

Lisztovské fantazie

Historický badatel se neobejde bez fantazie; na pouhém shromažďování dat, jimž schází vyhodnocení ve formě stanovení souvislostí, by historie pohořela. Historik si musí být vědom příčin a následků jevů, uvědomovat si proměnlivost určitých procesů a být schopen stavět mosty mezi událostmi i přes časovou či geografickou vzdálenost. Ovšem pokud je už základní otázka, na niž se hledá odpověď, položena jako dogma, nemá smysl odpověď hledat; pak se toto dogma stává „předurčeným kritériem pravdy“ (jak charakterizuje scholastickou metodu Ottův slovník naučný). A pokud je klade ní otázek a hledání odpovědi navíc kombinováno se špatně pochopenou metodologií komparatistiky, kdy je srovnáváno nesrovnatelné resp. všechno se vším, přání je otcem myšlenky a selektivně se mu podřizuje vše, co se předem stanovenému dogmatu hodí, leží před čtenářem namísto důkazu jen zbytečně popsané stránky.

Řeč je o publikacích Miroslava Demka, věnovaných Franzi Lisztovi, konkrétně o jeho knize *Stratený syn Slovenska*, vydané česky pod titulem *Ukradený skladatel* (nakladatelství Eko-konzult, Bratislava 2010), a o nejnovější knize *Totentanz Franz Liszt* (Lisztova společnost na Slovensku, Bratislava 2011); oběma knihám předcházely práce věnované dílčím problémům téhož tématu. Zmínka bude i o reakci Miroslava Demka na kritiku svých prací, soustředěně v brožurce *Vyhlasujeme* (vydané rovněž Lisztovou společností 2011). Není snadné nenechat se strhnout k podobné aroganci, kterou jsou prostoupeny publikace M. Demka. Argumenty však musí být vysloveny jednoznačně.

Miroslav Demko je přesvědčen, že Franz Liszt byl Slovák. S fanatickou tvrdohlavostí to opakuje již řadu let. Nevyslovuje hypotézu, nepřipouští možnost, ale neústupně trvá na svém. Důkazy, které přináší, však stojí na velmi vratkých nohách, respektive visí ve vzduchoprázdnu a žádnými důkazy ve skutečnosti nejsou.

Národní příslušnost sloužící jako „hodnotový znak“ nám nadělil nacionalismus 19. století. Probuzení národního vědomí přineslo mnoho užitečného, relikty jeho negativní stránky však bohužel přežívají dál a absurdní plody nesou ještě dnes, a to i v takových případech, kdy o národnosti nejsou pochyby. Debaty o ryze českém Smetanovi a kosmopolitismem nakaženém Dvořákovi zaplevelily českou hudební historiografii na dlouhá desetiletí. Marň se hledalo východisko pro do Čech přivandrovalou rodinu Stamiců, z nichž se v Německu stali Stamitzové. Moravané dodnes vnímají Janáčkovy těžké začátky jako produkt povýšeného chování Čechů vůči provinčnímu Brnu, na druhé straně vyžadují, aby byl Janáček v cizině označován za českého, nikoli moravského skladatele, ale i z novější doby ještě existuje biografický slovník, kde se důsledně uvádí, který český skladatel je původem z Moravy. Vedly se (a kupodivu ještě dnes vedou) debaty o národnosti Salcburčana Mozarta, o nějž se prou Rakušané s Němci. Ještě dnes se v některých pracích českých a slovenských muzikologů o 18. a 19. století objevuje označení skladatelů působících na území bývalé rakouské monarchie jako „emigrantů“ a podobně. A co si počít s Gustavem Mahlerem, který prošel několikerou etapou přivlastnění a zavržení? Co s Ernstem Křenkem, jehož rodina prokazatelně

pocházela z Čech, on sám sice málo, ale přece jen česky uměl nebo přinejmenším rozuměl a do konce života byl hrdý na svůj háček, a za Čecha jej přesto nepovažujeme? Co s Eugenem d'Albertem, který se narodil s francouzským jménem v Glasgowě, mezi jeho předky byli také Italové, on se však považoval za Němce? Na druhé straně jsou národy, které dokáží být na své syny a dcery hrdé, aniž by si je uzurpovaly jen pro sebe. Pochybuji, že se Belgičané cítí poškozeni, uvádějí-li slovníky Césara Francka jako francouzského skladatele (natož aby se dohadovali, zda byl Vlám či Valon). Holanďané si nenárokují Beethovena, španělští Baskové Maurice Ravela a o Arthura Honnegera se Švýcaři dělí s Francouzi. Podobných příkladů by bylo možno nalézt bezpočet.

V řadě případů jsou snahy o národnostní zařazení zkrátka absurdní, protože vždy některé z kritérií neplatí. Národnostní identifikace podle mateřského jazyka je možná teprve od té doby, kdy se mateřština jako kritérium národnosti prosadila, tedy zhruba od poloviny 19. století, a ani pak ne vždy. V národnostně smíšené střední Evropě je přiřazování podle jazyka neobyčejně složité, často vůbec nevíme, jakou řeč dotyčný primárně ovládal (míněno je tím, jakou se naučil v dětství). Nerozhoduje ani místo narození; Hans Pfitzner se shodou okolností narodil v Moskvě, Franz Schreker v Monaku a Erich Wolfgang Korngold v Brně. Antonio Smareglia narozený v istrijské Pule zažil kuriózní chvíle s uváděním svých děl, neboť se nevědělo, zda jej považovat za skladatele Itálie nebo Rakouska-Uherska. Proměny států a dělení území Evropou zamíchaly tak, že se touto cestou nikam nedostaneme. Béla Bartók, Sándor Veress a György Ligeti se narodili na území dnešního Rumunska, byli Maďari a všichni tři zemřeli mimo svou vlast. A má snad být Ligeti, jehož rodina byla vyvražděna nacisty a po válce získal rakouské občanství, uváděn jako židovský skladatel? Pro Miroslava Demka ovšem stačí jako argument rodiště (i vzdálenějších) předků na území dnešního Slovenska, a to i u těch, u nichž je etnický původ smíšený, víme o něm jen velmi málo, či dokonce vůbec nic. Tak je tomu například s předky Johanna Sebastiana Bacha, kde je známo pouze to, že jeden z nich uprchl v polovině 16. století před pronásledováním protestantů z Uher. Podle M. Demka nicméně Bachova rodina pocházela z Bratislavy, což „jak se zdá“ (*Ukradený skladatel*, s. 24), věděl i Franz Liszt. Dědeček Alexandra Zemlinského pocházel ze Žiliny, je proto Zemlinsky slovenský skladatel? V Prešpurku / Pressburgu / Pozsony (Bratislavě) se narodil například Franz Schmidt, ten se však ochotně přenechává Rakušanům.

Tolik příkladů uvádím jen proto, abych dala najevo, jak komplikované je jakékoli podobné zařazování i v případech, kdy máme údaje, o jaké se lze opřít – jazykovou vybavenost, rodiště, původ rodičů a podobně. Miroslav Demko však má v případě hledání důkazu pro potvrzení Lisztovy slovenské národnosti vlastně jen své přesvědčení, že skladba pro klavír a orchestr *Totentanz* má být chápána a překládána *Slovenský tanec*. Tót, v maďarštině označení etnického Slováka, je historické, v tom má M. Demko pravdu. Veškeré další konstrukce, které z toho odvozuje, však postrádají ještě důležitější předpoklad vědecké práce, než je fantazie, totiž kritickou soudnost. Demkovy argumentace jsou často tak absurdní, že by nebylo třeba se jimi vůbec zabývat, kdyby jimi nenaplnoval opakovaně nové a nové publikace, zatímco jistě někde marně čekají na vydání seriózní práce.

Ponechám-li teď stranou zásadně mylné východisko Demkovy fixní idey, i tak zůstane v jeho výkladu dost dokladů diletantismu. Uvádím konkrétně připomínky

nejprve ke knize *Ukradený skladatel*, kde ovšem leccos padá také na hlavu (M. Demkem nepochybně autorizovaného) překladu do češtiny.

Ukradený skladatel

Zeměpisné názvy, národnost, jméno: Na předsádce knihy je poznámka, že „v případě překladů jmen a pojmenování (jako Uher, Hongrois, Maďar, Slovák atd.) musí být dodržena jejich autentičnost. Tedy nepřekládat.“ Zásadní problém je už v tom, že jedna věc je překlad, jiná věc výklad. Známe to dobře z pojmu Böhmen, překládaného automaticky jako Čechy, přičemž ovšem „der Böhme“ není automaticky etnický Čech, nýbrž „obyvatel Čech“, zahrnující i populaci německého jazyka. (M. Demko uvádí, že Maďaři nemají ekvivalent slovenského výrazu Uher. Češi zase nemají ekvivalent výrazu Böhmen – přitom stále ještě je přídavné jméno „uherský“ všeobecnější, než přídavné jméno „český“, zahrnující pouze české etnikum.) Geografické názvy nelze ztotožňovat s pojmenováním národů i proto, že jsou v různých dobách chápány různě, a označení etnik jsou zase v různých jazycích různě vnímána (k problému Bohémové a Bohemia se ještě dostaneme). Když už je řeč o dodržování autentičnosti jmen a jejich nepřekládání, proč je tedy hned na s. 7 uvedeno „František Liszt“? Rovněž nelze – a to uvádím již nyní – hovořit v Lisztově době bez bližšího vysvětlení automaticky o Bratislavě, jak ostatně Miroslav Demko dobře ví (sám na s. 111 píše, že se „Liszt držel“ označení Pressburg). Na s. 47 sice uvádí všechny historické varianty názvu Bratislavy, ale zároveň doufá, že „v Evropské unii se názvy a pojmenování konečně budou sjednocovat a ne překládat“. Z historického i jazykového hlediska je to absurdní návrh, pak by ani v jeho knize nemohlo stát Paříž / Paříž a podobně, nehledě na to, že moderní úzus historických prací uvádí názvy tak, jak odpovídají době, o níž pojednávají. Do problému Uher / Maďar se nakonec zaplétá sám, když se nad vydáním básně „an Herrn Franz Liszt“ z roku 1840 (s. 55) ptá, „proč text nebyl v maďarštině, když šlo o dar maďarské aristokracie“. Byla to aristokracie uherská a úředním jazykem byla němčina, o žádném „zpochybnění [Lisztova] původu“ tedy nemůže být řeč. S polaritou Uher / Maďar a překladovou otázkou, o níž Demkovi tolik jde, zachází sám libovolně, když překládá citát na s. 139 pod poznámkou č. 206: „Franz Liszt wurde [...] in dem ungarischen Dorf Raiding geboren, doch war der berühmteste ungarischer Musiker durchaus kein echter Ungar“ – „I když se Liszt narodil v maďarské vesnici Raiding, nebyl tento nejvýznamnější maďarský hudebník v žádném případě pravým Maďarem.“ Němčina rozdíl Magyar (Maďar) / Ungar zná, měl by tedy Ungar překládat jako Uher; i Demkův překlad lze tedy považovat za manipulaci. Autorovo zdůrazňování, že dnešní Maďarsko vlastně nemá s Uherskem nic společného („dnešní Slovensko představuje Horní i Dolní Uhersko a současné Maďarsko [je] Pannonie“, s. 163, pozn. *) zamlčuje, že někdejší římská provincie Pannonie (pokud už vůbec lze operovat se zeměpisným a mocenským rozložením v Evropě v 1. století p. Kr. ve srovnání s 19. stoletím) zahrnovala jen západní část dnešního Maďarska; k prefektuře Illyricum, pod níž Pannonie spadala, patřily také dnešní Burgenland, části východního Štýrska, Srbska, dnešní Slovinsko a Chorvatsko atd.

Za doklad Lisztova přihlášení se k slovenskému národu Miroslav Demko považuje dvě věty z Lisztova dopisu Marii d'Agoult z 19. 12. 1839, odeslaného z Pressburgu (jak stojí v záhlaví), na jehož začátku Liszt hovoří o „vzdálené domovině“. Na tyto věty se

Demko neustále znovu odvolává a nehodlá připustit, že onou domovinou a přáteli je myšleno teritorium, v němž se Liszt narodil (např. s. 49). Liszt nikdy neprohlásil, že „jeho vlastí je Bratislava“, jak si citát M. Demko přizpůsobuje (s. 164). Také Lisztův výrok „je suis Hongrois“ vykládá M. Demko opakovaně jako jeho přihlášení k Slovákům, „zásadně [se] představoval jako Uher, tedy Slovák“ (např. s. 161), nepřináší však žádné hodnověrné důkazy, že to tak Liszt skutečně myslel.

Kuriózním způsobem vykládá M. Demko přechod od zápisu jména List k Liszt. První, kdo začal užívat jméno v maďarské ortografii, byl skladatelův otec Adam. Podle M. Demka však to byl Lisztův nevlastní bratranec Eduard Liszt, který „nechtěl přiznat Lisztův slovenský původ“ a popíral proto slovanský původ jména. Demko přitom píše, že se Eduard Liszt pokusil „deзорientovat evropskou veřejnost“, neboť podle něj šlo o „německé Lišt“. M. Demko by měl především citovat originál – pak by se nemohlo stát, aby se v „německém“ slově objevil háček. „Lišt“ by ovšem četli jméno Maďaři, v němčině zůstává čtení List. Ani to však není jednoznačný důkaz „zapírání identity“ (v tomto případě pokusu o maďarizaci), neboť různopsaní jmen nalezneme i v rámci jedné rodiny, ať pro omyl matrikáře, neustálenost ortografie a podobně. Dodnes například nejsou zajedno potomci Johanna Strausse, zda psát Strauss, Strauß, či dokonce Strausz. V tomto případě je to podobně jako s Totentanzem resp. Todtentanzem (viz dále).

Otázka jazyka: Miroslav Demko píše, že Liszt „neovládal maďarštinu, špatně mluvil německy, s francouzštinou se seznámil později“ (s. 9) a je přesvědčen, že Lisztovou mateřštinou byla slovenština. Že neovládal němčinu soudí především podle toho, že editorka Lisztových dopisů Lina Ramannová dopisy upravovala. Aniž bychom chtěli hájit práci Ramannové (přestože je psána ještě za Lisztova života a svým způsobem je dobovým svědectvím), byla takováto praxe po dlouhá léta běžná, dokud se neprosadil princip kritické edice s diplomatickým přepisem, včetně individuálních odchylek, gramatických chyb a podobně. Problém kritické edice korespondence například už řadu let plně zaměstnává tým připravující kritické vydání korespondence a deníků Bedřicha Smetany, napůl (nedokonale) českých a napůl německých. Dříve nebyl takový počín možný, neboť nebylo z ideologických důvodů „vhodné“, aby národ zjistil, že zakladatel jeho národní kultury spisovnou mateřštinu neovládal. Podotýkám spisovnou, neboť hovorový jazyk je cosi jiného. Bedřich Smetana neuměl dobře spisovnou češtinu a nenaučil se ji do konce života, o jeho češtví však pochyby nejsou. A to je zároveň protiarargument k Demkovu tvrzení, proč nenaučila Liszta jeho matka, pocházející z Kremsu, dokonale německy. Demko tak soudí podle jejího nedokonalého písemného projevu, avšak stačí se podívat na dopisy matky Mozartovy, nebo – ještě ve zcela moderní době, ve 30. letech 20. století – na dopisy matky Aloise Háby. Tyto ženy měly jen zcela minimální vzdělání, skutečnost, kterou si Miroslav Demko vůbec neuvědomuje. Svou jistotu, že „Liszt ani jeho rodina nemluvili maďarsky, nýbrž slovensky“ (s. 50), však ničím nedokládá.

Otázky kolem skladby *Totentanz*: „Z politických důvodů Lisztovi nebylo umožněno *Totentanz* pojmenovat jako Tanec Slováků. [...] Kvůli jeho jednoznačnému vztahu ke Slovákům byl název *Totentanz* nahrazován pojmenováním *Todtentanz*“, píše M. Demko (s. 97), a dokumentuje citátem z Lisztova dopisu dceři Cosimě, v němž se skladatel údajně pohoršoval nad „přejmenováním“ své skladby na *Todtentanz*. Kromě

„vzdálené domoviny“ a zvolání „je suis Hongrois“ je to třetí detail, kolem kterého se točí veškerá Demkova podivná argumentace. Jana Lengová už ve své recenzi (*Hudobný život* 2010/9) uvedla, že citát je vytržen z kontextu a neznamená pohoršení, nýbrž příjemné zjištění, že Nikolaj Rubinstein (jméno Рубинштейн je Demkem opakovaně uváděno chybně Rubenstein, ve slovenské transkripci by mělo být Rubinštejn) zařadil na svůj program Lisztovu skladbu.

V případě varianty názvu *Todtendanz*, pod kterým ji Nikolaj Rubinstein uvedl ve Varšavě, se nejedná o žádné „přejmenování“, nýbrž o kolísající dobovou ortografii. Stačí se podívat do druhého dílu Německo-českého slovníku J. Streizingera a V. E. Mourka z roku 1893 (nakladatelství Otto), kde na s. 1097 stojí: „todt – mrtvý, zemřelý“ a na další straně jsou dva sloupce složenin a dalších odvozenin, např. Todtgeleit, Todtfest, Todtlocke, Todtkammer, Todtmatrik, Todtmaske a podobně. Tvar „todt“ uvádí školní německo-latinský slovník Friedricha Adolpha Heinichena, vydaný v Lipsku roku 1872, i německo-latinský slovník Ernsta Georgese (Hannover – Leipzig 1896) a tak bychom mohli pokračovat; modernější slovníky už variantu s „d“ neuvádějí. Polarizace mezi souhláskami „d“ a „t“ souvisí s etymologií slova samotného. Historicky se vyskytovaly i tvary dod, toeten i toeden (ve staré němčině bylo verbum „toden“, ve středověké němčině pak „toeten“ a podobně – viz ostatně také anglické dead). V historických tiscích se objevuje „doten dantz“, „Dodendantz“, „todten-dantz“ a podobně. Podle Demkova výkladu by musel Liszt vlastně zkombinovat lokálně známý maďarský výraz „Tót“ s německým „Tanz“ a vznikla by velmi rafinovaná skrývačka, paradoxně ovšem velmi blízká maďarskému *Tótentanz*. Námitka, že se Liszt k utlačovanému národu Slováků nemohl otevřeně přihlásit, neobstojí – ve světě uznávaná umělecká osobnost si to naopak mohla dovolit velmi snadno. Kdyby Demkova mystifikace s „tancem Slováků“ nebyla zarputile hájena a neustále zdůrazňována, nestálo by za to se jí vůbec zabývat, bohužel, autor na ní zakládá své další spisy, vydávané v bleskovém tempu. M. Demko má pravdu v tom, že se v případě historických překladů nelze odvolávat na moderní slovníky, nýbrž na ty, odpovídající době, o níž je řeč. Neuhlídal však, že se sám na s. 98 odvolává na Maďarsko-český slovník z roku 1989, čímž celou debatu staví na hlavu.

Na svém pomýleném východisku, že *Totentanz* je *Tanec Slováků*, staví Miroslav Demko všechno další. I když skladba nese podtitul „variance na Dies irae“, souvislost se středověkou sekvencí i danse macabre Demko odmítá. V melodickém materiálu hledá namísto sekvence *Dies irae* slovenskou píseň *Ej, už sa na tej hore lista červenaje* (incipit je v knize uveden zbytečně v českém překladu), již jako by Liszt „dával naději slovenským revolucionářům [!], že únik do hor je ještě možný“ (ačkoli text písně nemá s „únikem do hor“ nic společného) (s. 101). S melodií písně se sekvence (která je v jiném tónorodě) shoduje v necelých čtyřech taktech druhé periody, nikoli „první fráze“ (s. 101). Takových „shod“ ovšem nalezneme v dějinách hudby bezpočet, nehledě na to, že nikde není důkaz, zda Liszt mohl píseň znát (píseň je otištěna v Demkovej knize *Totentanz* na s. 63, v knize *Ukradený skladatel* se o ní pouze mluví). Podivné jsou spekulace o záměrné volbě tóniny Re (D) a dedukce jako: „Právě stupnice Re se zdá být vůči Slovensku z Lisztova pohledu dominantní; tak lze pochopit i souvislosti v impresích Edouarda Maneta, především v jeho díle *Snídaně v trávě* [??].“ (s. 103)

Ženy hrály nepochybně v Lisztově životě důležitou roli, M. Demko jim však přisuzuje jednoznačně negativní vliv. Lisztovy žačky podnikaly na svůj idol „organizovaný

tlak“ (s. 12), ale životopisci se jejich „necudností“ nezabývali (s. 13) a z Liszta místo oběti dělali svůdníka. Celá jedna kapitola je nazvána „Posedlé intrikánky“, ženy Liszta prostřednictvím románových epopejí „terorizovaly na každém kroku“, se ženami prožíval „nekonečné utrpení“ (s. 151). Přitom sám Demko uvádí, že „o Lisztových intimních vztazích s jeho přítelkyněmi neexistuje žádný důkaz“ (s. 130). Spekuluje o důvodu selhání Lisztova vztahu s Marií d'Agoult, kterým měl být rozpor v politických otázkách, a podivuje se nad prací Charlese F. Dupêcheze, který politické důvody „nechce vidět“, neboť „už bylo známo [?], že právě odlišné politické názory na uspořádání Uherska otrávil jejich vzájemný vztah“ (s. 33). Podobně zůstává na úrovni pouhé fráze, že se i Carlyne Sayn-Wittgenstein „z důvodu Lisztovy politické orientace přičinila o paralyzování jeho aktivit na obranu menšin v Uhersku a jinde, tedy Slováků“ a usilovala ho „představit ve světě jako Maďara“ (s. 34), pokud není podloženo fakty, že kněžna skutečně mezi Maďary a Slováky rozlišovala. Rovněž usuzovat na narušení vztahů mezi Lisztem a dcerou Cosimou z toho, že se „nepřihlásil ani k Němcům nebo k Maďarům, ale pouze k Uhrům-Slovákům“ (s. 21) je nepodložená dedukce, stejně jako mnoho dalších. Při své snaze důsledně odlišovat Maďary a Uhry přitom zařazuje Demko Liszta vinou nedomyšlené formulace do „maďarské literární historie“ (s. 63).

V zájmu cíle prohlásit Liszta za Slováka se Demko soustřeďuje na několik **vybranych faktů Lisztova života**, což by samo o sobě bylo v pořádku, kdyby jejich výkladem opravdu mohl svou teorii stvrdit. Lisztova účast na cyrilo-metodějských oslavách v Římě roku 1863 nevyovídá primárně o jeho vztahu ke Slovensku, nýbrž k Římu, a Lisztův pobyt na oslavách lze stěží označit jako „životní periodu“. V knize je celá řada dalších metodologických lapsů a krátkých spojení, k tomu patří i odkazování na vlastní publikace tam, kde by bylo třeba citovat originální zdroj informace (např. údajný výrok Napoleona III., viz s. 91, pozn. č. 147), což důvěryhodnost Demkových vývodů nijak nezvyšuje. Přinejmenším zvláštní je odkazovat při tvrzení, že „úsilí Palackého a Riegera najít kompromisní řešení nevedlo k otevřenějšímu vztahu ke Slovensku“, na monografii Julia Dolanského o Karlu Jaromíru Erbenovi (s. 176 a pozn. č. 243; v knize je nadto Dolanský, rodák ze Všetul u Holešova, uveden jako Július). Umělé vytváření souvislostí jako je Lisztův pobyt v Římě a paralelně probíhající návštěva Richarda Wagnera v Budapešti (návštěvy ve skutečnosti paralelně neprobíhaly a věcně spolu vůbec nesouvisely) je dalším z Demkových „komparatistických“ pokusů, které nic nedokazují. Podivnými myšlenkovými pochody se ubírá úvaha nad Lisztovou cestou do Raidingu roku 1881, jež snad měla „zamlžit celou akci kolem Hummelova pomníku v Bratislavě“ (s. 39), nad plánovanou cestou do Ruska, kdy Liszt údajně „pochopil, že pouze odchod a smrt v Rusku nejlépe ochrání jeho zápas o slovensko-uherskou identitu ve vztahu k vlastnímu národu“, a také „že zemřít v Uhersku nebo v náručí Slováků-Uhrů pro jeho budoucnost a zařazení nic neřeší, [načež] skončil v Bayreuthu“ (s. 41). Demko skutečně věří, že se Liszt v Petrohradu „zjevně chystal zemřít“ (s. 42), ale nakonec tam nejel, protože mu „Rusové neporozuměli“ a „cenzurované informace (i když často vulgární [?]) neumožňovaly plně pochopit uherský problém“ (s. 43).

Metodologické problémy: Mnoho slov věnuje Miroslav Demko opakovanému upozornění na adekvátnost překladů, sám se tím však neřídí. Kromě naprosto pomýleného chápání pojmu „Totentanz“ je s podivem, že například publikace jedné z největších autorit, o které se opírá, totiž Alana Walkera, cituje z francouzských překladů

(originál třídílné monografie je v angličtině, na což by měl M. Demko alespoň upozornit). Vůbec pracuje téměř výhradně s francouzsky vydanou literaturou. Kdyby dbal na adekvátní překlad, nemohl by italské „gente“ překládat jako „rasa“, neboť „gente“ má sice více významů, rasa však mezi nimi není, běžným významem je „lid“, „lidé“. Výrok Marie d'Agoult o „kreténovi Lisztovi“ je dalším z případů rozdílu mezi překladem a výkladem citátu, vytrženého z kontextu. „Crétin“ zde neznámá „kretén“, nýbrž familiérní „bloud“, „pošetilec“, dejme tomu i „blázen“; zbytek textu M. Demko manipulativně zamlčuje. Další příklad neseriózní práce s prameny a literaturou je odvolávka na Františka Palackého – M. Demko by měl citovat z něj a ne odkazovat k publikaci André de Hevesyho (s. 60, pozn. č. 101). Na základě čeho může M. Demko tvrdit, že Puškinův námět (*Mazeppa*) „byl v historických kontextech jako vzdor vůči Lisztovi nabídnut Čajkovskému“, který „(možná naivně) [?] zkomponoval operu“? (s. 80) Liszt vycházel z básně Victora Huga a první náčrtky skladby jsou z roku 1839, Čajkovského opera je podle Puškinovy *Poltavy* a je o téměř čtyřicet let mladší. Demko tvrdí, že si Hugovu verzi Liszt „nevybral náhodně“, neboť „odporovala Puškinově“, odkud však ví, že Liszt Puškinovu verzi znal?

Samostatným metodologickým problémem je také autorovo argumentování pracemi z 19. století a jeho přesvědčení o jejich trvalé platnosti. Tak je tomu například s publikací Cypriena Roberta *Le Monde Slave* z roku 1852. Taková literatura se však už stává dobovým pramenem a jako s takovým je s ní třeba zacházet. Některé věty jsou nahozeny jen jako jakési bonmoty bez logiky, jako například zmínka o „absurdním dokumentu, který měl vysvětlit Lisztovu neznalost maďarštiny: ... duší jsem Maďar... z roku 1861“ (s. 45). Nejen že opět necituje, jak zní výrok v originále a nevysvětluje, podle čeho je dokument považován za falzifikát, ale vsunuje k němu poznámku s citátem (s chybou!) z knihy Paula Lendvaie, týkající se svatoštěpánské koruny, čímž chce říci, že se maďarské dějiny „opírají více o víru než o vědu“. Své mýty mají všechny národy, včetně Slováků, moderní historik (za nějž se M. Demko zřejmě považuje) by však mýty vytvářet neměl. Otázky jako „proč právě slovanští skladatelé jako Liszt, Chopin a později i Čajkovskij byli představováni jako úchylové, transvestitové, homosexuálové, psychopaté a pod.“ (pomineme-li do nebe volající nevkus, s jakým je otázka položena) jen svědčí o neznalosti rozmanitých senzacechtivých líčení osudů, například Schumannových, Mozartových, Schubertových a dalších. K metodologickým prohřeškům patří již zmíněná nedůslednost v citování, v řadě případů z překladů či s pomocí parafrází bez odkazů ke zdroji. Na druhé straně zde nalezneme dlouhý, nepřeložený maďarský citát (s. 129); předpokládá-li se, že slovenský čtenář umí maďarsky, od českého čtenáře to očekávat nelze. Můžeme se tedy ptát podobně, jako to činívá M. Demko: Co nám zde autor chce zatajit? (Totéž se například týká francouzských citátů na s. 131, 140 a 156). Věta: „V Bratislavě se nezachovala žádná budova, kdysi obývaná Lisztovou rodinou“ vyvolává dojem, že zde někdy Liszt (s rodiči, dětmi, partnerkami?) bydlel. Je-li Lisztovou rodinou míněno široké příbuzenstvo, o němž kromě toho, že údajně bylo početné a všichni byli rozhádání (s. 162), víc nevíme, pak se má hovořit o „místě pobytu“, nikoli „obývání“ (bydliště). Stejně tak i v případě Lisztových návštěv, neboť Liszt v Prešpurku / Bratislavě nikdy nebydlel.

Samostatný rozbor by si vyžádaly úvahy o Lisztově postoji k maďarské [!] revoluci. Zde jen tolik, že šlo o rozpor mezi ideou získání autonomie území a jeho vyčlenění

z Habsburské monarchie, a formou zachování monarchického svazku s Habsburky; v hlavní vlně povstání se tedy nejednalo o nacionalisticky motivované povstání maďarského národa. Účelově M. Demko také zachází s Lisztovou publikací *Des Bohémiens...* Jestliže Liszt rozlišoval mezi Maďary a Uhry, rozlišoval pouze mezi maďarskou jazykovou vrstvou a celkovým (nikoli ostatním) obyvatelstvem, jako tomu například je v již jmenovaném případě Čechů a Böhmen. Francouzské bohémiens, ale také anglické bohemian atd. je natolik mnohovýznamné a v historii proměnlivé, že s ním nelze operovat přímočaře a je nutno je vždy vnímat v dobovém a obsahovém kontextu. Opět se jedná o rozdíl mezi stránkou překladovou a výkladovou. Na jedné straně je tu odvozenina názvu Čech od starověkých Bójů a keltského Boiohaemum, posledním výhonkem chápání je přenesení nomádského způsobu života některých etnik na nestálý život umělců. Jako nejdéle fungující kočovný národ v Evropě tak byli ztotožněni s „bohemians“ Cikáni, „bohémský“ život však s nimi nemá nic společného (Balfeho opera *The Bohemian Girl* je sice *Cikánka*, ale Pucciniho *La bohème* je o pařížské umělecké „bohémě“). Takzvané „ungarismy“ jsou v evropské umělé hudbě komplexní element, M. Demko ovšem tápe a je proto pouze schopen napsat, že Brahms „otázku ‚Zigeunerlieder‘ nakonec ‚balí‘ do termínu *Danses hongroises* (správně *Ungarische Tänze*, s. 151); o cyklu *Zigeunerlieder* pravděpodobně neví.

Na vratkém podkladě je vykládáno Lisztovo rozhodnutí napsat Chopinův životopis. Podle Demka je to „důkaz o Lisztově slovensko-slovanskosti“ (s. 63). Fakt, že oba byli spojeni životem v Paříži a především byli klavírní virtuosové, stojící ve své době na špici (přičemž jejich rozdílné naturely vylučovaly konkurenci a dovolovaly jim žít vedle sebe), Demko ignoruje. Tvrzení, že bychom se „bez Lisztova díla o Chopinovi možná nikdy nedozvěděli“ (s. 66) nestojí za komentář, hovořit o „polském dialektu“ (tamtéž) raději považujeme za omyl. Nehodláme také rozebírat, proč je M. Demko přesvědčen, že „Chopinova hudba, které naslouchala cizina a Paříž [?] byla vnímána spíše jako folklor“. Měl by vědět, jak silně se například prvky polské hudby v první polovině 19. století rozšířily po celé Evropě; tanec „alla polacca“ například nalezneme v nesčetných operách, orchestrálních skladbách atd. Čteme-li, že: „Je docela možné, že pojem hudební myšlení by se bez Franze Liszta dodnes nevykrytalizoval“ (s. 66), pochybujeme, zda M. Demko vůbec ví, co píše. Odkud ví M. Demko, že Chopinova matka (Krzyżanowska!) byla „bývalá slovenská služka“ (tamtéž) a matka Klary [!] Schumannové Polka? Slovenský původ chce vidět i u hraběnky Evelyny Hańske-Rewuske („původ jména v topografii města Revúca. Není vyloučeno, že Balzac si všiml vlasteneckého vztahu své manželky – Slovenky a Liszta,“ s. 82, pozn. č. 141).

Řada formulací si mnohdy protirečí, například: „Obrovské počáteční úspěchy mladého Františka Esterházyho podnítily k zahlazení nepřijemností, spojených s Lisztovou rodinou. Rozumně předvídal, že v budoucnosti mohou nastat problémy v souvislosti s životopisem génia. Za jeho mládí snad málokdo předpokládal, že jednou tento problém bude aktuální.“ (s. 9 – 10) Bez ohledu na neobratný slovosled, kdy se dostanou do spojení „úspěchy Františka Esterházyho“, se má za to, že Esterházy věděl, že z Liszta vyroste génius [?], ale vzápětí stojí, že se to nedalo předpokládat (nemluvě o dalším z mnoha neobratných vazeb, kdy by se i vazba „za jeho mládí“ mohlo vztahovat k Esterházymu). K tvrzení, že Liszt měl mimořádný vztah „k Beethovenovi, kterého, zdá se, nepovažoval za německého skladatele“ (s. 28), dluží Demko doklad, na základě

čeho se to zdá a za co tedy Liszt Beethovena považoval. Na s. 36 stojí, že „*dal Liszt stipendium a nejvyšší uherské vyznamenání*“ Jánu Levoslavovi Bellovi, na s. 117 Bella „*dostal v Uhersku od Františka [!] Liszta stipendium*“, na s. 123 však v souvislosti s Bellou stojí, že „*není známo, jak se Liszt [...] angažoval za poskytnutí stipendia svému krajanovi*“, načež na s. 176 opět, že „*Liszt poskytl stipendium Bellovi a Griegoví*“. Širší komentář by si zasloužil také paušalizující pohled na všeslovanské hnutí a odrodilství Kollára a Šafárika, kteří byli podle Demka „*oba českého původu*“ (s. 64) a „*čestí literární historikové*“ (s. 162). Na Šafárika-Šafařika má M. Demko zvláště spadeno (např. s. 69, pozn. č. 119). Omezím se pouze na to, že pokud se M. Demko tak podrobně zabývá situací Slováků v Uhrách, neměl by bagatelizovat situaci ostatních slovanských národů, problém „*čechoslovanství*“ a slovanofilských snah byl mnohem širší. Demko dokonce implikuje představu, jako by Liszt byl jedním z předních evropských politicky smýšlejících historiků své doby, když říká, že „*dějinná koncepce slovenských historiků a Franze Liszta byla poražena panslavisty*“ (s. 64). Formulace, že romány a divadelní hry George Sand „*pomohly k šíření jejích myšlenek a dodnes nebyly vydány*“, postrádá logiku (s. 73), stejně tak věta: „*Víme, že hudební složka v Lisztově tvorbě zaujímá dominantní postavení, stojí nad textem*“ v souvislosti s instrumentální skladbou *To-tentanz*.

Samostatný rozbor by také potřebovalo Demkovo líčení vztahu Liszta a Wagnera. Jejich vztah se proměňoval a procházel krizemi, věčně zadlužený Wagner se k Lisztovi choval vyděračsky a Cosima sehrála ve vztahu také svou roli, ovšem přes krizi je to jeden z příkladů celoživotního uměleckého přátelství. M. Demko však jejich vztah účelově staví do černobílého protikladu. Pro Demka „*donekdávna neznámá osobnost*“ překladatele *Tannhäusera* Charlese Nuttera (s. 44) je známa dávno, libreta předkládal pod pseudonymem Charles Truinet a měl být například také překladatelem Smetanovy *Prodané nevěsty* do francouzštiny pro její pařížské uvedení, které se neuskutečnilo. M. Demko v rozporu se skutečností označuje za Wagnerova přítele Jacquese Offenbacha [!], a to ještě k tomu jen proto, aby na něj uvalil prohrěšek užití označení Liszta jako „*kreténa*“ (posun ve výkladu viz výše), který údajně Offenbach použil jako „*leitmotiv*“ [!] ve své „*komické opeře La Grande duchesse*“ [!] (správně *opéra bouffe La Grande-Duchesse de Gérolstein*).

Uvozovacím „*víme*“ či „*je známo*“ M. Demko v naprosté většině zahazuje dedukci, pro niž nemá konkrétní doklad, což není zřejmě náhoda. Podle čeho je „*samozřejmé, že se Liszt neodvážil odmítnout působení na hudební akademii v Budapešti, neboť by to „znamenalo konec“ (konec čeho?), je další autorovo tajemství* (s. 122). Naprostý nonsens je popiska na s. 133 „*Batka poučuje Čajkovského*“ pod faksimilem dopisu, který je dopisem nakladatele Petra (Pjotra) Jurgensona Batkovi, s přípisem Modesta Čajkovského. Jurgenson v tomto dopise píše, že téma skladby P. I. Čajkovského – její název je *Italské capriccio*, v popisce je uveden chybně – je „*populární neapolská píseň, která svým smutným charakterem připomíná slovanské melodie*“. Obsah dopisu s formulací popisky nesouvisí ani v nejmenším, navíc je pramen chybně identifikován. Kde se bere autorova jistota, že Camille Saint-Saëns „*dobře věděl, že za Uhrem Lisztem se skrývá Slovák*“, je další záhada. Ztotožňování Slovák – Eskláv – otrok – barbar slouží Demkovi na jedné straně jako nástroj důkazu pro Lisztovo ponižování, jinde však jsou pro něj právě „*barbaři*“ nositeli základů evropské kultury. Z propletence etymolo-

gie slov a jejich významů v různých jazycích se mu hodí ztotožnění Slovana a otroka, ovšem jak pak chce například vysvětlit, že ve slovinštině (která je podle něj slovenštině nejbližší) slovo „otrok“ znamená „dítě“? (Etymologické fantazie navštěvují text vůbec často, to však přenecháme lingvistům.) Do části *Fossiles / Zkameněliny* (část Demko nejmenuje) ze Saint-Saënsova cyklu *Carnival des animaux / Karneval zvířat* skladatel nezakomponoval „slovenský prvek“ z Lisztova *Totentanzu*, nýbrž kromě jiného (např. písně *Ah! vous dirai-je, maman*, na niž napsal variace Mozart, a úryvku z árie Rosiny z Rossiniho *Lazebníka sevillského*) citaci své vlastní symfonické básně *Danse macabre*; Saint-Saëns v cyklu *Karneval zvířat*, který původně ani nebyl určen pro veřejnost, parodoval kolegy skladatele, vesměs zesnulé, a k těmto „zkamenělinám“ sebezparodicky přiřadil sám sebe. Neměl důvod sem zařazovat žijícího Liszta, tím spíše, aby tak „zesměšnil národ Tótů a degradoval jej na zvířata – barbary“ (s. 147, pozn. č. 216). Liszt ale vytvořil klavírní parafrázi na Saint-Saënsův *Danse macabre*, jak M. Demko dobře ví.

Jen na několika místech se Demko dotýká **samotné hudby a hudebních dějin**, ihned je ovšem patrné, že se pohybuje na neznámé půdě, nezná terminologii a mnohdy jako by ani nevěděl, co píše. Jen tak může velebit „motivačně vstoupné melodické postupy, které Liszt tak geniálně realizoval ve své tvorbě a filozofii a které navazovaly na antické barbarské stupnice“ (s. 22 – 23). O neznalosti materiálu svědčí přiřazení Lisztovy *Sonáty h moll* k „jiným neznámým skladbám“ (s. 23), či věta jako: „Definitivní partitura pro zpěv je ve skutečnosti textem nové gregoriánské a luteránské hymny“ (s. 23). Snůškou kuriozit je zejména dvojstrana 100 – 101. Nejen že se zde opět objevuje autorova neorientovanost ve významu pojmu „bohém“ atd., při jehož používání navíc nerozlišuje mezi psaním malých a velkých písmen, nahodile používá kurzívy ap. a svádí tak dohromady Balfeho *Cikánku*, Pucciniho a Leoncavallovu operu *La Bohème* i Bizetovu *Carmen* a jiné. Píše také, že „árie *Bohémy* (Micaela [!]) v Bizetově opeře *Carmen* komparativní otázku tohoto žánru [!] posouvá novým směrem a spojuje ji s Wagnerovou operou [?]“, klade vedle sebe Nietzscheho, Wagnerova *Tannhäusera*, Boieldieuovu *Bílou dámu* [česky správně *Bílá paní*] a Musorgského *Borise Godunova*, s nímž „v kontextu přichází Bizet s novým dramaturgickým plánem na principu využití lyrizmu v opeře. Jestliže v Musorgského Borisi Godunovovi proti sobě stojí car a lid, u Bizeta je to dialog mezi ženama [!] [správně ženami], a Carmen s vojáky.“ Samozřejmě není při tomto bizarním shrnutí dějin opery 19. století žádný bibliografický odkaz. Demko však ještě své podivuhodné „komparace“ graduje. „Bizet překvapivě navazuje na Liszta, na jeho *Sonátu h moll* (sestupného charakteru) [!]. Tuto sestupnou tendenci [!] nechává vyznít v ženských hlasech v *Carmen*. Bizet jako by tím odpovídal Lisztovi i na jeho literární dílo *Bohémové*, tedy, kdo je nositelem sestupných hlasů v evropské tradici [!].“ Demko má na mysli habanéro *Carmen* a její sestupnou melodii považuje za znak východoevropské, dokonce slovenské kultury, jak dále rozvádí (kupodivu najednou nevdá, že Carmen byla Cikánka). Nejslavnější melodie z *Carmen* ovšem vůbec není dílem Bizetovým, ale španělského skladatele Sébastiena Yradiéra, jak se obecně ví. Pokud jde o sestupnou melodii jako „východoevropský znak“, co pak učinit s árií Dalily ze Saint-Saënsovy opery *Samson a Dalila*, s Wagnerovou „Písní o večernici“ z *Tannhäusera*, s árií „Caro nome che il mio cor“ z Verdiho *Rigoletta* či „O mio Alfredo“ z *Traviaty* – mají být rovněž důkazem slovanského původu či vlivu? Zmatek

má Demko i v příbuzenských vztazích: Joseph a Michael Haydn byli vlastní bratři, Ludovic Halévy nebyl Bizetovým bratrancem, přímé příbuzenství je naopak mezi J. F. F. Halévym (strýcem Ludovica Halévyho) a Bizetem; J. F. F. Halévy byl Bizetův tchán. Děj *Carmen* sice vychází z novely Prospera Mériméa, že by však Mérimée „jak se zdá, námět čerpal ze srbské legendy *Carmina*“, to se zdá pouze M. Demkovi. Historie námětu i historických předloh postavy Carmen a Dona Josého (jejichž osud dohromady svedl až Mérimée) je dostatečně známá a probádaná. Wagnerova *Tannhäusera* M. Demko vtahuje do „komplexního tématu, jež významem zasahuje do uhersko-slovenských dějin“ a má přítom „na mysli slovenskou operu J. L. Belly *Kováč Wieland*, jemuž námět podsunul Liszt [!]“ (s. 106; předlohou Bellovy opery bylo Wagnerovo nezhudebněné libreto, souvislost s *Tannhäuserem* je čirá fantazie, pokud je tu souvislost, tak s *Prstenem Nibelungovým*). Když už jsme u toho, rovněž stavění Lisztovy *Legendy o svaté Alžbětě* do protikladu k *Tannhäuserovi* kulhá (postava Alžběty ve Wagnerově kompilaci z více motivů souvislost neobhájí). Lisztovo „zohlednění národního prvku“, protože se sv. Alžběta narodila v Bratislavě (tamtéž a na s. 134), je další z nepodložených domněnek. Rodiště Alžběty Duryňské (svatořečené roku 1235), dcery uherského krále Andráse / Ondřeje II., je dodnes nejisté, podle některých zdrojů se narodila v Sárospataku / Šarišském Potoku v dnešním severovýchodním Maďarsku. Důvodem uvedení Lisztova křestního jména Franciscus na titulním listu *Missy Solennis* není to, že ji věnoval slovenskému kardinálově Jánovi Scitovskému, neboť „latinu Slováci (ne Maďari) používali jako oficiální dorozumívací jazyk“ [!]. Latina byla jazykem římsko-katolické církve a jednalo se o latinskou mši, latinsky je – až na údaj o datu kompozice a prvním provedení (které jsou francouzsky) – celý titulní list (s. 107). Dalším příkladem autorova tápání a diletantismu, pokud jde o hudbu samu, jsou formulace jako „Lisztův vztah k Slováckům se odráží v hodnocení hudebních forem [!] jako jsou *Dumky*“ (s. 126), či že Liszt „se stal průkopníkem v oblasti akordického spojování jednotlivých hlasů a vytvořil nové postupy při stavbě skladeb“ (s. 181). M. Demko by také měl vědět, že některé Lisztovy symfonické básně byly původně předebrami k činohrám a k jiným byl „program“ přiřazen či upravován dodatečně, což není u programních skladatelů nic výjimečného, stačí porovnat různé verze autorských programů Berliozovy *Fantastické symfonie* či Smetanovy *Mé vlasti*. M. Demko je ovšem přesvědčen, že každá Lisztova skladba jakýsi „obsah“ či „program“ mít musí (Liszt byl přece programní skladatel) a že je úzce spjata se skladatelovými osobními prožitky v době jejího komponování, které do ní vědomě vkládá. Jiné pohnutky, jako potřebu vlastního koncertního repertoáru, princip zakázky (až na příklady, kdy se mu objednávka hodí, jako v případě cyrilo-metodějských slavností) a nezbytnou racionální složku kompoziční práce ignoruje.

Literární kvalita textu (nebo překladu) je většinou velmi nízká, zde několik příkladů. Hlavu ani patu nemá formulace: „Lze tedy konstatovat, že pokud domácí muzikologové (participace umělců na Hummelově pomníku [!]) oprávněně ve svých pracích věnují zvýšenou pozornost faktu, že pro cizí autory je tato událost pouze okrajová, měl by vést k přehodnocení.“ (s. 25). Další stylistické nepřesnosti a nejasnosti: „Mérimée [...] zasahoval také ke *Carmen*“ (s. 44). Lisztovy partnerky „stály proti Piovi IX., strůjci [!] I. vatikánského koncilu, Carlyne asistovala při jeho literární tvorbě [?]“ (s. 77). Kniha se hemží přívlastky a formulacemi jako „slovenský génius a bezprávný občan Uherska“ (s. 8, s. 27), „umělec-nevolník“ (s. 12), „trauma bezprávného Slováka“

(s. 14), „jako by se obával o život“ (s. 21), „systematické útoky, zahrnující rozbor každého Lisztova kroku“ (s. 37), „bezohledně napadaný stařec“, „neustávající teror“ (obojí s. 40), „vnitřní osamocení“, „konflikt se světem“ a „situace s oprátkou na krku“ (s. 44), „tragická životní realita nesvobodného člověka“ (49), „celý život zápasil s problémem neuznání identity vlastního národa“ (s. 51), „zničená a porobená domovina“ a „stará antická porobená rasa“ (s. 59), „bezdomovec vyhoštěný ze své země“ (s. 69), „Slovák nemající občanských práv“ (s. 78), který se „slovenskou formou František ve světě nemohl představovat“ (!) (s. 157), „organizovaný teror“ (s. 103), „slávský pes“ (s. 108), „drama bezbranného Slováka“ (s. 138), „porobený Mazur“ (v tomto případě je to Chopin, kterého Demko považuje jednoznačně za Slovana, s. 82) a podobně. Liszta prý charakterizuje „mimořádná kulturnost, s níž jiní skladatelé jen zápasili“ (!) (s. 91). Liszt samozřejmě zaujímá velmi významné místo v dějinách hudby a klavírního umění, zvat jej však „největším a nejslavnějším klavírním virtuosem“ si může dovolit beletrista, nikoli historik (s. 180). Vykládat Lisztův podpis „umilissimo Sclavissimo“ jako výraz vědomí o postavení vyhnance a vydědence je další ze svévolných autorových manipulací; není to nic jiného, než obvyklá podpisová floskule „ponížený služebník“, s ironickým nádechem, podepisoval se tak v posledních letech v dopisech kněžně Carolyne.

Ačkoli se ani při pečlivých korekturách nelze ubránit **tiskovým chybám**, přehlédnutím či opomenutím, zde o redaktorské a korektorské péči nemůže být řeč, chyb je na počet stran skutečně příliš a jsou vizitkou nedbalé ediční přípravy, včetně ponechaných slovenských výrazů ap. **Překladačské, jazykové a věcné chyby** (evidentní překlepy ignoruji): „aby *bol* libovolně zařazen“ (= *byl*, s. 8), „první *bibliografické* a odborné práce“ (= *biografické*, s. 8), „*teda* na historii Slováků“ (= *tedy*, s. 9). Chybné je skloňování vlastní jméno Batka (s Batkou, nikoli s Batkem). Chyba je v citaci titulu publikace Gustava Schillinga (správně „*aus nächster Beschauung*“, s. 15). „Všichni autoři jej posuzovali...“ (= *Všichni*, s. 15), „krok vpřed v *otázke*“ (= v *otázce*, s. 18), „mluvalo německy, *teda*“ (= *tedy*, s. 18 – chybné *teda* se objevuje i na s. 21, 104, nelze je považovat za překlep), „jeho matka byla *rakoušanka*“ (= *Rakušanka*, s. 28). Chybné skloňování jména Bülow (Bülowovi, nikoli Bülowi, s. 20), „dědečkovi *Georgii*“ (= *Georgovi*, s. 58), „dědečka *Georgie*“ (= *Georga*, s. 164), „nesouhlasili nejen s maďarskými, ale *také* s českými historiky“ (= nesouhlasili nejen..., ale *ani...*, s. 59), „To byl také jeden z důvodů, proč *jí* [tj. Marii d'Agoult]... nakonec opustil“ (= *ji*, s. 71), „tentýž národ, ... *jenž*“ (= *ježž*, s. 84), „manželka Imricha Czobora měla [...] *zjevení*“ (= *vidění*, s. 120), „korunovační mše, *jíž* Liszt osobně dirigoval“ (= *již*, s. 135), „základní *hodnotící* stanovisko“ (= *hodnotící*, s. 160), chybné přičestí minulé na s. 168 („sponzoři (!) *šířily* pověsti“). Chyby jsou v přepisu dopisu Miloše Ruppeldta („jejich nádherná (= nádherné?) konstituce [...] a jejich zástupců“, „damáhající (= domáhající) se humanismu [...], „zahnání (= zahnání) do kouta“ (s. 178n.). Lisztův cyklus *Années de pèlerinage* se překládá jako *Léta putování*, nikoli *Album cestovatele* (s. 181). Autorem operety *Polská krev* není Frimmel ani Rudolf Friml, jehož měl zřejmě M. Demko na mysli, nýbrž Oskar Nedbal, a nad podivnou konstrukcí její souvislosti se „Slovákem-Uhrem“ Lisztem nemá smysl se zamýšlet (s. 77).

O ledabylosti, ať už autorově či redakce, svědčí celá řada **chybně psaných osobních i místních jmen**: V souvislosti se slovanským kongresem (sjezdem) v Praze v roce

1848 uvádí jeho organizátory Thuna, Palackého a Tiégra [!] (= *Rieger*, s. 64), už bylo řečeno, že chybně (opakovaně) je psaný *Nicola Rubenstein* (= *Nikolaj Rubinstein*), Alojz *Hennig* je několikrát uveden jako *Henning*. Matka Bély Bartóka se jmenovala *Voit*[ová], nikoli *Vaitová* (s. 17, pozn. č. 20). Olga von Meyendorff-*Gorčakovová* je na s. 154 uvedena jako *Gončarovová*, *Brunswick* jako *Brunschwik* (tamtéž), Janka *Wohl* jako *Vol* (s. 154), *Baudelaire* se objevuje s dvěma „l“ (s. 167), Alexandrovi Porfirjeviči *Borodini* bylo upřeno příjmení (s. 154), jsou uváděny slovenské formy *Mária* Hohenlohe (s. 147), *Jozef* a *Michal* Haydn (s. 153), jako manžel Lisztovy dcery Blandiny je na s. 168 jmenován chybně Daniel Ollivier, je Stuttgart, nikoli Stutgart (s. 180), Leipzig, nikoli Leibzig (s. 185) a lipský nakladatel byl Härtel, nikoli Hoertel (s. 65, pozn. č. 110). Exkurz k Caesarovi je kuriózní sám o sobě, včetně oslího můstku k Mozartovu *Únosu ze serailu* a Byronovu vztahu k Řecku, především se však opět hemží chybnými a zavádějícími pojmenováními. Salieriho opera není *Caesar ve farmacii* (!, s. 86), opera se jmenuje *Cesare in Farmacusa*. Ostrov Farmakusa (Farmakonisi) je onen, kde byl mladý Caesar držen piráty, a opera není „neznámá“, ale dejme tomu „nehraná“ či „dnes zapomenutá“ (premiéru měla roku 1800). *Souvenirs d'une Cosaque* je plurál, nikoli tedy *Vzpomínka* (s. 125). Postava ve Wagnerově *Parsifalovi* je Kundry, nikoli Kundra a nelze ji skloňovat (s. 128, pozn. č. 186). Novalisova sbírka se jmenuje *Hymny noci*, nikoli – jak je uvedeno – hymny „na noc“ (tamtéž). Johann Herbeck nebyl český dirigent (s. 127, pozn. č. 184) a ač jistě nebyl formát například Hanse Richtera, rozhodně nedirigoval Lisztovy skladby „záměrně špatně“, a to i přesto, že se autor ohání Lisztovým vyjádřením (které ovšem opět nedokumentuje). Lisztova skladba *Hunnenschlacht* není *Hunská válka* (s. 129, pokrač. pozn. č. 186). Tamtéž je i skutečně absurdní výtka Wagnerovi, že jeho „koncepce ‚ultrachrétién‘ v Parsifalovi umožnila vyhnout se zmínce o invazi Maďarů do střední Evropy, speciálně proti Slovákům Slovanům“ atd., což je opět jeden z autorových prapodivných myšlenkových skoků. Předkové Johanna Batky pocházeli z Čech, to však ještě není důkaz (národnostně) českého původu, jak jím operuje M. Demko (s. 140), jak k tomu viz výše. Tvrzení, že Batkové „Slováky jako národ neuznali“ resp. Batka mladší „neměl rád Slováky a nepovažoval je za národ“ se ani nelze divit, podobné soudy tvoří M. Demko snadno (s. 142), že však Batka působil jako propagátor slovanské hudby (viz jeho korespondenci s Jurgensonem) už Demko zamlčuje. Liszt nemohl vědět, že Johann Nepomuk Batka starší byl učitelem Bedřicha Smetany, neboť jej se Smetanovým učitelem Batkou ztotožnil až Zdeněk Nejedlý (s. 147), a zůstává to jen pravděpodobnost, pro niž scházejí pramenné doklady. Batkův „ubohý dokument“ o Lisztovi (jak jej označuje Demko na s. 149) nevypovídá o tom, že by Batka o cyrilo-metodějských oslavách v Římě nevěděl, jen klade důraz na Lisztovy velké orchestrální skladby, což je v rámci celkové Lisztovy tvorby rozhodně oprávněnější, než když Demko celou lisztovskou problematiku staví na skladbách *Totentanz* a *Slavimo*. Lisztův otec Adam nemohl být členem „slavného orchestru J. Haydna u Esterházyho“. Podle Lisztovy korespondence se sice jeho otec s Haydnem znal, esterházyovský orchestr však již měl v době, kdy roku 1805 přišel do Eisendstadtu Adam Liszt, svou slavnou éru za sebou. Haydn odešel roku 1790, a i když Nikolaus II. Esterházy kapelu obnovil a Haydnovi zůstal formální titul kapelníka, ona slavná haydnovská kapela už to nebyla. K tvrzení, že Esterházy se podle Demka přičinil o „oddělení dvou Slováků – Slovanů, tedy J. Haydna [!] a Adama Liszta“ (tamtéž) skutečně není co dodat. Dedukce

o operě *Slovaque* (s. 171), uvedené roku 1898 v Danzigu / Gdaňsku, o níž M. Demko zhola nic neví, ale ihned „nabývá přesvědčení, že jde zřejmě o komickou metaforu a zesměšnění Liszta“ a ptá se, „proč v operě *Slovaque* jsou Slováci zesměšňováni“, už hraničí s paranoiou. M. Demko neví (naštěstí) nic ani o jejím autorovi, jinak by jistě rozvinul svou dedukci dál. Jeden Franz Götze (1814 – 1888) byl Spohrův žák ve hře na housle a v letech 1836 – 1852 tenorista výmarského Dvorního divadla a později v Lipsku, kde také působil jako učitel zpěvu na konzervatoři. S Lisztem už někdy kolem roku 1844 uskutečnil několik koncertů, na nichž zpíval jeho písně. Roku 1854 hostoval ve Výmaru pod Lisztovou taktovkou jako Lohengrin. Autorem opery bude však jeho syn stejného jména (nar. 1859), dirigent a skladatel. Dokud však M. Demko nezná obsah opery a další konkrétní okolnosti vztahu obou Götzů a Liszta, nemá nejmenší právo vynášet podobné hanobící soudy. Potíže má M. Demko i se zeměpisem: Graz (Štýrský Hradec) je hlavní město Štýrska (Steiermark) a neleží v Korutansku (s. 67). A korunou nedbalé autorské i redakční práce je chybně uvedené datum Lisztova úmrtí 21. místo 31. července (s. 41 a znovu s. 156).

Seznam použité literatury je svým způsobem rovněž kuriozní. Jak se do něj dostala publikace *Nevirová rakovina*, citovaná navíc bůhvíproč česky a s utajením spoluautorů (správně: Juraj Antal – Roman Záhorec – Michal Weis: *Nevirusová rakovina*) je záhada, historický román Jána Čajaka ml. (odkud M. Demko zřejmě čerpal informace o rodu Bakičových) nepatří do vědecké literatury. Výběr z bohaté monografické literatury k Lisztovi samotnému je ve skutečnosti velmi úzký a s výjimkou Alana Walkera (kde ovšem M. Demko, jak řečeno, nepracoval s originálem) zastaralý a neadekvátní: z korespondence uvádí *anglický* výběr Adriana Williamse z roku 1986 a pokud jde o korespondenci Wagner – Liszt, *francouzské* vydání z roku 1943. Nedostatečná ediční příprava se projevuje mj. v tom, že odkazy na stránky v obsahu knihy nesouhlasí se skutečností.

Totentanz

Knihu *Totentanz* by bylo možno zcela jednoduše odmítnout a vůbec se jí dále nezabývat, protože jen opakuje předcházející fantazie vycházející z přesvědčení, že do této skladby Liszt ukryl jintaj ztotožněním Tótů se Slováky a že tento význam pojmu Tót samozřejmě [?] znal. Už z věnování knihy „slovenskému národu so spomienkou na slovenského Danteho – Franza Liszta“, v němž se připomíná, že „dňa 1. 1. 1993 sa tento mýtus [túžby Slovákov po slobode] stal skutočnosťou“, je jasné, kam autor směřuje. Svě téma však už nyní M. Demko rozprostírá přes celé evropské dějiny, přičemž o jeho pseudohistorické metodě platí výše uvedené.

Tvrdošíjně se opakuje manipulace s Lisztovým výrokem o Rubinsteinově koncertu ve Varšavě (s. 9, 119, s. 152, s. 159, s. 163), citát z dopisu Marii d'Agoult o „vzdálené domovině“ (s. 11, s. 12, připomínka na s. 42, s. 149, s. 161), účelově vykládané označení „crétina“ Liszta (s. 25), i když tentokrát je autor sám proti sobě, když kus citátu uvádí; v češtině by zněl: „Ten bloud Liszt je velmi vychvalovaný ruskou společností, ambasadoři a velká dámská společnost mu dávají k dispozici salony...“ (s. 25 a pozn. č. 45). Možnost, že z Marie d'Agoult hovoří obyčejná ženská žárlivost na onu „dámskou společnost v Rusku“ (slabost svého partnera vůči ženám znala!), si

M. Demko nepřipouští. Libovolně je zacházeno i s dalšími citáty (originál a překlad resp. výklad). Opakuje se, že „Liszt celý život potvrdzoval, že Uher (Hongrois) znamená Slovák-Slovan, ale nie Maďar“, ačkoli v Lisztových písemných projevech lze pouze nalézt, že rozlišoval mezi Uher a Maďar; co všechno může zahrnovat pojem Uher je zmíněno výše. Opět se zde hovoří o šikanování a terorizování Liszta (např. s. 153, pozn. č. 343).

Pokud jde o Lisztovu skladbu *Sept Portraits Historiques Hongrois*, konstatuje M. Demko, že Liszt překvapivě a „nebojácny m spôsobom vynechal práve osobnosť L. Kossutha“ (s. 13). Mezi oněmi sedmi, které Liszt zvolil, jsou politikové a umělci, šlechtici i nešlechtici, všechny spojovalo reformní úsilí o rakousko-uherské vyrovnání, proti nimž stál Kossuth v opozici. Chceme-li už Lisztův výběr nějak vykládat, pak tedy postojem ke státoprávnímu uspořádání. Nebyl to postoj čistě nacionální, neboť József Eötvös publikoval maďarsky i německy, Sándor Petőfi (Alexander Petrovics) si jméno pomadařstil již jako mladík a Mihály Mosonyi si původní jméno Michael Brandt pomadařstil roku 1859. Kossuth z této skupiny vypadává svým radikalismem, který byl pro Liszta nepřijatelný – Kossuth roku 1849 „zbavil“ Habsburky trůnu a vyhlásil nezávislost Uher. Ostatně Demko sám píše: „Liszt nemal žiadne pochopenie pre nacionalistu Kossutha“ (s. 19).

M. Demko píše, že se Lisztův otec „hlásil k nemeckej národnosti, aj keď neovládal dobre nemčinu (a samozrejme ani maďarčinu), aby sa takto vyhol maďarizácii alebo zaradeniu k Maďarom“ (s. 14). Doklad, že Adam Liszt ovládal slovenštinu, zůstává dlužen, stejně jako doklad, že Liszt rozuměl rusky. Poukaz na ruský dopis Tolstého Lisztovi žádný důkaz není, Liszt si přece vždycky mohl najít někoho, kdo mu dopis přeložil; o existenci písemnosti, psané Lisztem v ruštině (ne případně opsané podle předlohy) Demko nehovoří.

Liszt prý „akoby chcel poukázat na svoj pôvod“ zhudebněním básně Ludwiga Uhlanda *Der (!) Vätergruft*. Ovšem *jaký původ*, to nemůže z básně, jejíž obsah je romantickým obrazem rytíře, družícího se k duchům svých předků, vyplývat. Svou teorii o Tótech-Slovácích a *Totentanzi* vede M. Demko v této knize ještě hlouběji do historie, až ke starým Egypťanům a jejich označení boha Tótha, „ktorý vládol nad rečou, písmom, vedou a umením“ (s. 17). Demkova tvrzení „v žiadnom prípade nemôžeme zamieňať *Totentanz* s *Danse macabre*“ a podobně jsou věcně i historicky falešná. M. Demko poukazuje na skutečnost, že Liszt svůj *Totentanz* věnoval svému zeti Hansi von Bülow a tedy „je absurdné, čo len i pomyslieť, aby otec venoval svojim najbližším hudobné dielo s pomenovaním *Tanec mŕtvych*“ (s. 54). Není to absurdní: skladba je pro klavír a orchestr a Liszt ji věnoval Bülowovi jako klavíristovi a dirigentovi, nikoli jako členu rodiny; Bülow ji také jako první uvedl, jak Demko sám píše (s. 163).

Kapitola II, nazvaná „Dance Macabre – vízia smrti“ se opírá především o práce antropologa Johana Huizingy. Cituje se z francouzského resp. anglického vydání jeho stěžejní holandsky vydané práce *Herfsttij der Middeleeuwen* z roku 1919 (v bibliografickém odkazu tedy nalezneme jak *The Waning of the middle ages*, tak francouzský titul knihy *Le déclin du Moyen du Moyen age*, a to v různých variantách, což opět padá na vrub nedbalé redakční přípravy). Paradoxní je zmínka, že „knihy ako *Homo Ludens* 1938, *Kríza civilizácie* 1953 a iné písal v (!) zásadne v holandčine“ (s. 56, pozn. č. 90, citovat by se měl originální titul knihy). O vlastní podstatě středověkého tance smrti

(danse macabre), jeho náboženské a sociologické funkci a jeho místě v dějinách umění a v našem případě hudby se ovšem v kapitole dozvíme jen málo a o vztahu k Lisztově skladbě nic.

Také Kapitola III „Asketizmus sv. Bernarda, jeho fikcie v politickej realizácii“ je rozsáhlým exkurzem, v němž autor především představuje postavu sv. Bernarda jako hlavního strůjce křížových výprav, dokonce „zakladatele ideologie proti Slovanom ‚Sturm und Drang nach Osten‘“ [!] (s. 68), což je skutečně provokativní přirovnání. Podle Demka šlo sv. Bernardovi nejen o „zničenie Lužických Srbov, Pomoranov a Obodritov, ale aj o ďalekosiahlu koncepciu vytlačenia Slovanov z Európy“ (s. 69) a „štyri veľké križiacke výpravy boli vyslané na sever Európy proti Slovanom“ (s. 72). To je veľmi zúžené hľadisko v zásade na výpravy proti husitům a tzv. severní křížovou výpravu do Pobaltí, Bernard z Clairvaux však podnítl jen druhou z křížových výprav, která nadto skončila fiaskem. Křížové výpravy rozhodně nebyly něco, na co by mohly být evropské dějiny hrdé, nelze však popřít, že se na nich jako žoldáci rovněž podíleli Slované. M. Demko se skutečně nezastává před ničím, dokonce i psa bernardýna odvozuje (zdroj zoologického poznatku neuvádí, pravděpodobně tedy jde o jeho ideu) od středoevropského plemene s charakteristikou slovenského čuvače (s. 73, pozn. č. 131). „Slovanské intelektuály s arabskými jmény“ (tamtéž) vezměme jen zkrátka, Slované (včetně Slováků!) přinesli historii takové výsledky, že se skutečně nepotřebují skrývat za pochybné fikce. Údaj „Ibn Habib“ pro indentifikaci v arabském světě nestačí, rodina „Slovana“ Djawhar al-Sigilli (což znamená Sicilský) pocházela ze severní Afriky. Vůči M. Demkovi je ovšem těžko argumentovat, neboť „skutočné otroctvo na pôde Európy [...] bolo spojené so slovanským etnikom a nie s africkým obyvateľstvom, ako sa to dnes propaguje a asociuje“ (s. 73). Není divu, že se mu hodí citovat z práce Francisa Conteho *Les Slaves* a opakovat jeho bonmot, že „Řekové jsou vlastně Slované, aniž si to uvědomují“ (s. 74n.). Rovněž v této kapitole je citován Huizinga, uváděné české vydání *Ve stínech zítřka*, z nějž M. Demko čerpá, však není překladem knihy *Herfsttij der Middeleeuwen* (Podzim středověku), nýbrž práce *In de schaduwen van morgen* z roku 1936 (s. 67, pozn. č. 113).

Sv. Bernardovi je věnována i Kapitola IV „Problematika strachu v duchu sv. Bernarda“, hlavně se však opět rozebírá problém Sklavonců a podobně, aniž by k tématu kromě kompilace leccjakých zdrojů mohla přinést něco přesvědčujícího, což platí i pro Kapitulu V, pojednávající o náboženských a estetických konfrontacích. Hovoří se zde o Františku z Asissi, Františku z Pauly, Kateřině Sienské i Johannce z Arku; problém větvení ortodoxní církve (ruské, srbské, řecké atd.) – když už chce autor vysvětlit náboženský život Slovanů – však není ani zmíněn. Nakonec musí M. Demko přiznat – i když jen v poznámce –, že je „terminologická záměna a nejasnosť medzi Sklavoncami, Uhrami, Tótami, Panóncami atď. evidentná“ (s. 99, pozn. č. 200). Konfúzní je i text Kapitoly VI „Danse macabre v literárnom a estetickom vnímaní“. Vůbec je problémem celé práce, že názvy kapitol jen velmi vzdáleně odpovídají jejich obsahu. Jak rozumět tomu, že „ubi-sunt“ [!] je francouzského původu, si autor opět nechává pro sebe, i jakou souvislost to má s Françoisem Villonem, když pouze uvádí odkaz na práci Itala Siciliana, aniž by vztah osvětlil. („Ubi sunt qui ante nos in hoc mundo fuere“ / „Kde jsou ti, kdož byli na světě před námi?“, je incipit druhé strofy studentské písně *Gaudeamus igitur*, což se od M. Demka nedozvíme.) V Kapitole VII se hovoří o Medi-

cejském glagolském kodexu, který zkoumal Vševlad Gajdoš. Kodex je uložen v Medijské knihovně ve Florencii, „kterou navštevoval aj Franz Liszt“ (s. 110), z čehož automaticky M. Demko vyvozuje, že památku, v níž je staroslověnský předklad *Dies irae*, Liszt znal. Doložit, že kodex (a dotyčný překlad sekvence) skutečně viděl, však stěží může. Demko hovoří o „neuvěřitelném zápase“ V. Gajdoše o kodex; dopisy otištěné jako faksimile však ukazují, že Gajdošova studie vyšla tiskem, a dokonce neobyčejně rychle (mnohý dnešní autor by byl vděčen, kdyby mu studie vyšla v tak krátkém časovém odstupu od odevzdání rukopisu); „neuvěřitelný zápas“ je tedy další z přehnaných tvrzení (s. 111). Poznámkou č. 230 na s. 110 (pro téma samo zbytečnou, jenže autor si potřeboval rýpnout), že na rozdíl od Slovenska mohli v 70. letech „susedné štáty, Poliaci ako aj Maďari alebo Česi, predsa len na vysokej úrovni pestovať svoje národné kultúry“ (podobné tvrzení se opakuje i na s. 114), M. Demko prozrazuje, že nemá o situaci v normalizovaném Československu ani ponětí. Pokud jde o publikační činnost a literaturu vůbec aj., byla naopak slovenská část republiky daleko svobodnější než česká, mnohé práce, které nemohly vyjít v Praze, vyšly například v Bratislavě.

V knize pokračují odvolávky na **zastaralou literaturu** (kritický postoj k ní ovšem – kromě k pracím Kollárovým, Šafárikovým a Bernolákovým – schází), například na *Encyclopédie méthodique* z roku 1786, diskutabilní práci Levesqueho z roku 1825, von Breye z roku 1828, jehož studie je navíc chybně citována; jmenuje se *Mähren unter den ersten slawischen Fürsten* (nikoli *Während...*), na *Observations historiques* z roku 1765. Uvádí-li Demko „slověnský jazyk ako základ slovanského jazyka“ (s. 33), čili jako prvotní východisko slovanských jazyků vůbec, ignoruje překladovou stránku termínů „slověnský“, „slovinský“ a „slovanský“ v ruštině, a když poukazuje na tzv. remešské evangelium (s. 34), píše, že „tento nejstarší dokument nehovorí o ‚slovanskej‘ ale o ‚slovanskej‘ reči“, ve faksimilované ukázce na s. 40 však v Hankově překladu jasně stojí „počátky jazyka slovanského“. Na věrohodnosti Demkova tvrzení to tedy opět nepřidá.

Chorvaty nelze jednoduše ztotožnit s Ilyry (s. 36), mezi Ilyry patřily četné indoevropské kmeny, jejichž identifikace je dodnes nejistá. Za Marie Terezie byli pod souhrnné označení území Ilyrie zahrnováni kromě Chorvatů také Slovinci a Dalmatinci. Výsledkem napoleonských válek pak byly „ilyrské provincie“ Korutany, Kraňsko, Istrije, Dubrovnik aj., z čehož opět plyne, že je vždy třeba hovořit o konkrétním označení v daném časovém období a nesměšovat označení teritoria a etnik (národů), která je obývala; citovaná Pucićova báseň (s. 46) k objasnění nepomůže. Komenský (s. 36 a faksimile na s. 44) uvádí „v naší Evropě nejpřednější království“ (což Demko přehlíží), jak stojí v příslušném jazyku každého ze čtyř sloupců. Komenského *Orbis pictus* vyšel v Levoči roku 1685 a paralely „Sclavonia – Sklavonien – Tót ország – Slovenská země“ tedy znamenají označení států, ne etnik; je zde například zvlášť „Moskva“ a „Rusy“, „národ“ Moskvánů však neexistoval. V práci o sto let mladší než *Orbis pictus*, v citované práci Assemaniho *Kalendarie Ecclesiae Universae* je řeč o Slovanech všeobecně, o lidu, který „měl sídlo nejen ve Slavonsku samotném [tedy dnešním Chorvatsku], nýbrž všude, kde měl příbuzné původu a jazyka, ať už se jmenovali Vendica, Sorabica, Bohemica, Polonica, Hungarica, Russica... označují se Slované“ (s. 41). M. Demko zřejmě bezpečně ví (odkud?), že Liszt všechny tyto a jiné historické práce znal a na základě jejich studia si byl vědom toho, že je Slovák. Na s. 59 nakonec M. Demko uvede v závorce

Slovany i jako alternativu Saracénů. Na s. 84n. je učiněn pokus vztáhnout k Lisztově *Totentanzi* i Antiochii a zdůrazňuje se původ Pierra Ronsarda a Dürera (s chybným křestním jménem) v Uhrách. Důkaz, že je skutečně zajímavé, odkud jejich předkové přišli, už ovšem nepodává. Lisztovo propagování Bacha nelze zdůvodňovat tím, že „jeho rod bol pôvodom z Bratislavy“ (s. 150); k původu rodu Bachů viz výše.

K dalším zvláštnostem Demkových myšlenkových pochodů náleží pasáž o písni *Wir dachten der Toten* na slova Ferdinanda Freiligratha, poprvé zmíněné na s. 42; incipit podle M. Demka (jak jinak) znamená „Spomínali sme Slovákov“. M. Demko tomu věnuje Kapitulu VIII. Jsou tu další pozoruhodné formulační propletence, nedávající smysl, jako například že Freiligrath „dopomohol básnickým perom dotiahnuť [?] túto zdanlivo miniatúrnu Lisztovu skladbu“ (s. 118), řetězí se zde absurdní „komparace“ jako vztahování Freiligrathovy básně k Bottově *Smrti Jánošíkově*, historický německý název židovského hřbitova v Bratislavě Tottenhamer chápe Demko – setrvává při své fixní ideji – jako reflexi Tótů-Slováků, nejmenovaným jezdcům (zamlčený podmět) ve Freiligrathově básni přiděluje aristokratický původ (?), tvrdí, že „nie je dôvod hovoriť o smrti“ (?) a podobně. Nemůže si však dovolit nezmnít, že Hector Berlioz použil sekvenci *Dies irae* ve *Fantastické symfonii* a musí přece jen připustit její „pozoruhodne silný vplyv“ na Liszta (s. 124, pokr. pozn. č. 254). M. Demko pokračuje v manipulaci vztahu Liszta a Saint-Saënsa, kterého označuje za Lisztova epigona (s. 143, pozn. č. 319). Nelogičnost skutečnosti, že Liszt vytvořil transkripci na Saint-Saënsův *Danse macabre*, skladatele, který si dovolil jej (podle Demka, viz výše) zesměšnit ve svém *Karnevalu zvířat*, mu nepřekáží.

Kniha se postupně stává spíše přehledem moderního slovenského básnictví než knihou o Lisztovi; Lisztovu slovenskou identitu to však potvrdit nemůže, ať jsou autora myšlenková salta v této skládance nahodilých asociací sebekrkolomnější, například „neboli snáď kvety v *Kytici* Karla Jaromíra Erbena akýmsi odrazovým mostíkom pre Baudelairove *Kvety zla?*“ (s. 159). Tím Demko sugeruje dojem, že Baudelaire Erbenovu sbírku znal (fakt 26 českých [!] vydání nic nedokazuje), a přitom mu uniká prostý fakt oblíbeného užívání pojmenování kytice, věnec a podobně v různých jazycích (viz také *Liederkranz*, *Věnec ze zpěvů vlastenských* ap.) pro sbírku vůbec, což konečkonců platí i pro *Le Fleurs du Mal*. Znovu Demko plete dohromady geografický pojem Bohémia s přeneseným významem na „bohémský“ (lehkovážný) život, když píše, že „Krasko mal vždy pozitivny vzťah k Bohémii, [...] podobne ako Baudelaire, ktorý bol s pojmom ‚Bohémia‘ neustále spojený“; nerozlišování velkých a malých písmen tak zkresluje smysl (s. 159; v pozn. č. 366). Na s. 161 si však M. Demko rozdíl uvědomuje, když potřebuje spojit představu o Lisztovi jako „tulákovi bez domova“ s „bohenianizmom“ [!]. Na pojmovou víceznačnost „bohémien“ se poukazuje i na s. 165, kde se ovšem skví opět jedna ze stylistických perel, když autor zmiňuje (na základě knihy Jerrolda Siegela), že se pojmy Cikán mylně identifikují „s provincií Bohémia, ktorá v tom čase prináležala bývalému Československu“; řeč je o Lisztově písni *Die drei Zigeuner*, tedy o době, kdy žádné Československo neexistovalo. Skutečné faux pas je na s. 161. Zmínkou o „Romeovi z Boulevardu“ chce M. Demko pravděpodobně vyvolat dojem, že je v Murgerově předloze resp. v Pucciniho opeře *La bohème* zesměšňován Liszt [?] a odkazuje na práci Dominiqua Fernandez, jehož ovšem považuje za ženu (viz dále s. 162); jen doufejme, že tím nehodlal poukázat na Fernandezovu (přízna-

nou) homosexualitu. Fernandez je autorem scénáře k filmové podobě Pucciniho opery *La Bohème* režiséra Luigiho Comenciniho (což Demko neuvádí) a autorem bookletu k CD nahrávce firmy Erato, který Demko cituje, ovšem tak, jako by se jednalo o knižní publikaci. Fernandez je také autorem kulturně-historické práce *Prague et la Bohème* (1994), zde se asociální schopnosti M. Demka, který zřejmě o publikaci nevěděl, našťástí zastavily.

Velmi podivný je také výklad vztahu Charlese Baudelaira k Lisztovi v Kapitole IX, v níž se postupuje podobným způsobem jako v předchozí knize při hodnocení vztahu Liszta a Wagnera. Autor stojí vždy na straně Lisztově, děj se co děj. Vztah Wagner a Budapešť (správně by mělo být ještě Pešť), který Demko vidí jako poškození Liszta (Demko hovoří dokonce o tamním „kultu Wagnera“, což je silně přeceněné), nelze klást se vztahem tohoto města k Lisztovi do souvislosti; pro tehdejší dobu to byly dva odlišné umělecké typy a reprezentanti různých hudebních druhů: Wagner byl hudebně-dramatický autor a Liszt sice byl operní dirigent, žádnou operu však (kromě raného *Dona Sancha*) nenapsal.

Z libreta Pucciniho *Bohémy* cituje Demko ve francouzštině (v textu opery není o žádné symfonii řeč) a plete sem i ekologii (s. 162, pozn. č. 371). Asociace barevného páva (k němuž se skoky po historii autor dostal přes Margitu Figuli a Tibora Andrašovana) s Mozartovým Papagenem je vzhledem k chápání symbolu páva naprosto absurdní (s. 168, pozn. č. 388). Zcela od tématu odbíhá Demko metafyzickými úvahami o čtverci a oválu a dostává se až k „tulákoví Chaplinovi, ktorý akoby mal rezonovať v týchto konklúziách s Lisztom“ (s. 171) a s poukazem na práci Júlia Paštéky o Chaplinovi oba virtuosy svého oboru připodobňuje: „Evidentý dôkaz, že Chaplin stál na pozícii Liszta a v tomto porovnaní aj na pozícii klavíra [?], vidieť vo filme“ (s. 172). Takových a podobných frazeologických výplodů a myšlenkových eskapád nabízí Demkova kniha přemnoho. Četná jsou tvrzení, která odporují prostým faktům Lisztova životopisu, jako například o jeho vztahu k aristokracii a salonům (s. 174); tento vztah prošel proměnami, o nich však autor nehovoří, neboť Liszt mu musí za každou cenu vycházet jako jednoznačně kladný hrdina. Vždyť podle Demka měl být Liszt „ako hlavný [!] nositeľ hudobnej múzy odstránený [!] z európskeho diania z dôvodu, že nebol predstaviteľom vyvolených veľkých národov, ba dokonca bol predstaviteľom neuznávaného národa Slovákov“ (s. 175). Vrchol pak představuje samotný závěr knihy, „[...] premenovanie Lisztovej skladby je v skutočnosti politickým a konzekventne promadarským postojom. Samotné premenovanie Totentanz na Todtentanz (Tanec mŕtvych) či na makabrický tanec je akousi stále dychtivou tužbou vidieť tento národ už mŕtvym“ (s. 184).

Také v této publikaci je řada **tiskových, gramatických a stylistických chyb**: Na s. 36 je odkaz na ukázkou č. 18, správně má být 15. Danteho dílo se jmenuje *Commedia* resp. *Divina Commedia*, nikoli Divine Comédie (s. 81, ani jako v poznámce Divine comedie). Gogolův *Nos* není divadelní hra, nýbrž povídka (s. 83, pozn. č. 159). Na s. 88 v pozn. č. 172 je zkomoleně citována práce J. M. Korabinského *Geographisch-Historisches und Produkten* (nikoli *une*). Beethoven ani Liszt nenapsali žádnou skladbu na základě Janova Evangelia (s. 92, pozn. č. 183), chybně je uvedeno jméno Théophila Gautiera (s. 103, s. 127 č. pozn. 265), z pozn. č. 229 na s. 109 vypadla část textu, na s. 114 je odkaz na ukázky č. 41 a, b, c, d, má být správně 35 a, b, c, d, u poznámky č. 235 na s. 117 schází odkaz na ukázkou č. 34. Na s. 127 má stát: „Charles Baudelaire

poslal Richardovi Wagnerovi list, v ktorom anticipoval podstatné state zo svojich [nikoli „z jeho“] úvah a z článku Wagner a Tannhäuser v Paríži.“ Formulace na s. 128 je tak neobratná, že vzbuzuje dojem, jako by skladba *Siegfried-Idyll* byla od Nietzscheho. Žádný smysl nedává formulace: „Baudelairova sbierka *Le Spleen der Paris* demonstra-tivne prezentuje manifest o surrealizme z roku 1924 [...] Andrého Bretona“ (s. 133). Povídka Edgara Alana Poea se jmenuje *The Fall of the House of Usher* (Demko uvádí francouzsky!), chyba je v slovenském překladu (s. 135). Jak přetíná „tému Urb Roma alebo Salambó [!]“ (tamtéž) a odkud se tyto tituly vzaly, je opět rébus. Dürer nebyl Albert, nýbrž Albrecht (s. 140 a 141 dvakrát). Théâtre d'Orange není Oranžové divadlo, nýbrž Oranžské (s. 142). Murgerovy *Scènes de la vie de bohème* jsou *Scény ze života* (resp. „zo života“) *bohémy* (nikoli Bohémie), chybně je uveden i originální název. Atd., atd.

Vyhlasujeme!

Demkovy odvolávky na Johna A. Vacvala z USA na konci knihy *Totentanz*, na stat v *Salzburger Nachrichten* či dokonce na rakouského spolkového prezidenta Heinze Fischera v brožurce *Vyhlasujeme!* jsou chytáním za pověstné stéblo; bylo by však především třeba pátrat po zdrojích, odkud tisk resp. H. Fischer informace vzali. M. Demko reagoval na recenzi Jany Lengové (viz výše) okamžitě vydáním pamfletu *Vyhlasujeme!*, jehož titul odpovídá charakteru politického boje, budeme se jím však zabývat už jen stručně. Nic nejsou platná tvrzení jako že „Lisztov otec samozrejme [?] ovládal slovenský jazyk“ (s. 7), když k tomu není žádný důkaz, ani nelze replikovat na větu Jany Lengové, že Liszt slovenštinu ani slovanské jazyky neovládal, Lisztovým citátem ve francouzštině [?], v němž se hovoří pouze o tom, že se mu líbí ideál, symbolismus, sentiment a touhy Slovanů (s. 31). Repinův obraz (na němž prý byl na místě vymazané osoby Liszt), Stasovovo označení Lisztových skladeb roku 1867 jako slovanských atd. (s. 27) atd., to opět nejsou doklady Lisztovy slovenské identity, nýbrž pouze toho, jak byly tehdy národnostní poměry v Evropě neujasněné. M. Demko se dokonce najednou zaštiťuje dokonce Niké Wagnerovou, když ve své práci urputně neustále staví Wagnera proti Lisztovi.

Zaujetí tématem nesmí přerůst v zaslepenost. Nekritická posedlost myšlenkou, pro niž nechce autor vidět nic jiného a selektivně používá jen to, co se mu hodí, je hned trojí medvědí službou – Lisztovu odkazu, pověsti slovenské kultury obecně a dějinám hudby zvláště. Nikdo nejsme dokonalý a všichni se dopouštíme omylů; stane-li se však „omyl“ základem nyní již několika publikací a jejich autor tvrdošjně odmítá uvažovat o protiargumentech, které jsou mu předkládány, těžko to lze přejít mlčením. Miroslav Demko dělá z problému Liszt politikum se silným protimaďarským, ale také protičes-kým a protipolským podtextem. Důkaz o slovenské identitě Franze Liszta však Miroslav Demko nepřinesl, neboť jej zkrátka vzhledem k době, teritoriu a dalším okolnos-tem Lisztova života přinést nemohl. Pro Lisztovo dílo jako takové a jeho druhý život to také nemá nejmenší význam.

Vlasta Reittererová