

Sus, Oleg

## Nezval, Platon a Čapek v edici Otázky a názory

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada literárněvědná.* 1959, vol. 8, iss. D6, pp. [97]-102

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/108701>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

OLEG SUS

## NEZVAL, PLATON A ČAPEK V EDICI OTÁZKY A NÁZORY

Nakladatelství Čs. spisovatel začalo r. 1958 vydávat novou edici *Otázky a názory*, již řídí Jan K r i s t e k a Ō t a k a r M o h y l a. Edice vychází v podobě šitých brožur malého rozměru (86×122 mm) s lesklou a výraznou obálkou a tak již touto vnější tvárností — podtrženou ještě výraznou typografickou úpravou — představuje moderní typ „knížek do kapsy“ (pocketbooks). Ve srovnání s *Kritickou knihovnou* téhož nakladatelství tvoří soubor pravidelně vycházejících knížek (12× do roka) menšího rozsahu, zároveň však širší tematiky, jež nemají edičně charakter naukovědidaktický s příslušným aparátem, nýbrž si vybírají zpravidla dílčí svody (nejde-li právě o jednu, delší práci) drobnějších studií, esejů, marginálií, glos a myšlenek, příznačných pro moderní kulturu v širokém slova smyslu, tedy nejen pro literaturu a umění, nýbrž např. i pro historii a filosofii. Edice si přitom volí autory převážně z doby současné nebo nedávno minulé, sahá však i do starších epoch, ovšem tak, že zařazuje do jednoho ročníku pouze po jednom ze starých autorů (v ročníku 1958 vyšel Platonův *Faidros*). *Otázky a názory* zřejmě do jisté míry přejímají funkci *Knihovničky Varu*, vycházející v Čs. spisovatelci, která v poslední době stagnovala — nehledíme-li již k tomu, že co do názvu ztratila svůj *raison d'être*, když totiž *Var* už delší dobu nevychází. *Otázky a názory* v první řadě slibují zaplnit mezeru v publikování textů moderních autorů (Nezvala, Vančury, Brechta, Lunačarského, Gramsciho, Th. Manna, Barbusse, Krleži, Menckena aj.), kteří buď byli vydáváni málo nebo vůbec ne a jejichž myšlenky zůstávaly zhusta roztroušeny a nesebrány v málo přístupných publikacích, např. v časopisech.

Program edice na rok 1958 obsahuje tyto tituly: Vítězslav Nezval, *Moderní poesie*; Platon, *Faidros*; Josef Čapek, *Moderní výtvarný výraz*; P. Cézanne — E. Zola, *Listy*; Karel Honzík, *Co je životní sloh*; Vladimír Pozner, *Vzpomínky na Gorkého*; Bertolt Brecht, *Myšlenky*; František Halas, *Magická moc poesie*; Vladislav Vančura, *Vědomí souvlastí*; A. V. Lunačarskij, *Umění je živé*; Stendhal, *O smíchu*; Konstantin Fedin, *Utopení starého Werthera*. Do konce května 1958 vyšly první tři tituly.

Výbor z Nezvala (*Moderní poesie*) sestavil Milan Blahynka a opatřil jej také doslovem a poznámkami, jež jsou rázu výhradně jen bibliografického. V ediční poznámce zdůvodňuje editor rozdělení knihy a charakter výboru. Výbor má zahrnovat Nezvalovy myšlenky o poesii uspořádané tematicky a ne chronologicky; přitom se nemá konkurovat souboru teoretických projevů básníkůvých, jež mají vyjít v Díle. *Moderní poesie* se také neobrácí k odborníkům — proto je poznámkový aparát zredukován jenom na údaje bibliografické — nýbrž k „široké čtenářské obci, k lidem, kteří mají rádi poesii a chtějí jí porozumět“. Vlastní výbor má osm tematických oddílů. Vstup tvoří teoretický manifest *Papoušek na motocyklu* a Nezvalovy úvahy, obsahující v zárodku hlavní problémy jeho básnické praxe i teorie. Další oddíly jsou zaměřeny podle Blahynkových slov k modernosti a tradici, podávají podobizny tvůrců moderní poesie, probírají vztah moderního básníka ke skutečnosti a vztah myšlenky k poesii (oddíl 4 a 5), další se zabývají stavbou moderní básně, interpretací moderního básnictví a nakonec potřebnosti poesie pro člověka.

Editor v doslovu vysvětluje, proč se při pořádání výboru soustředil právě na moderní poesii (původně se měl výbor jmenovat *O poesii*). Blahynka právem upozorňuje na Nezvalovo zaujetí pro poesii *moderní*, na to, co nazývá konstantou Nezvalovy teoretické tvorby. Tuto konstantu nové tvořivosti, obrazotvornosti, sensibility a nové stavebnosti si Nezval podržoval stále, i přes transformace, jimiž jeho původní názory poetistické nebo i surrealistické procházely. V poslední době upozornil např. Luděk Novák<sup>1</sup> na Nezvalovo úsilí o nové zformování a založení termínu modernosti, zbavené některých dogmatických nánosů

dobové avantgardnosti a pozůstatků romantických generací. Jeho koncepce tvůrčí metody mluví např. o imaginárním realismu (úryvek přetištěný v *Literárních novinách* r. 1954, č. 3 z 16. ledna je v Blahynkově výboru na str. 45), v monografii o Antonínu Slavičkově užívá Nezval termínu *dialektický realismus*, příp. *básnický realismus* a posléze *moderní realismus*. Toto rozšířené Nezvalovo pojetí má ovšem hlubší kořeny už tam, kde Nezval vidí, že kvalita moderního antirealismu spjatá s negací starého řádu od umělců, kteří se stali „bratry šilenců“ a blouzní, blíží se k bodu, na němž se revolučním skokem změní v novou kvalitu, v realismus na vyšší basi a v pozitivní revolučnost.<sup>2</sup>

Blahynka zdůvodňuje v doslovu také vnitřní strukturu výboru, která rozbíjí souvislé pasáže v drobnější odstavce a používá někdy jen vyňatých myšlenek. U Nezvala převládají marginálie a glosy; studie skoro neexistují, i souvislé Nezvalovy projevy jsou ve skutečnosti formulovány aforisticky. Této tzv. vnitřní tvarové tendenci básníkovy teoretického projevu přizpůsobuje Blahynka strukturu výboru a vytváří — jak sám říká — volné pásmo. Nezval je podle Blahynky v prvé řadě vykladač, jenž vychází z vlastní básnické práce a z vlastní zažitě poetiky; odtud více nebo méně zpovědní ráz jeho výkladů. Osobní a osobitá interpretace, pochop chápání vyrůstající z dominujícího subjektu potlačuje metodu kritickou a objektivní. „Kritických projevů ve skutečnosti u něho není,“ dodává Blahynka (*Moderní poesie*, str. 104). To je Nezvalovo jisté plus, z hlediska stroze uměnovědného však také jisté minus, neboť individuální výklad podložený někdy i agresivní osobní poetikou může deformovat poesii a tvůrce, kteří jsou mimo Nezvalovu „Wahlverwandschaft“ (srov. případ Halasův v podání Nezvalově aj.).

Blahynkovo „volné pásmo“ Nezvalových názorů má ovšem své nevýhody. Někdy atomisuje a drobí přespříliš; vzdává-li se závěrečné slovo editora rozboru Nezvalových myšlenek a načrtnutí vývoje jeho poetiky, pak je čtenář odkázán jenom na předchozí výbor, kde si musí v montážní třešti teprve spoje hledat, pátraje po integraci toho, co bylo mnohokrát rozpojeno. Zde ovšem celek Nezvalova básnického vyznání spíše zrekonstruuje odborník nežli běžný čtenář, ke kterému se chce Blahynka obracet. Další problém postihuje doslov vydavatelův a konec konců poslání a tvářnost doslovů vůbec, s nimiž se budeme v *Otázkách a názorech* potkávat stále. Jde totiž o to, že závěrečná slova pořadatelů zcela normálně — a většinou se tomu nelze divit — směřují k nepochybně, silnější nebo slabší apologetice, již se přizpůsobuje i vybíraný materiál. Blahynka např. právem poukazuje na to, že se Nezvalovo pojetí poesie lety prohlubuje, že se zbavuje provokativních schválností a povyku mladých let. Ale ne ve všem zůstává Nezval beze změny věren „své představě poesie“. Do této představy totiž také patří — jmenujeme namátkou — názory sdělené básnickou formou v *Poetice* (vstupní básni k *Papoušku na motocyklu*, již Blahynka neotiskl), v níž se proplétá hedonistický pud po dobrodružnosti a exotismu devětsítkových touh po dalekých, krásných světech s rozpoutanou rozkošností, zpoetisovanou amorálností i revoluční výzvou, pronášenou v „barovém prostředí“.<sup>3</sup> Do Nezvalovy představy poesie zasáhl také svérázný dogmatismus surrealistické školy, jejíž poučky Nezval někdy, naštěstí jen po krátký čas, opakoval do úmoru a dost školácky, podléhaje i suché terminologii „incestů“, „komplexů“, „paranoicko-kritické metody“ atd. (srov. studii *Konkrétní iracionalita v životě a díle Karla Hynka Máchy*<sup>4</sup>). Jinde Nezval už hodně brzo přepíná význam a nosnost tzv. infantilních zážitků v básnictví (např. v jedné části své studie *Wolker* nesoucí titul *Infantilní*;<sup>5</sup> Blahynka této studii ve svém výboru nepoužil). Také Nezvalova aversé vůči realismu sahala ještě roku 1934 tak daleko, že v letáku *Surrealismus v ČSR* považuje za bezcenný nejen překonaný realismus naturalistický, nýbrž i všechny realismy zušlechtěné (Joyce, Prousta aj.).<sup>6</sup> Z tohoto hlediska a z hlediska úplnosti Nezvalových názorů o poesii — úplnosti ovšem ne, enumerační, nýbrž jdoucí za celkovým smyslem — nesplnil někde Blahynkův výbor to, co si předsevzal, totiž čerpat z „celého teoretického a konfesijního díla, vyjma paměti *Z mého života*“ (*Moderní poesie*, str. 107). Na druhé straně nechtěl pořadatel konkurovat teoretickým projevům, plánovaným pro edici Nezvalova *Díla*. Oba záměry se však dostávají do nesouladu; zůstává otázkou, jak si vyložit druhý záměr ve srovnání s prvním. V *Díle* např. právě vyšel Nezvalův *Pražský chodec*, obsahující tři prózy: *Neviditelná Moskva*, *Ulice Git-le-Coeur*, *Pražský chodec*.<sup>7</sup> Nezval sám v závěrečné *Poznámce* k novému vydání považuje tuto soubornou trilogii básnických próz za výraz a výsledek svého i generačního úsilí o novou poesii v letech před druhou světovou válkou. Není-li nic z této trilogie zařazeno do *Moderní poesie*, je výbor svým způsobem ochuzen a nemůže ovšem splnit vytčený úkol čerpat z „celého“ teoretického a konfesijního díla. V *Ulici Git-le-Coeur* se čte krásná pasáž o poslání samoty v básnictví, která by mohla ve výboru figurovat ve 4. oddílu, pojednávajícím o vztahu básníka k realitě.<sup>8</sup> Možná ještě důležitější — hlavně z hlediska Nezvalova vývoje — je místo z *Pražského chodce*, pasáž nadto také sebekritická, v níž Nezval koriguje starší

názory své i surrealistické o snu a poesii, o psychických automatismech, o vědomých a nevědomých tendencích v básníkově aj.<sup>9</sup> I ta by mohla právem doplnit celistvý obraz Nezvalova uměleckého myšlení o kapitolu vztahů mezi básnickou tvorbou a sněním, nemluvě o jiném. Uvádět zde další doplňky nemá již takové důležitosti; ostatně svoboda pořadatelovy volby je o něco, co nelze přehlížet. Což platí zvláště tehdy, když můžeme konstatovat, že *Moderní poesie* v podstatě splnila své poslání, třebaže bude muset být čtena rukou v ruce s těmi Nezvalovými pracemi, které nechala stranou.

Druhý svazek *Otázek a názorů* je věnován řeckému filosofu Platonovi a přináší jeho dialog *Faidros* — *O lásce*, přeložený plynně a průzračně Františkem Novotným, jenž také připojil na závěr poznámky a poučený doslov o Recku za Platona, o Platonovi a jeho filosofii a také o vlastním dialogu. Problém *Faidra* spadá ovšem spíše do oboru filosofie, případně i psychologie, když totiž Platonova rozprava o rétorice je vlastně ve *Faidru* zastihována slavnými již exkursy Sokrata, jednoho z mluvčích dialogu, do filosofie lásky a analýsy duše. V druhé Sokratově řeči se objevují i Platonovy myšlenky estetické, proměňující básnický vzletným podáním estetický stav v krásné šilenství, jež pak jinde uvádějí poznání krásna na stupeň lásky, postupující od lásky tělesné k lásce nehmotné, duševní, jak tyto své názory Platon obšírně rozvádí v dialogu *Symposion*. Novotný oprávněně ukazuje na Platonovu básnickou fantasii, která činí ze Sokratovy řeči o lásce a duši vlastně světybýtný umělecký projev, jehož filosofický obsah „musí materialistický čtenář odmítnout“, aniž se ztrácí vzácný prožitek krásy vytvořené Platonem-umělcem (*Faidros*, str. 73).

Bylo by možné zeptat se, zda některé z Platonových myšlenek, např. o estetickém entusiasmu, jímž se přichází k „dveřím poesie“ s krásným šilením, neobsahují v transponované podobě básnické mluvy cosi z prazkušnosti Platonovy umělecké osobnosti, a více, zda se v nich neskrývá v podobě ovšem příliš obrazné a zmysťifikované aspoň něco z empirie těch, kteří v sobě prožívají vrcholy estetické a umělecké. Není také tak zcela náhodné, že učení o estetickém entusiasmu se dědí v dějinách estetiky i do nové doby, jsouc vyzdvihováno často romantiky nebo spojuc se s učením o zírání a intuíci. V české estetice pracoval s kategorií „roznětu pokrásného“ neboli entusiasmu již Palacký; platonské kořeny jeho chápání entusiasmu jsou nepochybné, i když se s tímto pojmem seznamoval prostřednictvím jiných myslitelů (např. paní de Staël).<sup>10</sup> Palacký ostatně Platona vysoce cenil, prohlásiv o něm, že božský Platon je také první mezi krásovědci.<sup>11</sup> Palacký dokonce přeložil začátek *Faidra* s pověstnou Sokratovou řečí, a to s názvem *Platonova rozmluva Fédros aneb o krásě z řečtiny přeložená* (ČČM II, 1828, sv. 1. a 3); překlad však nedokončil. Pro Palackého byly ještě Platonovy estetické zásady pravdami, ovšem i Palacký byl kritický vůči velkému řeckému filosofu aspoň do té míry, že poukázal na jeho básnickost v podání a nedostatek vědecké určitosti.<sup>12</sup>

Že Platon byl obeznámen i se zkušeností slovesné tvorby, o tom svědčí ta místa ve *Faidrovi*, kde rozbor potlačuje básnický vzlet a obírá se např. konkrétními otázkami řečnictví. Platon v podání Sokratově dovede také rozlišit funkční slohy řečnické prózy a rozlišuje je teleologicky, podle záměrného působení na různé druhy duší: „Jest pak jich tolik a tolik [rozuměj: duší] a jsou takové a takové, a tím se jedni lidé stávají takovými a druhí zase takovými; a když jsou tyto druhy takto rozděleny, jest zase tolik a tolik druhů řečí, každý jistě jakosti“ (*Faidros*, str. 55—56). Nehledíme-li k metafyzickému učení o duších, postupuje Platon empiricky a přímo prakticky v určování slohu stručného, litostivého, vzrušujícího a všech jednotlivých druhů řečí. Tak vyniká méně básnická druhá část *Faidra* pozoruhodnými myšlenkami literárně kritickými, jak na to upozorňuje i sám překladatel.

Do třetího svazku edice *Otázky a názory* byl zařazen výbor z Josefa Čapky *Moderní výtvarný výraz*, jež uspořádal a poznámkami opatřil dr. Miroslav Halík a k němuž napsal doslov Josef Čísarovský. Do výboru vešly Čapkovy větší stati i drobnější práce z oboru teorie moderního výtvarného umění a vyplňují oddíl Úvahy; do druhé části pak zařadil Halík pod názvem *O výtvarnicích* ukázky z Čapkových portrétů jednotlivých výtvarníků a některé referáty z výstav českých malířů. Halíkův výbor tak zaplňuje citelnou mezeru ve vydávání prací Josefa Čapky, jež jsou právě z oboru výtvarnictví uloženy ve velkém počtu v časopisech a revuích. Většina těchto úvah, hodně studií, glos, referátů a kritik zůstala mimo rámec vydaných knih. Z posmrtného výboru stati z let 1911 až 1937 *Co má člověk z umění a jiné úvahy o umění* (vydal Výtvarný odbor Umělecké besedy v Praze roku 1946) přetiskuje Halík většinu studií, některé však vynechává (např. *Cestou I*, *Cestou II*, *Novoklasicismus — umění zítřka*, Čapek o Josefovi aj.). Z článků shrnutých Čapkem do knížky *Málo o mnohém* (Praha 1923) nepoužívá dnešní výbor

žádného materiálu, ač by se snad mohla přetisknout kapitola *Sociální užitečnost umění* nebo též jiné.

Autor doslovu i pořadatel právem vyzdvihují důležitost základních Čapkových názorů estetických, uměleckých a kritických, jež dokumentují jeho úsilí doprovázet i psaným slovem — ať už teoretickou úvahou nebo i novinářskou glosou — tvorbu české výtvarné moderny, nastupující v prvním desetiletí 20. století. O Čapkově můžeme prohlásit to, co řekl F. X. Salda o mladé generaci Osmý a pozdější Skupiny: i Josef Čapek se podílí na práci této mladé skupiny, jež se snažila dobrat metody moderní malby s tvrdšími vědeckými badateli a jež se snažila vyškolit si přesné a přísné, soustavné myšlení o uměleckých problémech.<sup>13</sup> Čapek a všichni ti, kdož dnes nesou název zakladatelů českého moderního umění, správně chápali — jak už to dávno řekl Salda —, že právě moderní umění je zákonitě nutný výraz tvůrčí dobové vůle, při němž se umělec musí vykoupit ze subjektivní náladovosti k nazírání pokud možno typickému a objektivnímu. Čapek tak činil svým způsobem; odbornou estetikou a uměnovědou ovšem nepěstoval a ve svých úvahách se také markantně liší např. od malíře a teoretika Emila Filly, jenž pracoval raději na větších plochách a včleňoval do svých studií i obsáhlejší materiál z dějin umění. Čapek, školením novinář a spisovatel, má spíše sklon k výrazu esejistickému nebo k tomu, co sám nazval „žurnalistickou směsí“.

Na tuto Čapkovu specifickou zapomíná autor doslovu a houfně nám představuje Čapka jako estetika a mluví o jeho literárně teoretické metodě. Tato „teoretická metoda“ však není rozebrána a musila by se v první řadě rekonstruovat z vědecké činnosti Josefa Čapka, má-li se vůbec o „teorii“ v přísném slova smyslu mluvit. Čišeřovský také nerozlišuje mezi estetikou jako vědeckým systémem poznatků a „estetikou“ jako praxí; u té jde, jak na to znovu poukázal v poslední době Mirko Novák, převážně jen o umělecké (příp. někdy i estetické) názory, o racionálně uvědoměné umělecké tvůrčí zásady v jejich aplikaci na živé umělecké dílo. Tato „estetika“ je pak více nebo méně vědecky nezaloženým učením o tom, jak dělat literaturu a umění. Doslov Čišeřovského vůbec užívá zhusta nepřilíh přesné terminologie, která si vypomáhá někde analogiemi, jinde zaso přenášením kategorií z jedné oblasti do druhé a která dokonce prozrazuje i základní nepochopení problémů z teorie a dějin moderního výtvarnictví. Zduřazňování Čapkovy významu (sklouzávajíc někde do otevřené apologetiky bez kritické korektury) je jistě chvályhodným postojem; něco jiného jsou Čišeřovského vývody, kterými se v doslovu snaží řešit příliš mnoho problémů najednou — z estetiky, z geneze kubismu a futurismu, z vývoje Čapkových názorů, z rozboru expressionismu a kubismu atd. Kritika těchto vývodů je přirozeně v první řadě záležitostí uměnovědy a estetiky výtvarného umění a nelze jí zde věnovat příslušné místo. Pro ilustraci stačí uvést aspoň namátkou některá z nedopatření, jichž se Čišeřovský dopustil a jež znehodnocují cenu jeho doslovu. Tak nachází Čišeřovský v dějinách českého umění 19. a 20. století tři revoluční nástupy estetické a teoretické myšlenky (to spojovací „a“ charakterizuje právě nedorozumění, do něhož autor upadá, když vedle sebe klade „estetiku“ bez teorie a pak „teorii“ bez estetiky). Nezdůvodněnou analogií, která je spíše floskulí bez věcného podkladu, objevuje Čišeřovský v dějinách české estetiky tři estetické „revoluce“ — klade je sice do uvozovek, čímž posunuje celý termín do oblasti nezávazných projevů — a uvádí je jako paralelu k levinovským „třem zdrojů a součástí“ (také v uvozovkách!); tyto tři „revoluce“ jsou prý pro nás „jedny ze zdrojů a součástí marx-leninské estetiky“ (*Moderní výtvarný výraz*, str. 162). Takové „revoluce“ lze ovšem stěží brát vážně, když nadto ještě Čišeřovský míchá v jejich představitelích umělce s kritiky a nejméně místa ponechává vlastním estetikům.

Kapitolou samou pro sebe je pokus Čišeřovského o rozbor „dynamického“ názoru kubismu a futurismu a interpretace výstavby i noetiky kubistického obrazu. Zde se rozbor hemží nepřesnostmi pojmoslovnými, směřováním kategorií a dokonce nepochopením pramenů, o něž se Čišeřovský opírá. Deformace tvarů v kubismu a futurismu je prý „prostě mechanickým odvozením“ tzv. dynamismu a konstrukční účelovosti tvarů moderních strojů, techniky, stylu života atd. Nehledíme-li k tomu, že Čišeřovský směřuje futuristický „dynamismus“ se statictějším pojetím kubismu, u něhož dochází k jistému vyřazení času, nemá prostě pravdu a jeho genetické vysvětlení je mechanistické. Čišeřovský je v rozporu i se svým Čapkem, jenž na jednoin místě výboru říká: „Nebylo by však správné hledat za dynamismem moderní doby nějaký naturalismus, ani předmětnou dramatictost sujetu nebo jen hybnou vervu techniky (stať *Tvořivá povaha moderní doby* z roku 1913, ve výboru na str. 94). Neprávem také mluví Čišeřovský o negaci aktivity uměleckých smyslů v moderním kubismu; tento v podstatě nesprávný názor — jedná se totiž jen o potlačení dominance smyslu optického a jeho subjektivismu — lze najít např. u Františka Kovárny.<sup>14</sup>

Stačí si však přečíst základní studie Vincence Kramáře, znalce kubismu na slovo vzatého, aby se tento názor objevil ve svém doslovném znění jako vlastně neopodstatněný. Císařovského rozbor kubismu se májí cíle, když analýsa používá neústrojných termínů, vzatých z výraziva expresionismu a symbolismu. Je třeba poukázat na to, že z hlediska umělecké noetiky nejde kubistickému umělci jen o symbolisování vnitřních stavů, o výraz „ducha“. Je pravda, že se s obdobnou terminologií setkáváme u samých umělců i u některých teoretiků (tak u Emila Filly a Vincence Beneše v Uměleckém měsíčníku, u Josefa Čapka — ve výboru např. na str. 81), ale je třeba žádat dnes pokud možno přesné pojmoslovi. Kubismus zakládá podle Kramářových slov svou výtvarnost na hmotné skutečnosti, usiluje o proniknutí věcí, „jaké skutečně jsou“ — ovšem zpracovává jenom některé složky a stránky smyslové reality — a směřuje za artefakty nenapodobujícími, svézakonnými. Proto také kubismus *nesymbolisuje*. Císařovskému se stalo prostě to, že ne dosti dobře pochopil pramen, z něhož vyšel, aniž jej výslovně uvedl. Tímto pramenem je kniha *Umění po impresionismu* od Václava Nebeského.<sup>15</sup> Podle Nebeského odhalilo negerské sochařství Picassovi techniku věcného zvýraznění předmětu neboli „způsob, jak nezkráceně převést nitro věci na jejich povrch“. Nebeský říká: „Tvář předmětu musí se uzpůsobit jeho vnitřnímu stavu. Poněvadž však toto nitro věci není z jejich pohledu přímo vypozerovatelné, nezbyvá, nežli, (...) vyvodit je na povrchu věci z tohoto povrchu samotného a z jedině jeho hmotné struktury. (...) Jakmile jednou byla názorně zrekonstruována celost hmotné existence předmětu, zbývalo zrekonstruovat ještě jeho nehmotnost, jeho život duchový a jeho duchové jádro, aby byl předmět vskutků obnažen celý. Výraz tohoto jeho duchového jádra nelze sestrojovati z jiné látky, než z jaké sestává již i tělo předmětu, čili: *zduchovení hmotného tělesa může být jen novým jeho přehmotněním*, jakýmsi zhmotněním na druhou.“<sup>16</sup> Císařovský dosadil do Nebeského slov svou interpretaci, která operuje symbolem a „vnitřními stavů“. Tak mluví o kubismu řečí symbolisty nebo expresionisty a deformuje termíny Nebeského: „Pod heslem ‚zduchovení‘ malby a dynamického výrazu ‚vnitřního‘ světa člověka [mimořádně: kubismu o žádný ‚dynamismus‘ nešlo] došli kubisté k absolutní negaci psychologické pravděpodobnosti tvarů a k jejich nahrazení ‚zvěcněním‘ vnitřních stavů člověka přímo na povrchu plastiky tvarů. To znamená, že tvar je tak deformován, aby jen výhradně symbolisoval vnitřní, duchovní stav, tj. také určitý čistě symbolický (!) stav“ (výbor, str. 169). Za Nebeského „nitro věcí“ dosadil Císařovský „nitro člověka“ a vše to zesymbolisoval. Takový výklad představuje ovšem silné porušení nejen pramene, ale i věcné správnosti vůbec. Císařovského doslov má ještě více nedostatků; rozebrat by se musily na jiném místě a při jiné příležitosti. Jenom tolik je možno zde dodat, že doslovy k výborům z teoretických prací budou musit být v edici *Otázky a názory* aspoň na takové výši, aby se o ně mohli průměrný čtenář bez rozpaků opřít. O doslovu Císařovského to nelze říci všude; nedostatky a omyly znečšťují jinak dobrou vůli autora závěrečného slova, které je silnější tam, kde neteoretisuje, a slabší tam, kde se pouští na půdu málo zvládnutou.

#### P o z n á m k y

<sup>1</sup> Luděk Novák, *Vítězslav Nezval a výtvarné umění*, Výtvarná práce VI, 1958 (č. 8, 8. V. 1958), str. 2.

<sup>2</sup> Vítězslav Nezval, (*Úvodní slovo*), *Stýrský a Toyen*, Praha 1938, str. 6 a 7.

<sup>3</sup> Vítězslav Nezval, *Pantomima*, Praha 1924; zde básně Poetika tvoří vstup k teoretickému manifestu Papoušek na motocyklu a je otištěna na str. 29. Pro charakteristiku stačí uvést začáteční sloky a sloku závěrečnou:

*Nejprve pohrdání lakomci!  
Obraz jenž žhářsky zapaluje!  
Žonglérství lůzy, když se korunuje  
a lásku teprv ku konci*

*My jsme ta garda uličníků  
atleti, básníci a kurvy v jednom šiku  
Až bude nejhůř doma za pečí  
do Austrálie rovnou utéci*

(.....)

*Mít šarlatánskou eleganci!  
Ve varieté dovést změnit nudnou stanci  
a vést si s nedbalostí srdečně  
Ostatní přijde samo konečně*

Pro básnickou formu nelze brát Poetiku tak zhora doslova; přesto je příznačná.

<sup>4</sup> Vítězslav Nezval, *Konkrétní iracionalita v životě a díle Karla Hynka Máchy, Ani labuť ani Lúna* — Sborník k stému výročí Karla Hynka Máchy, Praha 1936, str. 29—41.

<sup>5</sup> Vítězslav Nezval, *Volker*, Praha 1925, str. 14: „Nazývám infantilním každý zážitek, viděný fantastickým rozumem, imaginací.“

<sup>6</sup> *Surrealismus v CSR* (leták), vydaný v Praze 21. III. 1934 a koncipovaný Nezvalem.

<sup>7</sup> Vítězslav Nezval, *Dílo XXXI*, Praha 1958.

<sup>8</sup> L. c., str. 219—221.

<sup>9</sup> L. c., str. 294 a n.

<sup>10</sup> Srov. mezi jiným Oldřich Králík, *Palackého božné doby*, Tři studie o Františku Palackém, Olomouc 1949, str. 59 a n., 127 a n.

<sup>11</sup> František Palacký, *Přehled dějin krásovědy a její literatury* (původně v Kroku I, 1823), citováno podle Františka Palackého *Spisy drobné*, díl III, uspořádal Leander Čech, Praha s. d., str. 80.

<sup>12</sup> L. c., str. 81—82.

<sup>13</sup> F. X. Šalda, *Za Bohumilem Kubištou*, Kritické projevy 10, 1917—1918, Praha 1957, str. 452—453.

<sup>14</sup> František Kovárna, *Současné malířství*, Praha 1932, srov. str. 115, 143.

<sup>15</sup> Václav Nebeský, *Umění po impresionismu*, Praha 1923.

<sup>16</sup> L. c., str. 54, 55.