

gerhard rühm

průřez

tato kniha vychází s laskavou podporou rakouského úřadu spolkového kancléře (oddělení umění a kultury).

gedruckt mit der freundlichen unterstützung des österreichischen bundeskanzleramts (sektion für kunst und literatur).

© gerhard rühm

© rubato, 2021

translation @ pavel novotný, 2021

isbn 978-80-87705-83-4

ABOLITION

ACES

September 86

vyznání víry

text je přednášen v kolovrátkové zpěvohlavě, v jednom tónu; pouze ,ano' ve dvacáté větě je o jeden tón vyšší a ,bu-' předposledního slova se má intonovat o jeden tón níže.

věřím v tele.

věřím ve dvě telata.

věřím, že každé tele má mozek.

jsem přesvědčen, že telata se dají porazit.

věřím ve slepici.

věřím ve dvě slepice.

věřím, že každá slepice se vylíhla z vejce.

věřím pevně, že slepice snášejí vejce.

věřím též, že jedna slepice může snést dvě vejce.

jsem přesvědčen, že existuje cibule.

věřím, že cibuli lze rozříznout.

považuji za možné, že se u toho musí plakat.

věřím v krávu.

věřím, že krávy mají mléko.

věřím pevně, že se dají dojit.

jsem přesvědčen, že tlučením se získá máslo.

věřím v čas nad tím strávený.

věřím v množství 3 dkg másla.

věřím, že lze rozpúlit dvě lebky a vybrat z nich mozek.

věřím, že ty mozky se omyjí, odblaní a rozsekají,
ano rozsekají.

věřím ve zrození ohně a chvatný plamen, jenž pálí.

věřím v ohniště, místo narození ohně, a v pánev,
kterou oheň ohřeje a rozpálí.

jsem přesvědčen, že máslo se na ní rozteče a že
cibule v tekutém másle zesklovatí.

věřím pevně, že půlky cibule se předtím mohou rozřezat
na ještě menší kousky.

divil bych se, kdyby se k tomu nedal přiložit mozek, a

divil bych se, kdyby se přitom neosmažil.

věřím, že na to vše se dají přidat obě ta vejce.

věřím též, že pánev lze odstavit od ohně, když
vejce jsou ještě měkká.

věřím dále, že to vše se dá posypat pažitkou,
neboť

věřím pevně, že pažitka je.

jsem přesvědčen, že ten pokrm vám bude chutnat.

hlásková báseň

k, t, p, = vždy nezněle!

b, g, d, = vždy zněle!

*přednes začíná velmi váhavě a stupňuje se pozvolna v rytmicky
úderných hláskových skupinách až k explozivnímu vrcholu
„ktaaaaaaaaaaooooou“, zbytek se pak postupně vytratí*

b

b g

b d

bbg bbgd

bbk

bbkt bbkt

bbkt bbkt bbkt bbkt

bbktp bbktp bbktp bbktp bbktp bbktp

bbktg'p

bbktgd'p bbktgd'p

bbktggdp bbktggdp bbktggdp bbktggdp

bbktggddp bbktggddp bbktggddp bbktggddp bbktggddp bbktggddp

bbktggddp bbktggddp bbktggddp bbktggddp

bkt gdp, bkt gdp, bktgdp bktgdp bktgdp bktgdp

ktp ktp ktp ktp ktp ktp tp'pt'tp'pt'pt'pt'pt tptptptttt

ktaaaaaaaaaaooooouugudubup budugutup

bbdugup

bugup

bp

12! číselná báseň

pohnutě a velmi rytmicky. podtržené číslice zvláště zdůraznit.

3, 4,

1 2 3

2 2 3

3 2 3

4 2 3

5, 6,

1, 2 a 3

2, 2 a 3

3, 2 a 3

1 2 3 4

1 2 3 4

5 a 6

5 a 6

5 a 6

5 a 6

5 a 7

5 a 8

5 a 9

6 a 9

7 a 9

8 a 9

9 a 9

10 9 8 7 6 5 4 3

2, 1,

2, 1,

2, 1,

3 2 1

4 2 1

5 2 1

6

7

8

9

1 2 3

1 2 3

4

1 2 3 4

1 2 3 4

1 2 3 4

1 2 3 4
2 3 4
3 4 5
4 5 6
7, 8 a 9
8, 9 a 10
9, 10 a 11
9, 10 a 11
10 11 1
9 11 1
8 11 1
7 10 2
6 9 3
5 8 4
5 7 4
5 6 4
5 5 4
5 5 5
1 2 3 a 4
1 2 3 a 4
1 2 3 a 4
1 2 a 3 4
1 a 2 a 3
1 a 2 a 3
1 a 2 a 3
1 a 2 a 3 a 4 a 5 6
1 2 3 4 5 6
1 2 3 4 5 6
7, 8,
1 3 5 7
2 4 6 8
1 3 5 7
2 4 6 8
1
2
1
2
1
2 a
1
2 a
1 a 2 a 3 a 4 a 5 6 7 8
1-9

1-9
1-9
1-9
1-9
1-9
10-9
11-9
10-11
1
2.
3..
4...
5....
6.....
7.....
8.....
9.....
10.....
11.....
12!

dějiny

pauzu mezi prvním a druhým řádkem učinit extrémně dlouhou (aby se právě ještě udržela pozornost posluchačů), odstup mezi druhým a třetím řádkem oproti tomu zřetelně zredukovat. následně se pauzy rovnoměrně zkracují až po „TEĎ“. zároveň se od osmého řádku zvyšuje razantně dynamika z normálního tónu až k exaltovanému výkřiku. po „TEĎ“ se pauzy opět prodlužují a dynamika klesá.

před miliardou let
před milionem let
před tisícem let
před sto lety
před mým narozením
před deseti lety
před měsícem
včera
před hodinou
právě
TEĎ
brzy
za hodinu
zítra
za týden
za měsíc
za deset let
po mé smrti
za sto let
za tisíc let
za milion let
za miliardu let

zátiší

stůl stojí
židle sedí
postel leží
hodiny jdou
sklo se třští
teplota klesá



popis přírody

mraky se táhnou v záhybech
květiny blednou
louky se odvracejí
cesty se stahují zpátky
kameny zírají strnule před sebe
hory klesají v mlčení
údolí potemňuje
náraz větru se vymotává z výšin
řeky vystupují z břehů
houštiny ze sebe rvou listí
stromy se mlátí větvemi nad vrcholky strání

země se potácí do noci

noční hymna

ó pozvi mě na matraci
na prostěradlo na polštář
pod peřinu
má posteli
ó přijmi jen
přijmi mě
jsem unaven
beze spánku budu se na tobě
v tobě přealovat
posteli ó lůžko
že mě obložíš
kolem abych si odpočinul
vplazím se do tebe
jak do matčina těla
ještě když žila
a já byl skoro ještě v ní
země tě nenahradí
ach matko
nenahradí tě
posteli
ano oslovuji tě
jako ty bys byla ty
ona ty kdo mě uloží
skryje a přikryje
přijme
někde být přece musím
a u tebe je teplo
aspoň

obklopuješ mě a jsi mi
tak dostatečně blízko
stejně jako ostatní
učiním tě svou blízkou
svou společnicí
ach nebud' tak věčná
klesaje v tebe
povyšuji tě do stavu
nejsladší ženskosti
ó lůžko
o posteli
odměň se mi
zapomněním
v spánku
bezvědomí

já jaté tekuté

kde z pramene se stává potok
kde řeka vyústí v moře
kdy den se promění v noc a
kdy je zítra
kde pleť se oddělí od doteku
kdy dech mě skutečně opustil
kdy už to není můj dech
kdy pokrm a nápoj splynou se mnou
kde začínám já a kde končím
kdy stalo se já já, kdy už to nejsem já
vidím se spatřím se odnaproti
jsem pastí jazyka já
básní
touto?

prašné lamento

stírat stírat stírat stírat
z nábytku prach poutírat
stírat stírat pořád stírat
vrstvy prachu odebírat

mésti mésti prašné smetí
zametat prach až do smrti
prachovku či hadřík vzít
nemít čas se zastavit

budoucnost je ve hvězdách
že však musíš mésti prach
řádně setřít každou věc
nad slunce je jasné přec

kde jsi zrovna zametal
nový prach si sedá dál
s metáním se musíš soužit
nechceš-li se prachem ploužit

ještě támhle se to musí
jen ať tě prach nezadusí
říkáš si to nic to nic
prach si sedá o to víc

kde se řádně zametalo
pomohlo to stejně málo
cokoliv co omete se
na to se prach zase snese

neustále s hadrem běhat
s prachem vstávat s prachem lehat
otřít boty ach co počít
radši zase zavřít oči

ani tma tě neochrání
špínu hltáš bez ustání
každý smýčí stírá myje
před prachem se neukryje

znovu setřít je to špatný
člověk už má pohled matný
z prachu už ho jímá strach
všude jenom prach jen prach

stírá se to dennodenně
čím dál tím víc unaveně
zamést se to prostě nedá
nový prach si stále sedá

prach pokryje celý svět
na tě padne jakbysmet
brzy budeš prachem v prachu
naděje tím končí brachu

dav

mnozí pozdraví ty další
většina se rozloučí s ostatními
 navždy
nově příchozí nejsou vítáni
 sem tam nějaký je občas trpěn
někdy se někteří dokonce milují
 ač tedy pouze přechodně
zatímco mnozí ubijí ty druhé
 často taky mnozí mnohé
tihle jsou rychlejší než tamti
 avšak žádný není rychlý dost
nikdo nepřezije
támhleti prosí aby byli ušetřeni
 neb jim to kdosi takhle řekl
jiní to nechají být
 neb je to očividně na nic
doufají v šťastný konec

pláchnout

oplachován plesky
plíživě plátnem
na plocho plácnout
spláchnut pletichami
plácat chtivě
plihnout se splácnout
v zplichtěný plyš plichtit
ploutví plkat plev plch
v plískanicích chvatně
plíživě plky plachtit
v piplavé průvlaky chvatně
v plameny pichlavých pletek
přes plíčky pluchy chlípit se
plašit
povlávavě plápolavě plout
v plisované plsti plít
pochlapit pochopa chytit
vplovat v chlemtavé pchá

s plivnutím o chlup
pláchnout...

vítr a mraky

lidé

jsou lidé

jsou zvířata

jsou rostliny

jsou kameny

jsou voda*

a vzduch

lidé vdechují se

a vydechují

* ca. 72%

skupinová dynamika

(litanie)

po řádku „opět si navlékne kalhoty“ má být zpětný výčet vyslovován co nejrychleji (ovšem jasně a srozumitelně) v kolovrátkovém tempu, poslední věta se vyslovuje zřetelně a zešířoka.

anton svléká kalhoty jako albatros
berta svléká kalhoty jako bytná
cyril svléká kalhoty jako camembert
dora svléká kalhoty jako družička
emil svléká kalhoty jako elév
fridrich svléká kalhoty jako fachman
gustav svléká kalhoty jako gilotina
hugo svléká kalhoty jako chrt
ida svléká kalhoty jako iluze
julius svléká kalhoty jako jařmo
karel svléká kalhoty jako kanec
ludvík svléká kalhoty jako laborant
marta svléká kalhoty jako nálev
ota svléká kalhoty jako obelisk
pavla svléká kalhoty jako pramen
richard svléká kalhoty jako rabín
samuel svléká kalhoty vprostřed sálu
teodor svléká kalhoty jako tabák
ulrich svléká kalhoty jako úhoř
viktor svléká kalhoty jako vagabund
xantipa svléká kalhoty jako ypsilon
zachariáš svléká kalhoty jako záškodník
a řekne „a je to“
a opět si navlékne kalhoty
a xantipa navléká kalhoty jako zachariáš
a viktor navléká kalhoty jako xantipa
a ulrich navléká kalhoty jako viktor
a teodor navléká kalhoty jako ulrich
a samuel navléká kalhoty jako teodor
a richard navléká kalhoty jako samuel
a pavla navléká kalhoty jako richard
a ota navléká kalhoty jako pavla
a marta navléká kalhoty jako ota
a karel navléká kalhoty jako marta
a julius navléká kalhoty jako karel
a ida navléká kalhoty jako julius

a hugo navléká kalhoty jako ida
a gustav navléká kalhoty jako hugo
a fridrich navléká kalhoty jako gustav
a emil navléká kalhoty jako fridrich
a dora navléká kalhoty jako emil
a cyril navléká kalhoty jako dora
a berta navléká kalhoty jako cyril
ovšem anton zůstane nahý

ideální tělo

text pro jednoho mluvčího bez mikrofonu a s mikrofonem

k textu

text tvoří jen jedna věta, jejímž centrem jsou údaje o mírách mladého ženského těla, jehož akustickou hmatatelnost (jedná se o poslechový text!) text zároveň objasňuje. ve vztahu k obsahu se přitom využívá diferenciací hlasu bez mikrofonu a s mikrofonem, od mono- až po kvadrofonii: údaje o mírách vytvářejí „zvukové tělo“, objem se během postupného vnímání rozplyne do časového děje, do sledu prožitků, a z pohybu opět vyrůstá prostor. všude je přítomen princip dýchání.

k provedení

text má být přednášen klidně, zhruba tónem hlasatele zpráv. na začátku a na konci se mluví bez mikrofonu (b.m.), ve střední části (během údajů o mírách) nastupují v prostorovém zesílení jednotlivé reproduktory (1.r., 2.r., 3.r., 4.r.); reproduktory jsou umístěny ve čtyřech rozích prostoru. tečka označuje vteřinovou pauzu.

(b.m.): pauzy tohoto textu odpovídají míráh lidského těla, konkrétně těla dobře stavěné dvacetileté vídeňáčky doby přelomu století, totiž (m., 1.r.)
délce nohy ⁽²³⁾

. . .

. úseku od chodidla k vnitřnímu kotníku, ⁽⁸⁾ . . .

. . . .

. od vnitřního kotníku k čéšce, ⁽³⁸⁾

. . . .

. od čéšky ke kyčelnímu
kloubu, ⁽⁴¹⁾

.

.

. od kyčelního kloubu k pupku, ⁽¹⁸⁾

. (2. r.) od kyčelního kloubu k pupku,

.

. od pupku ke stydké rýze, ⁽²³⁾

. od pupku ke stydké rýze,

.....

..... od horní hranice stydkého ochlupení
k pupku, ⁽¹⁷⁾ od horní hranice stydkého
ochlupení k pupku, . . .

..... od pupku ke krční
jamce, ⁽³⁶⁾ od pupku
ke krční jamce,

.....
.....

..... od krční jamky k ramennímu kloubu, ⁽¹⁸⁾
..... od krční jamky k ramennímu kloubu,
.....

..... od ramenního kloubu k loketní jamce, ⁽²⁹⁾
..... od ramenního kloubu k loketní jamce,
..... (3.r.) od ramenního kloubu k loketní jamce, . . .
.....

..... od loketní
jamky k zápěstí, ⁽²³⁾ od
loketní jamky k zápěstí,
..... od loketní jamky k zápěstí,
.....

..... od zápěstí ke špičce prostředníčku, ⁽¹⁸⁾
.....

..... od zápěstí ke špičce prostředníčku,
.....

..... od zápěstí ke špičce prostředníčku,
.....

..... od prsní bradavky k prsní bradavce, ⁽²⁰⁾
..... od prsní bradavky k prsní bradavce,
..... od prsní bradavky k prsní bradavce,
.....

..... od prsní bradavky ke krční jamce, ⁽¹⁸⁾
..... od prsní bradavky ke krční jamce,
..... od prsní bradavky ke krční jamce, . . .

.
 od krční jamky k ušní dírce, ⁽¹⁸⁾
 od krční jamky k ušní dírce,
 od krční jamky k ušní dírce,

 od ušní dírky k ušní dírce ⁽¹⁵⁾
 od ušní dírky k ušní dírce,
 od ušní dírky k ušní dírce,

 (4.r.) od ušní dírky k ušní dírce,

 od ušní dírky k temeni, ⁽¹⁷⁾
 od ušní dírky k temeni,
 od ušní dírky k temeni,
 od ušní dírky k temeni,

 od temene ke špičce nosu, ⁽¹⁶⁾

 od temene ke špičce nosu,
 od temene ke špičce nosu,
 od temene ke špičce nosu,

 od špičky nosu k ústnímu otvoru, ⁽³⁾
 od špičky nosu k ústnímu otvoru,
 od špičky nosu k ústnímu otvoru,
 od špičky nosu k ústnímu otvoru,

(b. m.): příčměž vteřina odpovídá jednomu centimetru.

tři klasická tříverší

1

muž
žena
postel

2

otec
matka
dítě

3

dědeček
babička
hrob

variace na známé téma

z deseti jedno vypadlo
z devíti zbylo už jen osm
z osmi už jen sedm
ze sedmi už jen šest
ze šesti už jen pět
z pěti už jen čtyři
ze čtyř, ano, to uhodneš, už jen tři
a i to se ještě zmenšilo
nejednou byli z těch zbylých dvou náhle
oba
a každý z těch obou měl strach
být nakonec sám
neboť se to zdálo nevyhnutelné
ovšem jistě ani to nevydrží dlouho

s konečnou platností

v zalíbení se tulí
nulně nulí se
z nuly nula
naprosto zcela

nulně se tvaruje
prostor že znuluje
i čas že roznulí
i život až do nuly

v nulovém nulení
v nulovém dloužení
nula si nuluje

při nulném zmuchlení
vycumlá nulení
k totální nule



Rozšířená poetika Gerharda Rühma

Gerhard Rühm (1930) patří k nejvýznamnějším autorům evropské literární neoavantgardy. Kořeny jeho tvorby sahají do konce čtyřicátých a především počátku padesátých let, kdy se formovala legendární Wiener Gruppe (Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener), která svébytným způsobem navázala na dadaismus, inspirovala se Wittgensteinovou jazykovou filozofií, ale třeba také černou romantikou, triviální literaturou nebo i vídeňskou lidovou fraškou. Wiener Gruppe už ve svých počátcích radikálně smetla ze stolu tradiční pojetí slova jako niterné substance, kladla důraz na samotný materiál, a stála tak u zrodu poválečného literárního konkretismu. Rühm do skupiny vnesl mj. hudební živel, a to ne ledajaký: do hloubky se zabýval dvanáctitónovou hudbou čili dodekafonií, studoval též hudbu orientální, vše přitom chápal v úzkém sepětí s jazykem i obrazem. Po rozpadu skupiny v roce 1964 své dílo nadále prohluboval, měl blízko k akcionistům a hnutí Fluxus, byl jedním z hlavních tvůrců tzv. Nové rozhlasové hry (Neues Hörspiel), fónické poezie, též konceptuálního a intermediálního umění. Vedle Rühmovy vlastní umělecké činnosti je namísto připomenout i jeho činnost editorskou a filologickou: intenzivně se zabýval barokní poezií (Klaj, Harsdörffer, v. Birken), expresionisty a dadaisty, mj. Augustem Strammen či Walterem Sernerem, zveřejnil řadu teoretických statí k literárnímu experimentu, vydal též sebrané dílo svého literárního souputníka Konrada Bayera.

Už se svými tvůrčími kolegy z Wiener Gruppe se Rühm pohyboval v nebyvalém žánrovém i mediálním rozpětí, zároveň ovšem od počátku jevil sklony k výrazové úspornosti až minimalismu. V jednom z rozhovorů uvedl, že právě minimalismus, maximální redukce, je cestou, jak vzdorovat všeobecnému informačnímu balastu a jak zacílit na to podstatné. Redukce je u Rühma zároveň spojena s těmi nejvyššími poetickými nároky, s maximálním časoprostorovým i žánrovým rozpětím. Termín „rozšířená poetika“, který autor v souvislosti se svou tvorbou užívá, je třeba chápat v rozličných dimenzích, mimo jiné i ve vztahu k žánrové bohatosti jeho díla: jeho básně zahrnují jak klasické veršové útvary (třeba jako variace na Heina, Goetha či lidové písně), tak i básnické montáže a koláže, číselně rytmické, permutační či hláskové básně, textové plastiky a objekty, konceptuální texty i vizuální poezii. Jeho dramatické práce se pohybují mezi více či méně rozsáhlými dialogicky pojatými scénami až po čistou autorskou performanci (např. *teleklavír*, str. 59), akci či absurdní dramatickou koncepci (viz příkladně *lunární divadlo*, str. 71); jeho auditivní, resp. rozhlasové kompozice oscilují mezi jazykovými a čistě zvukovými či hudebními útvary, mezi artikulací a fónickou syntetikou. Takto bychom mohli vyjmenovávat a třídit ještě dlouho – odkažme v tomto směru na autorovy sebrané spisy, které čítají na 10 tučných svazků. Při veškeré autorově mnohostrannosti se jednotlivé mediální oblasti navzájem setkávají a prolínají, promlouvají ve svých hraničních oblastech: slovo se u Rühma

přirozeně stává hudbou i obrazem, zvukem, čarou či třeba šmouhou, hudba oproti tomu dokáže promlouvat i být viděna.

Jestliže se v souvislosti s avantgardními směry často mluví o absolutní poezii či totálním umění (viz linii od romantiků přes Mallarmého, Morgensterna, Teigeho, pozdního Gottfrieda Benna třeba až po Bena Vautiera či Franze Mona), pak dovádí Rühm myšlenku umělecké totality k dokonalosti. Není to jen tím, že média, s nimiž pracuje, využívá v duchu konkretismu produktivně, tedy jako důležitou součást umělecké výpovědi. Umělecká totalita u něj totiž často promlouvá v časoprostorových konstelacích, které mají až univerzalistický charakter: v minimalistické, krystalicky čisté podobě se tak děje ve zvukové hře *Kleine Geschichte der Zivilisation* (*Malé dějiny civilizace*, str. 114), která konfrontuje jemnou harmonii klavírní skladby s brutálními civilizačními ruchy a vytváří tak proces vzniku a zániku lidské civilizace. Tato hra je přitom pouze jedním z mnoha příkladů, kdy autor buduje opravdový kosmos. V rámci jeho díla najdeme řadu textových, performativních či obrazových kompozic, které mají tendenci k až vesmírné všeobsáhlosti, jež je ovšem zároveň pojímána do uzavřené říše jazyka: v tomto smyly lze zmínit například radikální utopický román *textall* (*textový vesmír*), který strukturně využívá japonské abecedy, případně textovou/zvukovou kompozici *abhandlungen über das weltall* (*pojednání o vesmíru*), která do práce s textem, resp. s jeho hláskovým inventářem, promítá kosmický zákon entropie. Kosmos může být třeba i zcela skromný, viz například báseň *dav*, která pracuje s rejstříkem různých osobních zájmen a vytváří tak jazykový obraz civilizační hemživé kombinatoriky, případně drobná próza *zoufalá situace* (str. 185), kdy se text jako voda postupně hromadí a vyplňuje prázdné místo stránky.

Při veškerých sklonech k všeobsáhlosti, k univerzalizmu se Rühm zároveň dotýká i těch nejjemnějších stavebních elementů: pouhé hlásky a její barvy, číslice a jejího rytmu. Cit pro nejdrobnější element se projevuje také v jeho zacházení s fenoménem času, s napětím mezi věčností či nekonečností a tím nejmenším časovým zlomkem. Autor takto mnohdy cílí na lokalizované a zachycené „ted“: viz například žulový kvádr s nápisem *uvnitř spěchá muž* (str. 46), případně jeho haiku s názvem *24. 5. 1977, 18 h*, zachycující prchavý okamžik v pravém smyslu slova: „ještě ted se chvěje větev / vyděšeného ptáka / jenž právě uletěl“, píše Rühm. Napětí mezi všeobsáhlostí a jednotlivým okamžikem, mezi bylo, je a bude, se modelově projevuje v drobném performativním návodu *vzpomínkový kus* (str. 64), ještě jasněji pak v artikulační básni *dějiny* (str. 17) – ta představuje gradující zacílení na aktuální moment, který se ovšem okamžitě po vyslovení stává minulostí, a to v nekonečném časoprostoru ubíhajících miliard let.

Smyslová smyslnost

Důležitým znakem Rühmovy rozšířené poetiky je důraz na smyslovost čili *Sinnlichkeit*, a to opět ve všech možných rovinách. Rühm je básníkem čiré

hmatatelnosti, gestičnosti, slyšitelnosti – útočí tedy nejen na intelekt vnímatele, ale také na jeho smyslové počítky. V obraze se tato smyslovost obzvláště zřetelně promítá do tzv. hmatových kreseb, které vznikaly naslepo, totiž jako gesta vtoukaná, veškrabávaná či vtíraná prsty na bílý papír, jenž je podložen uhlovým papírem. Smyslovost je však i zvuková, váže se na grafém, na šustění tužky po papíře (tzv. Bleistiftmusik), na hlásku, na kontakt s materiálem: takto například ve své zvukové i textové kompozici *rytmus r* vytvořil autor svůj vlastní hláskový portrét. V knižní verzi je dokonce jedna ze stran pojata jako list smirkového papíru, čímž se taktálně simuluje fonetický jev třené (či spíše dřeně) hlásky. Ve zvukové verzi hláska *r* všemožně drní a chrstí, vibruje ve slovních řadách, zesílena a modifikována zvukovou technikou.

Podobně jako *rytmus r* funguje i preparovaná nahrávka *cenzurovaná řeč* (str. 121), která vznikla v roce 1969 v Liberci během tzv. Semestru experimentální tvorby. (Rühmovu účast tehdy iniciovali Josef Hiršal a Bohumila Grögerová). Pozoruhodné je, že materiál kompozice tvořila čeština: blíže neurčený projev neznámého řečníka byl stříhově „vykostěn“, takže cenzura je zde přímo „smyslově vnímatelná“; zároveň tak vzniká svébytný druh hudebně-jazykového rytmu, jenž vzniká nikoli artikulačně, nýbrž sekundární gestikou stříhového stroje. Jednalo se mimochodem o jednu z prvních autorových fonických kompozic vůbec.

Zajímavým způsobem se smyslovost projevuje třeba i v ryze konkretické, z podstaty nepřeložitelné básni na str. 37 (*leib*), která je na první pohled pouhou typografickou hrou, ve skutečnosti ovšem přímo ztělesňuje milostný magnetismus, jenž je artikulován pouhým posunem grafémů: sešikovaná řada slov *leib* (tělo) je náhle porušena přesunutím slova o dva úhozy, čímž vznikne slovo *bleib* (zůstaň), jedno slovo se tak skutečně dotkne toho druhého, doslova k němu přilne oblinou bříška *b*, splyne s ním v nový význam, zároveň se tak naruší strnulý pořádek kvadratického celku (opět malého univerza). Neven na této básni lze mimochodem doložit, že takzvaná experimentální poezie nemusí být čistou negací tradičních literárních obsahů, ale naopak jich může produktivně využívat, svébytným způsobem na ně navazovat: vždyť téma takového okamžiku sblížení můžeme chápat i jako vydestilovanou paralelu s milostnou tematikou barokní poezie a jejího důrazu na životný okamžik *carpe diem*.

To, co se v němčině nazývá *Sinnlichkeit*, v češtině nalézá dva navzájem příbuzné ekvivalenty: dá se přeložit nejen jako *smyslovost*, ale také jako *smysl-nost*. Oba významy u Rühma organicky splývají, a v souladu tím autor nápadně často využívá erotických, mnohdy až pornografických prefabrikátů a motivů. Provokuje, nikdy ale přitom neklesá k prvoplánovosti či vulgaritě, a to prostě už proto, že s daným materiálem pracuje věcně a ryze esteticky. Z dávných erotických časopisů čerpá obrazové linie a kontury, lepší svérázné hudební průstřihy a „melogramy“ (viz str. 54–58), konstruuje absurdní biomechanickou grotesku propletených těl i jejich fragmentů. Erotika je ovšem důležitá i pro jeho texty, básně či rozhlasové hry. Fascinující příklad smyslovosti-smysl-nosti

najdeme v Rühmově obsáhlé rozhlasové hře *mixakusis*, která pro svou údajnou závadnost nikdy nebyla uvedena ani natočena; kompozice pracuje s tématem akustických halucinací, jež jednájící postava prožívá při pokoutném naslouchání za stěnou; hra přímo provokuje čtenáře (resp. posluchače), aby špicoval uši a tříbil svou fantazii. Podobným příkladem může být i kvadrofonní kompozice *ideální tělo* (str. 29), v níž je pomocí pečlivé lokalizace v čase i prostoru podrobně mapováno tělo mladé Vídeňáčky; zde si mimochodem povšimněme, jak autor mobilizuje aktivitu vnímatele: zadá pouze krajní body úběžnic (například „od pupku ke krční jamce“) a v pečlivě odpočítávaném čase mlčení nechá pracovat fantazii toho, kdo naslouchá – mlčenlivými pauzami dovádí do důsledku základní estetický princip poezie, totiž skutečnost, že poetický text sděluje mnohem více, než sám říká, a že slova tvoří jen pouhý rámec představy (srov. i Gomringerovu slavnou konkretistickou báseň *Schweigen*, čili Mlčení).

Jedním z dalších skvostných příkladů produktivního využití erotična je minidrama *Hra přiborů* (str. 83), v němž přibory rozehrávají bříňkavě jiskřivou milostnou hru, a to za použití svého vlastního anatomického lexika, specifického fonetického materiálu i herních rekvizit. V naprosto jedinečné formě se smyslnost projevuje také v autorově knižním objektu *Mann und Frau* (ukázka na str. 176-181): grafematické linie obou slov se zde stránku za stránkou přetvoří ve slova, ta se postupně setkají a konverzačně-kombinatoricky prolnou, podobně jako u Queneauova kombinatorického sonetu *Sto tisíc miliard básní*; papír se v jednom místě roztrhne a zmuchlá, v samotném závěru knihy se středový pruh papíru falicky vsune do otvoru v protilehlé stránce – a dochází tak k milostnému splynutí obou (knižních) stran. Kniha *Mann und Frau* je mimochodem jedním z nejlepších příkladů absolutní poezie či také absolutní knihy: materiálem se zde totiž nestává pouze jazyk a jeho grafematický záznam, ale do hry zde vstupuje přímo samotný knižní objekt a jeho vnitřní svět stránek, vazby, formátu nebo třeba hrubosti papíru.

Erotično u Rühma nezřídka slouží i jako ostrý hrot, jímž propíchneme bublinu patosu, vznešenosti, mnohdy i náboženství. Takovouto erotickou dynamikou disponuje například pozoruhodná rozsáhlá jazykově-hudební kompozice *Masoch*, v níž je textový materiál Sachera von Masocha synkopicky zrytmizován a montážově konfrontován s textem jezuita Ignáce z Loyoly – náboženská extáze skrze utrpení je takto provokativně ztotožněna s extází sexuální. K extázi směřuje i novicka v montované próze *héro čte grillparzera / leander se učí plavat* (str. 133), jež při masturbaci prožije bezprostřední kontakt s absolutnem: pohlavní pud je zde klíčem k opravdovému vesmírnému souznění, jemuž se nevyrovná ani modlitba, natožpak četba Grillparzerovy klasické milostné tragédie (v české verzi jsme využili grillparzerovského překladu Vladimíra Tomeše „Vlny moře a lásky“). Akt masturbace pomocí klášterní svíce a konečně vyvrcholení je zde – paradoxně zcela dle receptu křesťanského teoretika Romana Guardiniho – vlastně aktem liturgickým, neboť „orgán a předmět tvoří společně jednotu, vztah, v němž se naplňuje jsoucno“. Nejen zde si autor

tropí žerty z monoteistických náboženství a církevních dogmat, neguje jejich pravidla ve prospěch osvobozujícího humoru a čistého smyslového prožitku. Takto se mimochodem vyzná i ze své pevné víry v jídlo (*vyznání víry*), případně se oddaně modlí k posteli a peřinám (*noční hymna*).

Vtip, humor, černá groteska, ale třeba také cit pro kouzlo stupidity a banality, hravá poetika předmětů (od smetáčku přes vidličku s nožem, kus telecího, kolo či auto nebo třeba plyšového medvídko), to je poznávací znak, který Rühma zásadně odlišuje od chladných konkretistů typu Franz Mon, Max Bense, Ferdinand Kriwet nebo třeba Eugen Gomringer a přibližuje ho dadaistům, snad nejzřetelněji (v mnohém přiznaně) ke Kurtu Schwittersovi. Přitom je ovšem důležité, že veškerá humornost či nevázanost je zde – stejně jako u Schwitterse – provedena se vši vážností a seriózností, někdy s až matematickou přesností, v žádném případě jako nějaká nespoutaná klauniáda či řáchanda. Pravidlo serióznosti platí i pro tak rozpustilé kompozice jako například *hra přiborů*, absurdní rozhlasovou hru *přestávám vám rozumět, tatinku*, na první pohled dětsky působící *lunární divadlo*, nebo třeba nezvyklou operetku *zpocené nohy*, kterou Rühm napsal společně s Konradem Bayerem (viz českou verzi antologie Wiener Gruppe, Rubato 2016).

Právě oním seriózním zacházením s materiálem se legitimizuje užití zdánlivě nepoužitelných stavebních prvků, zároveň se tak maximalizují možnosti umělecké koláže a montáže – v obraze, zvuku, textu. Takto se příkladně v *héro a leanderovi* střetávají stavební elementy, které by v tradiční próze jinak neměly šanci se setkat, banalita se zde doslova snoubí se vznešenem, užitná literatura s literaturou vysokou; zatímco se Leander proměňuje prostřednictvím archaické plavecké příručky v pilného a mlčenlivě úporného cvičence, Héro se na protilehlých stranách (opět se pohybujeme na rovině reflexe knižního objektu) potýká se zrcadlovým bludištěm literárního intertextu: sama je součástí legendy, zároveň o ní čte v Grillparzerově díle, z něhož navíc ještě vypadne lístek zachycující příběh v lidové písni (takovou konstrukci textu můžeme mj. chápat v souvislosti s ironickými postupy raného německého romantismu, především s dramaty Ludwiga Tiecka nebo Novalisovými/Schlegelovými Fragmenty, které byly taktéž otevřenou literární laboratoří, jakýmsi reflexivním bludištěm zrcadel). Příběh obou milenců se odehrává jako zcela konkretistická hra založená na práci s různorodým textovým materiálem. Samotné extatické vyvrcholení, při němž dívka vykřikne oněch šest slov, „která obsahují všechna písmena abecedy, aniž by se jediné opakovalo“, je potvrzením onoho syntetického textového vesmíru: dostáváme se do týchž míst, kde se pohybuje například i kresba *alles* (na str. 9). Podobně jako třeba Schwittersova Anna Blume je i Héro jazykovým monstrem, a nikoli reálnou postavou.

„třírozměrné. břichaté. vymrštěné do prostoru.“

Jestliže Rühm označuje některé své texty jako prózu, pak je třeba mít na paměti, že se v žádném případě nejedná o prozaické texty v tradičním slova

smyslu. Rozsáhlé románové kompozice považuje autor za anachronismus, tradiční vyprávěcí linie za nezajímavé. „Zaobalenosti do fiktivních situací a smyšlené hovory mě nezajímají – leda že se přitom něco děje s jazykem, jako u Joyce, kde se román stává poezií,“ uvedl autor v rozhovoru s Volkerem Hagem v roce 1973. Toto pojetí literární tvorby se projevuje už v Rühmových nejrannějších drobných prózách, které mají mnohdy blízko k surrealismu (viz např. próza *konec tunelu*, str. 187). Rühmovy postoje k žánru prózy dokládá obzvláště dobře jeho konkretistický text „žáby“ (str. 167) z roku 1958. Autor sám tento text považuje za jeden ze svých nejdůležitějších a dá se také tvrdit, že dílko obsahuje samotnou esenci jeho univerzalistické estetiky. Proto mu na závěr věnujme trochu více pozornosti.

V duchu experimentální poezie reflektuje tento text sám sebe, svou jazykovou matérii, zároveň tak dává pocítit nebyvalou šíři představ a vjemů. Děj zde není určen příběhovou linií, ale už pouhým aktem chůze odněkud někam, procesem odehrávajícím se v reálném čase četby resp. pohybu (srovnejme například také ideogram *gehen*, str. 39). Časoprostorových os je zde ovšem více a společně dávají textu nebyvalou plasticitu: chodec se pohybuje z bodu A do bodu B, tedy z obce k jezernímu hotelu, na této ose se průběžně setkává s předměty a osobami, které se k němu přibližují a zase se od něj vzdalují. Protiklad či kolmici k této přímé ose cesty představuje zdánlivý opak civilizacího hemžení, totiž nevyzpytatelný a tajemný přírodní život: rákosí, stromy, voda a především žáby, jež pokrývají silnici, hopkají volně a nevypočitatelně do všech směrů, jsou „třírozměrné. břichaté. vymrštěné do prostoru. s malými bijícími srdíčky. studené. pohyblivé.“ Třetí osu tvoří vertikála mezi nebem a zemí, pohled od země nahoru k nočnímu nebi, myriády hvězd v analogii k nekonečnému množství, mrtvých, umírajících i živých žab na silnici.

Všemi těmito otevřeně budovanými představami a obrazy, celou touto časoprostorovou strukturou prochází vypravěč zcela nechráněn – v sandálech naboso, v saku. Noční masakr žab vnímá všemi póry, děsí se chladné civilizacíni mechaniky a stejně tak pocituje úzkost z tajemného přírodního živlu; a se stejnou smyslovostí zároveň vnímá a zpracovává každé slovo, které vysloví, resp. vemlátí do psacího stroje při tvorbě právě probíhajícího textu. Nechává čtenáře obracet stránky, potištěné listy papíru, tenké stejně jako mrtvolky žab rozježděné pneumatikami automobilů (rozválcované žáby jsou zde ostatně přímo přirovnávány ke knižním záložkám). Představa je tak přímo přenesena na haptický vjem, opět na samotný objekt knihy či stránky. Dynamika skoků, hemžení, chůze, přibližování či vzdalování je určována také měnicím se tempem textu, jeho rytmem, variacemi i dávkováním sdělovaných informací – ubíhající text (tedy i čas) někdy zdánlivě stagnuje, hudebně ulpívá na jednom jediném motivu, doslova se bojí šlápnout vedle, jindy rozpoutá divoký, fragmentární sled vjemů a asociací, mnohdy přeroste v opravdové morfologické „rozdrcení“ textu, např. „*vy! hnout!!! se!!! os!!!!lepuje!!!! nhl e tu á ta(dy) skáč ou já od-sud cuká zdech lina rozškleb žába hned všecko vy/leze!!!!!!*“

Celý tento pohyb ve slově, tento jazykový proces (sémantický, formální, hudební a jistě i vizuální), je – jak je pro Rühma typické – demonstrativně odměřován v čase, v permanentním „ted“. Už jenom touto časovou komponentou autor zcela přirozeným způsobem navazuje na dávné literární tradice, mj. opět na klíčová témata barokní lyriky, tedy na pomíjivost okamžiku, na věčné otázky po životě a smrti. Tuto prózu ovšem můžeme klidně vnímat i jako moderní orfickou pouť za bájnou Eurydikou, pouť, jejíž cesta je definována a modelována zvuky a významy slov. *žáby* bychom mohli vnímat třeba také jako temně romantický portrét vztahu civilizovaného člověka a přírodního živlu (i v ekologickém smyslu), jako děsivé romantické setkání s přírodní magií, nocí a jejími rozumově neuchopitelnými přízraky (v této souvislosti připomeňme, že *žáby* rozhodně nejsou jediným dílem, kde Rühm rozvíjí ekologická témata – viz například též jeho rozhlasovou hru *Les, německé rekviem*, reflektující problematiku vymírání lesů).

Při všech více či méně viditelných vazbách k nejrůznějším látkám a estetickým tradicím zůstává Rühm bytostně konkrétním básníkem, důsledným demontérem tradiční metaforiky, autorem čistých poetických esencí. *žáby* jsou takto jen jedním z mnoha příkladů toho, že konkrétní poezie vůbec nemusí znamenat nějakou plochou formalistní hříčku (jak jí to bylo a dodnes bývá často vytýkáno), ale že naopak může nebývale koncentrovaně artikulovat tradiční literární obsahy. Vedle obvyklé obsahové složky totiž vnáší do hry další proměnné, které se odvíjejí od otevřené práce s jazykovým materiálem, může vytvářet paradigmatické modely a konstelace, kterých běžný, iluzivně či metaforicky založený text z podstaty nevyužívá. Rühmův konkretisticky založený minimalismus, který se někdy blíží i naprosté nule (viz báseň s *konečnou platností*, str. 34), takto paradoxně představuje cestu k naprostému poetickému maximu.

Pavel Novotný

Ediční a překladatelská poznámka

Některé Rühmovy básně přeložili do češtiny Josef Hiršal a Bohumila Grögeová. Na rozdíl od H. C. Artmanna, jehož texty autoři vydali počátkem devadesátých let knižně (viz výbor *dracula dracula*), vyšly ovšem rühmovské překlady pouze roztroušeně: několik jich najdeme v memoárech *Let let*, v časopise Světová literatura či také v knize *Nonsense*. Rozsáhlejší výběr z Rühmových prací padesátých a první poloviny šedesátých let nabízí až antologie *wiener gruppe*, jejíž českou verzi jsem v roce 2016 připravil pro Rubato společně s Nikolou Mizerovou. V antologii jsou obsaženy Rühmovy texty, které jsou časově vázány na existenci Wiener Gruppe, najdeme zde mj. jeho pozoruhodné šansony, kolektivní díla i některé vizuální texty, pochopitelně zde ovšem nejsou díla novější a současná.

Při práci na českém rühmovském výboru jsem měl na paměti, že českému čtenáři by bylo dobré přiblížit autorovu tvorbu jako celek, jako dlouhé kontinuum sahající od konce čtyřicátých let až do současnosti, a poukázat především na autorovu všestrannost a zároveň uměleckou důslednost. Výběr Rühmových textů byl přitom do značné míry limitován jejich převoditelností do češtiny. Překládat Rühmovo dílo je někdy prosté, někdy komplikované, jindy nemožné. Především jeho konkretistické či konceptuální texty jsou pevně spojené s gramatickým či fonetickým systémem němčiny, a nezřídka takto vytvářejí minimalistický jazykový vtip, který je z principu nepřeložitelný (viz například kvadratický text *leib*). Jen těžko převoditelná je například také jeho vynikající artikulační báseň *levitation* (jejíž auditivní zpracování můžeme najít na lyrikline.org). Ta vytváří svým zvukem skutečný dojem lehkosti, měkkosti a klouzavosti pomocí hlásky *l* – například zdánlivě prostý verš *wenn in lieb licht wird der leib und leuchtet im licht*, se tak ukáže jako těžko řešitelný překladatelský rébus: pokud bychom se pokusili báseň převést, zjistíme, že pro dosažení oné levitační lehkosti bychom museli text od základu obsahově změnit a vztah k originálu by byl opět velmi vzdálený. Stěží přeložitelné jsou – stejně jako u Artmanna – Rühmovy dialektové básně: jejich úskalí netkví ani tak v hláskových specifikách jako v kontextové zakotvenosti: vídeňskou němčinu, kterou se autoři Wiener Gruppe zabývali, zkrátka nemá smysl převádět do hantecu nebo třeba do ostraváčtiny; zásadně by se tím změnilo vyznění, a překladatel by pak (s dosti nejistým výsledkem) spíše volně tvořil na základě originálu. Podobných úskalí je v Rühmově rozsáhlé tvorbě nepočítaně.

Na druhé straně se zde ovšem nabízí široký rejstřík textů, které přímo lákají k tomu, aby byly překladatelsky uchopeny. Takto jsem rozhodl nechat žáby skákat po česku, nechat Antona a další abecední osazenstvo skupinově-dynamicky svlékat kalhoty, metat a smýčtit prach slov, stejně tak mne lákalo nechat přibory rozehrát českou frivolně břínkavou zvukomalbu – a tak dále. Výběr textů a reprodukcí byl zvolen tak, aby se vytvářely určité žánrové ostrůvky (auditivní a vizuální poezie, eseje, rozhlasové hry, erotické koláže atd.),

kteřé jsou vzájemně motivicky propojeny. Různorodý výchozí materiál je tak provázán společnými liniemi, které se variují v různých formách: fascinace grafémem a hláskou, rytmus a melodie, erotika a smyslno či třeba motiv pohybu v čase a prostoru. Pevně doufám, že se mi podařilo vystihnout povahu jedinečné rŭhmovské poetiky a zaplnit tak jednu z dlouholetých mezer v překladech experimentální literatury.

Seznam vyobrazení

- na obálce knihy a na str. 59: *teleklavier (teleklavír)*, 1975
str. 9: *alles (všechno)*, 1986
str. 19: *now/soon/just*, plastická lyrika, 1989
str. 35: *einmachtext (naložený text); H/alt (Za/stav)*, plastická lyrika, 1964
str. 36: *hans und helga (hans a helga)*, posuvný text, plastická lyrika, 1964
str. 45: *du (ty)*, plastická lyrika, 1963
str. 46: *innen eilt ein mann (uvnitř spěchá muž)*, 1959
str. 54–58: *melogramme (melogramy)*, 1984
str. 113: *fliegen und schwimmen (létat a plavat)*, 1964
str. 150: *Weltenraum (Prostor světů)*, 1955
str. 151: bez názvu, 60. léta
str. 152: *autoerotisches konzentrationsbild (autoerotický koncentrační obraz)*, 2009
str. 153: *bildgedicht (obrazová báseň)*, 2005
str. 154: *in memoriam konrad bayer*, 1964
str. 155: *diagonalstudie (diagonální studie)*, 2004
str. 156–157: *Weltraum (Vesmír)*, 1965
str. 158: *Wettlauf (Běžecký závod)*, 1965
str. 159: *die errungenschaft des farbfernsehens (vymoženost barevné televize)*, 2006
str. 160: *ohne es zu wollen (aniž by se to chtělo)*, 1996
str. 161: *bilderlegende „lehrzeit“ (obrázková legenda „učební obor“)*, 1996
str. 162: *Der genüssliche Weg allen Fleisches (Slastná cesta veškerého masa)*, 1997
str. 163: *Wenn, Wo (Když, Kde)*, 1995
str. 164: *Adel (Adieu)*, 1988
str. 165: *Echo (Ozvěna)*, 1988
str. 166: *Juchhe (Juchů)*, 1992
str. 176–181: *mann und frau (muž a žena)*, výňatky, 1959–64
str. 194: *erleuchtende verdunklung (osvětlující zatmění)*, hmatová kresba, 1984
str. 195: bez názvu, hmatová kresba, 1984
str. 196: *alarmierender brief (alarmující dopis)*, hmatová kresba, 1984
str. 197: bez názvu, hmatová kresba, 1984
str. 198: *selbst-bildnis (autoportrét)*, 1978
str. 204: *JETZT – totalansicht/ausschnitt (TEĎ – celkový náhled/detail)*, 1978

Obsah

poezie

- vznání víry (1973) **11**
hlásková báseň (2000) **12**
12! číselná báseň (1979) **13**
nestejní bratři... (2001) **16**
dějiny (1986) **17**
zátiší (1977) **18**
popis přírody (1979) **20**
noční hymna (1992) **21**
já jaté tekuté (1986) **22**
prašné lamento (2017) **23**
dav (2008) **24**
pláchnout (2008) **25**
vítr a mraky **26**
skupinová dynamika (1982) **27**
ideální tělo (1966, nové
zpracování 1986) **29**
tři klasická tříverší (1977) **32**
variace na známé téma **33**
s konečnou platností (2019) **34**
leib (konstelace, 50. léta) **37**
du (konstelace, 50. léta) **38**
gehen (ideogram, 50. léta) **39**
haut (ideogram, 50. léta) **40**
schlaf (ideogram, 50. léta) **41**
licht (ideogram, 50. léta) **42**
i e a o u (ideogram, 50. léta) **43**
a b c d (ideogram, 50. léta) **44**

eseje

- konkrétní poezie (nedatováno) **47**
hudba jako jazyk a obrázkové
písmo (2007) **50**

minidramata

- teleklavír (1975) **59**
komunikace (1966) **60**
přírodní studie (1966) **61**
květinový kus (1966) **62**
rodinné drama (nedatováno) **63**
vzpomínkový kus (nedatováno) **64**

- skříň (nedatováno) **65**
praktikované biblické rčení (1990) **66**
elementární duel (2006) **67**
ne (2010) **69**
lunární divadlo (1972–1973) **71**
komorní hra pro smetáky
(1972–1973) **82**
hra příborů (1992–1993) **83**

rozhlasové kompozice

- přestávám vám rozumět,
tatínku (1958) **98**
malé dějiny civilizace (1979) **114**
cenzurovaná řeč (1969) **121**
komplex 10 (1961/1971) **122**
rajská pasáž (2008) **126**

próza

- héro čte grillparzera / leander
se učí plavat (2019) **133**
žaby (léto 1958) **167**
rané krátké prózy (1949–1956)
u telefonu **184**
zoufalá situace **185**
zvuk **186**
konec tunelu **187**
smutek **188**
ano. nebo ne? **189**
pořád to není dost **190**
napoleonův rukopis **191**
děravé vzpomínky **192**
koláč **193**
nové krátké prózy (2018)
záclona a závěs **200**
protéza **201**
slzy **202**
zapomínání, objekt **203**

Rozšířená poetika Gerharda

- Rühma **205**
Ediční a překladatelská
poznámka **212**
Seznam vyobrazení **214**

gerhard rühm
průřez
text—obraz—zvuk

z německých originálů vybral, přeložil, doslov
a ediční poznámku napsal pavel novotný
jazyková korektura petr janus
obálka, grafická úprava a sazba jt
vydalo nakladatelství rubato v praze roku 2021
vytiskla tiskárna protisk, s. r. o.
první vydání
isbn 978-80-87705-83-4

rubato
sarajevská 8, 120 00 praha 2
www.rubato.cz
studio@rubato.cz