
Obsah

Poděkování 13

Vymezení prostoru 15

Střípky o Šímovi 23

Surrealisté v centru i na okraji 30

Štyrského mýty 30

Dalíovské ozvěny u Václava Zykunda 36

Směrem k existencialismu: Vilém Reichmann 38

Ve stínu války: Čestmír Kafka 40

Přízračný Medek 43

Pravověrní: Eva a Jan Švankmajerovi 46

Vypravěčka, cestovatelka, dobrodružka 56

[Růžena Ch. Urbanová] 56

Post scriptum: Další malíři-cestovatelé

[Jaroslav Hněvkovský a Otakar Nejedlý] 67

Válka a vězení 71

[Alén Diviš] 72

[Maxim Kopf] 75

[Adolf Hoffmeister] 78

[Karel Valter] 80

[Emil Filla] 85

[Josef Čapek] 87

Psavec (č)í psanec? 89

[Vladimír Boudník] 89

Hanes Reegen, ten skutečný 100

Vyprávět svůj život, psát sebe sama 103

[Jan Zrzavý] 104

[Josef Lada] 107

[Ladislav Zívř] 109

[Milan Knížák] 112

[Miloslav Moucha] 115

[Helena Wernischová] 118

Podivný cizinec Jan Koblasa 122

GGG 130

Vachci 135

[Ludmila Vachková] 135

[Karel Vachek] 138

Adrienina hlava k listování 141

Kontemplace Václava Ciglera 149

Karel Malich aneb V proudu (řečového) dění 152

Post scriptum: Pábení Vladimíra Komárka 155

Křižovnická škola čistého humoru a škola české grotesky 158

[Rudolf Němec] 158

[Naděžda Plíšková] 160

„Programová“ groteska v podání Jiřího Šalamouna 162

Nezáměrná poezie Otakara Slavíka 166

Tvrdohlaví performerři 170

Cestovatel Jaroslav Róna 171

Fenomén: František Skála 175

Niklovy obrazy 183

Dětství jako zdroj inspirace 187

[Dagmar Urbánková] 187

Post scriptum: Trnkova Zahrada 190

Haiku po česku 192

[Mojmír Preclík] 192

[Karel Trinkewitz] 193

Tiší básníci... 196

[Jiří Mědílek] 196

[Pavel Holeka] 198

... a rozjímající básničky 200

[Ellen Jilemnická] 200

[Olga Čechová] 203

Zlínský okruh 205

[Pavel Preisner] 205

[Jan Slovák] 208

Anti-básníci 211

[Michal Singer] 211

[Milan Coufal] 214

Deník fotografa: Josef Koudelka 217

Post scriptum: Deníky Michala Cihláře 222

Záznamy 224

[Vít Ondráček] 224

[Vladimír Kokolia] 226

Několik slov závěrem 229

Prameny 232

Literatura 241

Summary 264

Jmenný rejstřík 266

Střípky o Šímovi

Literární tvorba **Josefa Šímy** (1891–1971) není rozsáhlá,²² navzdory tomu jsem od prvopočátku s Šimovým zastoupením v přítomném souboru napevno počítala, ba věděla jsem, že právě textem o něm bych jej chtěla otevřít. Jsem přesvědčena, že Šíma tu své místo má, byť se bude jednat o pouhé střípky a poznámky o jeho textech a alespoň okrajově i o poezii jeho výtvarného díla²³ a jeho celoživotním blízkém vztahu k literatuře a literátům.

Umění slova sehrávalo v Šimově (tvůrčím) životě velmi důležitou roli.²⁴ Nejde přitom zdaleka pouze o konkrétní přátelství s básníky a spisovateli či o jeho knižní ilustrace. Vedle toho, že s nakladatelstvími Aventinum a Odeon spolupracoval jako ilustrátor, tu působil zároveň i jako literární poradce a často i jako prostředník při jednáních s francouzskými nakladateli (ŠMEJKAL 1988: 87). Příležitostně se sám uplatnil jako slovesný tvůrce (především ŠÍMA 1968), překladatel (CENDRARS 1926) či editor – do výtvarného alba *Paříž* (Praha, Aventinum 1927) údajně vybral jako doprovod ke svým kolorovaným leptům ukázky z básní, přeložených Jaroslavem Seifertem, on sám.²⁵

²² Kompletní bibliografii Šimových publikovaných textů lze najít v monografii Františka Šmejkalů (ŠMEJKAL 1988: 402).

²³ Podle Jana Mukařovského Šímu pojí s poezií vnímání zobrazované věci coby znaku, symbolu, a to symbolu sémanticky silně zatíženého, který je v ideálním případě pojmenováním jednoty světa, celku universa (MUKAŘOVSKÝ 1966a: 307–308).

²⁴ O mimořádnosti Šímovy vztahu k literatuře, především k poezii svědčí to, že mu opakovaně byla věnována výstavní i odborná pozornost. Věra Linhartová na něj poukázala ve studii „Úvod k obrazům Josefa Šímy“ (1968) a s hlubším vhladem se jím zabývala v monografii *Joseph Šíma: ses amis, ses contemporains* (LINHARTOVÁ 1974). Podobně František Šmejkal o něm psal v publikaci *Ilustrace Josefa Šímy* (1962) a pak především ve své velké – dosud, domnívám se, co do rozsahu informací i interpretace umělcova díla stále nepřekonané – šimovské monografii (ŠMEJKAL 1988). Pokud jde o výstavy, lze zmínit výstavu v pařížské Národní knihovně v roce 1979 (CORON – TOULET 1979) či u nás relativně nedávno konanou výstavu *Josef Šíma: Cesta k Vysoké hře*, doprovozenou stejnojmennou publikací s texty Petra Ingerleho, Anny Pravdové a dalších (INGERLE – PRAVDOVÁ 2018). K tématu Šímovy spolupráce se skupinou Vysoká hra lze připomenout také méně známý (v porovnání s příspěvkem V. Linhartové a F. Šmejkalů) článek Jaroslava Jíry, publikovaný v exilovém *Svědectví* (JÍRA 1963).

²⁵ Informace, že básně vybral sám Šíma, byla uvedena na jednom z průvodních textů k výstavě *Josef Šíma: Cesta k Vysoké hře* (vycházím z pražské reprízy výstavy v roce 2019). O několik desítek

Důkaz o tom, že měl Josef Šíma smysl pro poetickou energii jazyka, podávají již samotná pojmenování některých jeho obrazů, jejichž prostřednictvím propojoval svou malbu s poezií slova, ba non-verbálního zvuku. Mnohé názvy jsou podle Františka Šmejkalů spíše básnickou metaforou než přímým označením obsahu díla, které je nezřídka nositelem několika prolínajících se významů (ŠMEJKAL 1988: 304). Svým prvním imaginativním obrazům chtěl Šíma dokonce dávat jako názvy slabiky, např. *Ml*, což s odstupem let vysvětloval následovně: „Temný zvuk dvou písmen zdá se mi odpovídat hloubce, chvění duté znělosti tohoto obrazu“ (ŠÍMA 1966: 478). Právě zde se také nachází pojítko s mladými básníky skupiny Vysoká hra, kteří navazovali na Mallarmého víru v magickou moc slova. Šíma v této souvislosti cituje větu z Daumalovy studie o védské poezii: „»Poezie je slovo, které zakouší podstatu.«“ (IBID.: 477). Odkaz k védám podle F. Šmejkalů „zároveň naznačuje, že Šímovy jednoslabičné názvy nemají daleko k indickým mantrám, posvátným slabikám vyvolávajícím vibrace kosmické energie, která vytváří vesmír, ale také probouzí a ovlivňuje vědomí“ (ŠMEJKAL 1988: 125). Signifikantní jsou ovšem i tituly obrazů v autorově pozdním tvůrčím období. V padesátých letech se začal vnitřně vracet ke své spolupráci s Vysokou hrou, zejména k přátelství s Rogerem Gilbert-Lecomtem, a znovunavázaný imaginární dialog vyjádřil mj. tím, že si z básnickových textů vypůjčoval názvy svých pláten (LINHARTOVÁ 1974: 68).

Coby slovesný tvůrce se Josef Šíma poprvé představil na počátku dvacátých let 20. století na stránkách brněnských *Lidových novin*. Zprvu zde uveřejňoval pouze ilustrace, k nimž se však záhy přidaly i doprovodné texty (SVOBODOVÁ 1991: 23). Vedle cestopisné črty, cestopisného fejetonu, civilního cestopisu si tu malíř ozkoušel i beletristické žánry,²⁶ což se týká hned jeho prvního textu (prvního nejen v *Lidových novinách*, ale prvního vůbec) „Lack Jondonova povídka středního Atlantiku“ (ŠÍMA 1921a). Jak sám název napovídá, jedná se o *povídku*, již lze číst jako persifláž, s humorem pojatý přepis dobrodružných povídek à la Jack London. Osobité žánrové variace jsou jedním ze specifických rysů Šímových raných textů. Text „Veliká konference čili Neznámé arcidílo

let starší katalog *Joseph Sima 1891–1971: oeuvre graphique et amitiés littéraires* naopak uvádí, že autory a texty vybral pravděpodobně autor předmluvy Philippe Soupault (CORON – TOULET 1979: 25). Podle Jaromíra Zeminy se na výběru podíleli oba autoři a Šíma se i tím, jak J. Zemina dodává, „projevil jako malíř-básník“ (ZEMINA 2010: 148). Nerealizovaná zůstala idea – plánovaná v tomtéž nakladatelství – podobné publikace se Soupaultovými texty, které měl do češtiny přeložit právě Šíma (IBID.). Ten však od projektu údajně po zklamání z přijetí výstavy jeho obrazů v Aventinské mansardě v březnu 1928 odstoupil – prodal zde pouze jeden obraz a jednu kresbu a nikdo z přátel nevěnoval výstavě žádný článek v tisku (CORON – TOULET 1979: 87).

²⁶ Kateřina Svobodová žánrově charakterizuje Šímovy texty v *Lidových novinách* jako féerie a fejetony (SVOBODOVÁ 1991: 23). K žánru féerie přiřazuje např. parodický text „Lotse konferenční“ (ŠÍMA 1923d).

aneb Od jihu k severu a od západu k východu“ (ŠÍMA 1922b) je koncipován jako loutková hra, parodující, resp. karikující účastníky janovské konference k hospodářským otázkám poválečné Evropy (SVOBODOVÁ 1991: 23). Dalším beletristickým textem publikovaným v *Lidových novinách* byla „Pohádka o dvou chlapcích a aeroplánu“ (ŠÍMA 1923a), v níž je tématem nejen titulní aeroplán, ale *létání* obecně.²⁷ Šíma ovšem rozhodně nebyl nějakým bezvýhradným uctívatelem modernosti, nebál se do ní naopak i ironicky strefovat, jak potvrzuje závěr popisku k jednomu z obrázků k „Pohádce o dvou chlapcích a aeroplánu“: „Je strašná škoda, že to nejde udělat ještě modernější, ale to by bylo pak tak velkorysé, že by to bylo úplně nesrozumitelné“ (IBID.).

Za jistý předstupeň, předznamenání či prolog k cyklu *Kaleidoskop*, který je Šimovým jediným knižně vydaným slovesným dílem, lze označit články zachycující zážitky a dojmy z umělcova prvního pobytu ve Francii (např. ŠÍMA 1921b; ŠÍMA 1921c, ŠÍMA 1921d). Jedná se o fejetony s beletrizujícími prvky. Objevuje se v nich náběh k vyprávění, narativní anekdotě, ale stejně tak důležitou roli v nich hraje deskripce prostředí, nezřídka se oba diskursy prostupují do podoby narativizovaného popisu. Jsou založeny na pozorování okolí a Šíma v nich prokazuje nejen cit pro detail, ale i smysl pro humor a nadsázku; v textu „Nahore na Montparnassu“ (ŠÍMA 1922a) se dokonce uplatňují i prvky – dobově tolik oblíbené – grotesky.

Řada Šimových textů se logicky vztahovala k umění, svým stylem přitom zapadaly do dobového diskursu, přitakávaly dobovému způsobu psaní na toto téma, k němuž patřil úderný, až pamfletický či manifestační ráz. U Šímy se to konkrétně projevilo např. v článku „O výtvarném umění“ (ŠÍMA 1923d), publikovaném v prvním čísle mezinárodní revue *Disk*, kde byl Šíma členem širší (francouzské) redakce. Nemalá část jeho článků měla „pouze“ více méně informační charakter. Týká se to především textů publikovaných v *Rozpravách Aventina* mimo cyklus *Kaleidoskop*, v nichž autor stručně referoval o různých francouzských (kulturních) reáliích.

Kaleidoskop je v rámci Šimovy bibliografie specifický tím, že je to jediný případ, kdy více textů, navzdory své různorodosti, tvoří ucelené textové pásmo.²⁸ Šíma v něm rezignoval na činění rozdílu mezi hlavním a vedlejším, stejně tak ustoupil od časové chronologie, linearitu. Pracuje s proměnlivým rytmem: poklidné epické plynutí střídají krátké, heslovité úseky, které jako by

²⁷ Lze v této souvislosti možná upozornit na Šimův pozdější zájem o řeckou mytologii, konkrétně příběh o Daidalovi a Ikarovi. Srov. k tomu ŠMEJKAL 1988: 209–210 a BYDŽOVSKÁ – SRP 2006: 82–90.

²⁸ *Kaleidoskop* byl původně volným seriálem textů (doprovázených jednoduchými tušovými kresbami), publikovaných v letech 1925–1927 v *Rozpravách Aventina*. Jako knižní celek byl plánován k vydání v nakladatelství Aventinum již v roce 1927, projekt však nakonec nebyl realizován (CORON – TOULET 1979: 87); souborné knižní vydání nakonec připravilo až v roce 1967 Nakladatelství československých výtvarných umělců a Šíma je doplnil aktuálním doslovem.

simulovaly rytmus tehdejšího překotně se měnícího světa i povahy vnímání, roztržitého do řady vjemů. Evokuje to filmové vidění, resp. poetiku dobového němého filmu, který – vzhledem k tomu, že nedisponoval zvukem – měl právě spíše povahu pásma jednotlivých výjevů, obrazů, klipů, skečů apod. Jmenné věty napovídají odpor k rozvinutější epizaci, narativizaci, vždyť ostatně „[...] k poezii není třeba vět, které by vyprávěly“ (ŠÍMA 1968: 54). Preferován je tedy záznam všemi smysly vnímaných „dat“ a na ně navázaných dojmů; vyprávění příběhu sem příznačně vstupuje jen prostřednictvím epizodních, obrysově načrtnutých fragmentů. Pisatel neusiluje o vyčerpávající popis, zaznamenává jednotlivé detaily, které mu utkvěly v paměti, obrazy neustále se přelévající, proměňující, analogicky k pohledu do kaleidoskopu. Prokazuje cit nejen pro vizualitu, jenž se projevuje zejména pozorností k barvám a jejich různým odstínům, ale i pro vjemy vnímané dalšími smysly – čichem, sluchem, chutí,²⁹ hmatem: „Mrazí při vystoupení z vlaku. Zápach lokomotivy, záchodů a restaurace, a šlehy vonného vánku od řeky. Chutná, hustá, teplá bílá káva“ (IBID.: 11). Při zachycení všech těchto vjemů se uplatňuje jako autor osobité obraznosti: „Moře je jasně modré. Ječí. Je umyté jako okenní tabule“ (IBID.: 18).

V porovnání s Šimovým dominantním, tj. výtvarným vyjádřením se zdá, že v rámci slovesného výrazu neměl tak silnou potřebu převést pluralitu skutečnosti na nějaký jednotný pramen. Zachycuje pouze drobné střípky z něj vycházející. Tento fakt výmluvně pojmenovává už sám titul souboru; v doslovu knižního vydání k tomu pak autor říká: „[...] účelem těchto řádek nejsou biografické vzpomínky a připomínky; proto také nejsou nijak chronologicky řazeny. Musí zůstat svým způsobem v rámci titulu, to je Kaleidoskopem. Různě se seskupující a měnící, snad nejsou jen tak náhodné, poněvadž všechno, co člověk žije a dělá, má nějaký hluboký vnitřní řád, ze kterého se nemůže vymknout. To není fatalismus, to je jednota a variabilita světa. Přesně organizovaný nepořádek“ (IBID.: 69). Vnější kaleidoskopická povaha neznamena tedy ústup od myšlenky původní jednoty, což dokládají i úvahy ze závěru *Kaleidoskopu*, podněcené životopisem Empedokla z Akragantu od Romaina Rollanda. Na tomto před Sokratovském filosofovi podle Františka Šmejkalů zaujalo Šímu právě monistické řešení plurality světa, jenž se

²⁹ K tomu srov. též článek „O jídle“ (ŠÍMA 1929–1930), v němž Šíma nabourává představu jídla jako čehosi banálního, okrajového, nehodného zájmu. V jídle se podle Šímy projevuje tvořivost, smyslný význam, chutňová symbolika stejně jako symbolika vůní, odráží se v něm národní povaha. Rovněž v tomto textu se projevuje autorův smysl pro senzualitu i jazyk a jazykový vtíp. Článek „O jídle“ potvrzuje zároveň postřeh Hany Rousové o určité Šimově dvojdomosti ve smyslu zabírání se transcendentálními tématy, ale i záležitostmi každodenního života, jako je kupř. móda, přičemž tyto oblasti neodděloval, ale vzájemně transferoval některé jejich principy (ROUSOVÁ 2015: 50).

periodicky vrací do původního stavu dokonalé harmonie, reprezentované tzv. Sphairem³⁰ (ŠMEJKAL 1988: 109).

Jako malíři se Šímovi navštívená místa v mysli logicky asociují s umělci, s nimiž jsou dané lokality spjaty. Využívá zde paralelismus: staví vedle sebe, resp. nechává prolínat obrazy reality a její obrazová ztvárnění v dílech daných umělců. Faktická skutečnost a její umělecké, obrazové ztvárnění se tu tak nedílně prostupuje. Šíma též zaznamenává svá setkání s umělci, s nimiž se spřátelil a jichž si cenil, jako byl kupř. Blaise Cendrars, o němž zde bude ještě řeč. Do *Kaleidoskopu* se promítly i jeho úvahy o umění. Kniha tak mj. dokumentuje kritické přehodnocení purismu a hnutí kolem revue *Esprit Nouveau* a uznání pro rozvíjející se surrealismus: „Surrealismus, který není zhusta čistou poezií, to závisí na jednotlivcích, ale který formuluje, co čistá poezie je nebo má být. [...] V surrealismu (v malířství) střetnutí básnického s malířským, v literatuře pak malířské prolínající čistě literární“ (ŠÍMA 1968: 54).

Cestu za zmíněným Blaisem Cendrarsem Šíma vylíčil v samostatném článku (ŠÍMA 1927a) a o spisovateli se zmiňuje i v některých dalších příspěvcích do *Rozprav Aventina* (ŠÍMA 1927b; ŠÍMA 1928). Uznání pro Cendrarsovo spisovatelské umění projevil i svým jediným knižním překladem, jímž je Cendrarsova kniha *Zlato*. Toto literární zpracování skutečného příběhu generála Johanna Augusta Suttera (alternativně uváděn jako Suter, v této podobě se jeho jméno objevuje i v Cendrarsově románu) balancuje mezi cestopisem, resp. faktografickou prózou (obsahuje řadu faktografických údajů: zeměpisných, sociografických i historických informací) a fabulací. Pokud se budeme ptát, proč Šíma přeložil zrovna toto dílo, pak – pomineme-li, že v tom roli sehrály i mezilidské vazby (jak se Cendrarsem, tak s nakladatelem Janem Fromkem) – lze pouze spekulovat o tom, že na příběhu generála Suttera mohlo Šímu zaujmout to, že nese rysy řeckého fatalismu, řeckého dramatu (ostatně tento přírůstek je zmíněn i v samotné knize),³¹ kterým byl Šíma přitahován i ve své tvůrčí doméně, tedy výtvarné tvorbě, především pokud jde o motiv lidských ambic, snů, pýchy, končící neodvratným a totálním pádem.

Těžko soudit, mohl-li Šímovi s překladem někdo pomáhat, redigovat jej po něm apod., v každém případě působí jeho text zcela suverénně. Postavíme-li jej vedle novějšího převodu Marie Veselé, vydaného v roce 1964, je

³⁰ Ze Sphairu se vesmír odvíjí a do něj se navrácí; Sphairos je synonymem pro jedno (VÍTEK 2001: 156); je stavem či aspektem božstva, kde se kříží „materiální“ (vnímatelné) s „nemateriálním“ (intelektuálním), kde beztvaré a nejmenné přechází a komplementuje se do své doplňující manifestace, tzn. do existence, tvaru a jména (IBID.: 161); je jednotou i mnohostí (IBID.: 168).

³¹ Srov.: [...] jediný soudce Thompson chápe a má soucit s osudem generálovým. [...] Studium řečtiny [...] zanechalo mu lásku k písemnictví, způsob rozumování, který ho lehce zavádí do šíře a velikosti a k logickému nezaujatému dedukování, které dovede vésti do důsledků. Přirozený sklon jeho ducha ho činí kontemplativním. A tak chápe celou tragiku života Johanna Augusta Suttera“ (CENDRARS 1926: 135).

možné na prvním místě konstatovat, že Šíмова verze nese z dnešního pohledu znaky knižní češtiny (používá např. *plusquamperfektum*), z dobové perspektivy byla ovšem daná vyjádření pravděpodobně v souladu s tehdejší normou spisovně psané češtiny. Styl faktografické prózy vedl oba překladatele často ke stejným či velmi podobným přetlumočením. V originálním textu převládají přímá pojmenování, výčty, věty jednoduché, souřadná (či asyndetická) spojení a souvětí, není zde tedy příliš prostoru pro imaginativní práci s jazykem. Novější překlad Marie Veselé má nicméně přesto tendenci „přikrašlovat“, přidávat. Jako příklad může posloužit hned první věta „La journée venait de finir“ (CENDRARS 2001: [7]), kterou Šíma překládá v souladu s originálem prostou větou „Den končil“ (CENDRARS 1926: 9), zatímco Marie Veselá přidává příslovce „pomalu“: „Den se pomalu končil“ (CENDRARS 1964: 7). Jiným příkladem tendence být výrazově „košatější“ než originál je věta: „Une carriole grinçait au loin dans la plaine“ (CENDRARS 2001: 8), jež je Šímovou v podstatě doslovně přeložena: „V dálce na rovině hrčela kára“ (CENDRARS 1926: 9), zatímco Marie Veselá si opět přidává: „Odněkud z dálky, z polí, sem doléhalo vrzání žebříňáku“ (CENDRARS 1964: 7). Bezpříznakové slovo *l'étranger* (cizinec) překládá Veselá jako „vetřelec“ (IBID.: 8), což už je ovšem výraz expresivně zabarvený. Je možné pouze spekulovat, že daná volba byla motivována snahou vyhnout se opakování slova *cizinec*, vyskytujícího se o několik řádek výše (v originále se nicméně slovo opakuje, u Šímy též). Někde je překlad Veselé přesnější či povedenější (např. „un pantalon à carreaux“ /CENDRARS 2001: 115/ je určitě lepší přeložit jako „kostkované kalhoty“ /CENDRARS 1964: 85/ než „čtverečkované kalhoty“ /CENDRARS 1926: 119/), někde je tomu naopak – např. větu „Les grains se succèdent toute la nuit“ (CENDRARS 2001: 34) Šíma překládá v souladu s originálem jako „Přeháňky trvají celou noc“ (CENDRARS 1926: 37), zatímco u Veselé se z (pro mne) nepochopitelných důvodů z deště stává vítr: „Vítr se honí celou noc“ (CENDRARS 1964: 25). V Šímově překladu se objevuje jedna výraznější odchylka formálně-kompoziční od originálu: je přeskočena celá 40. kapitola a kapitola 41. je rozdělena na dvě (nesou zde č. 40 a 41).

Blaise Cendrars nebyl zdaleka jediným literárním autorem, k jehož dílu měl Šíma blízký vztah. V jeho „relačním poli“ najdeme tvůrce velmi různorodého ražení. Známý je Šímův vztah k básníkům francouzské skupiny Vysoká hra, vedle toho byl ovšem – alespoň podle vzpomínek Jiřího Voskovce – mj. i vášnivým čtenářem Julese Verna (VOSKOVEC 1929: 40),³² což o jeho vztahu k literatuře, fantazii, imaginaci a dobrodružství možná napovídá víc, než by

³² Zálību ve Verneovi stvrzuje Šímův článek „Dvě hodiny k večeru“ (ŠÍMA 1923b), jenž je uveden dvěma motty: citátem z Francise Picabii a pak právě z Vernea (z jeho *Tajuplného ostrova*).

se mohlo zdát.³³ V monografii vydané k výstavě *Josef Šíma: Cesta k Vysoké hře* Petr Ingerle taktéž připomněl Šímovo celoživotní přátelství s Romanem Jakobsonem (INGERLE 2018: 28), podle jehož tvrzení právě jeho výzkum vzájemného vztahu obrazové a textové formy sdělení, tzv. sémantický paralelismus, přivedl Šímu k experimentování s abstraktní formou (JAKOBSON 1993: 107). Velmi úzké přátelství Šímu po jistou dobu pojilo s francouzským básníkem Jean-Pierrem Jouvem. Sdíleli spolu tvůrčí východiska a analogické byly i jejich zobrazovací prostředky, proto si také Jouve Šímu vybral, aby výtvarně doprovodil několik jeho knih (PRAVDOVÁ 2018: 60, 65). Je přitom podstatné, že ve svých ilustracích Šíma nepřistupoval k Jouvově textu popisně, nýbrž, jak píše Anna Pravdová, interpretativně, ikonologicky (IBID.: 71). Fakt, že prvky, které se nejprve objevily v ilustracích k Jouvově sbírce *Ztracený ráj*, posléze plynule přešly do malířovy volné tvorby, podle Anny Pravdové dokládá, že Šímova ilustrační tvorba tvoří organickou součást jeho výtvarného díla (IBID.: 79).

Umělcova vlastní literární tvorba – stejně jako ilustrace, které ji doprovázejí – narušuje rozšířenou jednostrannou představu o Šímovi coby tvůrci zduchovnělých malířských pláten. Tím zajisté byl, jeho dílo, především to rané, ovšem zároveň nepostrádalo i další fasety, jako jsou humor, nadsázka, ironie apod. O tom, že jeho texty, přinejmenším ty z cyklu *Kaleidoskop*, v sobě nesou specifický náboj a působivou sílu, svědčí i hodnocení Richarda Weinerja, jehož slovy si dovolím pojednání o Josefu Šímovi uzavřít: „Šíma psává nervosní, podrážděné, fantastické a chytré kroniky, v nichž se snaží podati syntetický, tj. zdeformovaný obraz současného pařížského dění; nic mu v Paříži není cizí, či spíše by se dal raději kolem lámat, než by přiznal, že mu z ní cosi ušlo, ušlo nejen jako fakt, zjev, nýbrž také jako příčina, pohnutka, souřadnost. Ctižádost lokálního patriota. V těchto kronikách bývají materiální nedopatření; ale jejich barva je věrná, jejich kresba také. Jako výklad mají význam jen poměrný; jako doklad jsou průkazné. Jsou všudybylské, znepokojené, letmé, ale nikoliv povrchní, zašmodrchané, ale statné, s protimluvou, které dávají úhrnem podivuhodný dojem životní plnosti...“ (WEINER 1927).

³³ Podle Michala Ajvaze se v dobrodružné literatuře „uchovávají staré mytické a pohádkové struktury, a proto bude mít dobrodružná literatura vždy blízko k té literatuře, která čerpá z nevědomých zdrojů a obrací se k archetypům“ (AJVAZ 2011: 13).