

Absolutní realismus a Totální hrobař

Jaromír F. Typl

1.

Roky se protácejí a můj tajný plán napsat velkou studii o knize *Absolutní hrobař* se začíná podobat Nezvalovu příslibu, že na *Absolutního hrobaře* naváže knihou „nadreálných příběhů z nedefinovatelných ulic“. Nikdy nevznikla a nejspíš to ani není škoda. Neměl jsem ovšem v úmyslu zmíněnou sbírku nějak objasňovat nebo důvtipně interpretovat, chtěl jsem spíš co nejpřesněji obkreslit ten zvláštní, obrovitý a přitom většinou přehlížený stín, který vznikl vztyčením *Absolutního hrobaře* nad českou poezií. Pro mě je to opravdu stín monumentální postavy, a proto mám pocit, že nepřeháním. Nebo že aspoň nepřeháním víc, než to přehnal sám Nezval...

Ale proč o tom vlastně píšu teď, tak příležitostně a chvatně? Vždycky se ve mně ozve něco nedořečeného, když se začne mluvit o Bondym a Vodseďálkovi, edici Půlnoc, totálním realismu a trapné poezii. Zvláště když se připomíná, za kolik tyhle překvapivě účinné způsoby, jak se vyrovnat se „stalinskou epochou“, vděčí Dalího paranoicko-kritické metodě.

Okamžikem prvního průlomu paranoicko-kritické metody do české poezie je totiž právě Nezvalův *Absolutní hrobař* (1937). Nezval sám se jí v počátečním nadšení nechal strhnout dokonce natolik, že neváhal hned na místě zatáhnout oponu za celým svým dosavadním dílem a prohlásit ho za ukončenou první větou; slíbená druhá věta ovšem *Absolutním hrobařem* (několik posledních názvuků ve sbírce *Matka Naděje* můžeme myslím lehce pominout) začala a skončila. Z důvodů osobních a politických, ale kdo ví, v jaké míře se prosadily i pohnutky čistě literární: Nezval totiž v *Absolutním hrobaři* šel sám proti sobě. Popřel snad všechno, na čem se zakládala jeho pověst „podivuhodného kouzelníka“: odlehčenost, splývavost, flažoletové dotýkání představ, melodičnost a třpyt. Místo toho nasadil popis v té nejúpornější podobě, zpomalené až na samu mez snesitelnosti:

„S čela / Nadlidského zbožňovatele / Rozvratu / Jenž demoluje / Hluboce pohroužen v svůj hysterický záchvat / Zbytky / Po lidském díle / Opuštěném / Všemi živými dušemi / Padají kapky potu / Velikosti cibulek / Jejichž kořeny / Se chtivě zachycují / Do traverzami pokrytého rumiště / Plného / Vředovitých povlaků / Tvaru prašivek“ (z básně *Kovář*).

Sloupce krátkých veršů dokonce i graficky připomínají jakési podpěry, praskající pod tíhou okázale zdůrazněné gramatické konstrukce. Jak známo, Václav Černý se tím cítil natolik znechucen, že si dokonce vydělil počet slov počtem veršů na stránce a spočítal všechna vztažná zájmena užitá v jedné básni, aby exaktně prokázal Nezvalův úpadek do básnického neuměteltví (*Několik poznámek k Nezvalově surrealistické poezii*, 1938). V tom se vzácně shodl i s pozdějším odsudkem Vratislava Effenbergera, který zase na *Absolutním hrobaři* dokazoval úpadek Nezvala surrealisty (*Tragédie básníka Vítězslava Nezvala*, 1969). Tak veskrze špatnou knihou se potom dá vysvětlit i zkratové jednání, facka ve vinárně U Locha, svévolné rozpuštění surrealistické skupiny a konečné podlehnutí propagandě a kýči...

Obávám se, že přes ojedinělé hlasy příznivců (Jan Mukařovský, Ludvík Kundera, Zdeněk Pešat) bude ještě dlouho *Absolutní hrobař* pokládán za nedopatření a vymknutost. Protože smíšené pocity z těžkopádnosti, topornosti, přehnanosti a sebeztrapnění prostě nezapadají do obrazu, který si o Nezvalovi chováme. Dokonale ovšem zapadají do obrazu, který jsme si vytvořili o Bondym a Vodsedálkovi. Děťinsky blbé rýmovačky, jakými Nezval v *Absolutním hrobaři* zaplnil celý oddíl *Stínohry* – „Oknem přilétl pták / A přilepil se za zobák / K jedné mouše / Která tu druhou kouše“ –, se v kontextu padesátých let náhle jeví hluboce oprávněným výsměchem: „Skákala má milá přes jetel / za kterej ptáček zaletěl / Zaletěl tam ptáček / měl malej zobáček“ (Bondy, 1951–52, *Velká kniha*). A jako výsměch to koneckonců patřilo i Nezvalovi, velebenému mistru básnického umění. Je tak těžké si představit, že skrze Bondyho se tu sobě směje Nezval sám?

Ve výčtu analogií můžeme pokračovat – v *Absolutním hrobaři* je celý jeden oddíl (*Bizarní městečko*) věnován podivným historkám bez konce a beze smyslu, jakýmsi nedochůdkatům vtipu, vyznívajícími až okázale naprázdno. Týmiž slovy bych ale mohl definovat i účinek Vodsedálkovy „trapné poezie“, na kterou nevědomky navazuje i spiklenecký humor českých surrealistů šedesátých let a „modrý humor“ autorského okruhu A. I. V. o dalších dvacet let později. Nezval jako by jenom ke svému smíchu nenašel dostatek spiklenců, protože s ním přišel nevčas. S nevhodným humorem v nevhodnou dobu – jenže o to je přece trapná poezie trapnější!

Samostatnou kapitolou by také mohlo být porovnání důvodů, proč v *Absolutním hrobaři* a potom i v totálním realismu pronikly do popředí obrazy z venkova. To pro surrealistické texty nikdy nebylo zrovna typické, město se svými obchůdky a zákoutími a hemžícími se živnostníky vždycky nabízelo víc příležitostí k podivným setkáním a skokům mezi různými patry skutečnosti. Ale *Absolutní hrobař* se bezostyšně rozvaluje právě ve zpomaleném čase venkova, který dodává každému jeho hnutí zvláštní význam. Po staletí stejné, neproměnné, do úmoru opakované práce si Nezval paranoicko-kritickou metodou zveličil v přízračný rituál, takže už to není pouhé orání, dojení, kovařina nebo plavení koní, ale zároveň i ukájení a zaklínání a stvořitelská světodějnost. Komunistická oslava zemědělství v padesátých letech často zacházela do podobných krajností. Posadit někoho na traktor, to bylo vynesení vzhůru, naprostá změna perspektivy. Bondymu a Vodsedálkovi stačilo toto vynesení vzhůru už jen zopakovat, aby vyniklo, jak fantastická ikona to je.

2.

Je nejvyšší čas se zastavit a přiznat, že se tu pohybujeme výhradně na poli spekulace. Nikde se mi nepodařilo narazit na jedinou zmínku, že by na přelomu čtyřicátých a padesátých let zrovna *Absolutní hrobař* – hnilobné monstrum z rodu Genorova! – zapůsobil nějak aktuálně. Bezpochyby patřil k tomu, co všichni zájemci o surrealismus museli mít načteno. Ale rozeznávali v něm něco víc než počestění Salvadora Dalího?

Sledovat Dalího až do krajností jeho veršového násilnictví, to na sebe samozřejmě přivolávalo obvinění z prázdné imitace. Příležitostně se to jistě zkusit dalo – krátký, ostře sekaný verš s typickým rozvíjením vět se objevuje například u Medka v textu *Svatý Šebastián* (1949) nebo u Zbyňka Havlíčka (báseň *Dialektický materialismus*, 1951). Mnohem vzácnější je ovšem v okruhu autorů kolem edice *Půlnoc*, vzdáleně se snad připomene v několika Bondyho *Experimentacích paranoicko-kritickou metodou* ze sbírky *Für Bondy's unbekannte Geliebte* (1951), ale ani tam to není důsledné.

Dalího vliv na celý okruh, datující se podle všech svědectví od příchodu Honzy Krejcarové, se projevoval jinak – především paradoxním nadšením pro čerstvě nainstalované kulisy stalinismu, vychutnáváním jejich perspektivních nadsazeností, neproniknutelného povrchu a těžko potlačitelných dvojsmyslů. „Fascinující schizofrenie vytvá-

řející nesmrtelné objekty musí nutně ustoupit před krásným a odhodlaným libidem úderníka. Byl vytvořen nový sen mytologickým sovětským srdcem v celé kultuře, která překvapuje svojí nereálností. ... Naše politická paranoicko-kritická metoda nám dovo-luje tvrditi, že tuto politickou kotletu zabírající více než šestinu světa sníme my.“ (Ivo Vodsedálek, *Kvetoucí Ukrajina*, 5. 12. 1950).

Ani Nezval ovšem ve svém převzetí dalíovské poetiky nebyl tak otrocký, jak by se mohlo zdát. Právě díky tomu, že ji dovedl do důsledků, přehnal, místy až znemož-nil, podařilo se mu posunout její význam. Objevil v ní způsob, jak vytvářet ohromující monstra, nechat je přerůstat přes všechny meze, ale zároveň se potouchle bavit jejich toporností a neohrabaností. Trhavé pohyby, ke kterým nutí krátký verš, se přímo pro-mítají do celkového pocitu ze všech těch popisovaných zjevení. Pohromadě se drží jen s vypětím vůle. Jsou ohromující, ale k smíchu.

K nebesům vztyčená hlava Stalinova bylo monstrum podobných rozměrů. Ne-zvalova zkušenost vybízela k následování. Ale proč se vyčerpávat popisem, když stačil prostý odkaz? Totální realismus měl svá monstra neustále na očích, takže účinnější bylo jejich opakování a zdvojování, podtržení jejich nepohnutosti a neproniknutelnos-ti. Surrealistická obrazotvornost ztratila smysl, protože surrealistická podvratnost si našla nové zbraně.

3.

„Busta / Stalina / i nad / nadrealisty / stydlivě / bdí: / Dívkám / kamizolu / hochům / umprum.“ To je Bondy z roku 1951 (nevydaná sbírka *Churavý výtvor*), ještě pořád Bon-dy poplatný „předúnorovým“ metodám. V tomto případě metodě gramaticko-automa-tické, navržené pravděpodobně básníkem Karlem Hynkem (ve stejné básni se o něm říká: „Hynek / nekale / lepí / pitvorné / nesmysly“) a rychle rozšířené po celém okruhu mladých nadšenců pro surrealismus. Poslední hlásky jednoho slova se opakovaly v první slabice slova následujícího a slovo tak naskakovalo za slovem, dokud to věta udr-žela. A tady se pokusím o poslední, asi nejvíce spekulativní odkaz k *Absolutnímu hro-baři*. Možná bych si ho ani nedovolil, kdyby doklad o prvním setkání Egona Bondyho s gramaticko-automatickou metodou – smíme-li věřit názvu *První gramatický text* a dataci „září 1948, bar Pygmalion“ – nenesl tak nápadné znaky úporně sestrojované fantaskní postavy:

„... americký / kýchavý / výbuch na zavalanou / ouplně / nějak / jakoby / bystře / řečený / nymburský / kymácivý / výtok / oka / adekvátní / ničemnému / muži / žijícímu / mučivým / myšlenkám: / kam / Ameriko?“ (sbírka *Fragmenty prvotin*, 1947–48).

Pokud měla metoda vystačit na delší větu, nutila k násilnostem, které stavěly na odiv přesně to, čím Nezval ve svém „bezmála zajímavém hokus-pokusu“ tolik podráždil Václava Černého: tupé cvakání větných mechanismů, prkenně trčící vztažná zájmena a spojky, oslí můstky. Konečně už i sám princip vysekávání slov do samostatných veršů je absolutně hrobařský. Ale pozor, opět nemluvím o vlivu! Je to mnohem zajímavější – ukazuje se nám tu obdobná, a přitom jinak navozená zkušenost v práci s jazykem. Krása musela být gramaticky křečovitá, měla-li být vůbec. Další pokračování v tomhle směru nabídla asi až experimentální poezie šedesátých let.

Sama gramaticko-automatická metoda ovšem velmi brzo po prvotním rozbujení začala sloužit k jiným cílům. Řetězce se zkrátily na spojení nejčastěji už jen dvou nebo tří slov, na bleskovou a přitom vyčerpávající formulaci jediného ústředního nesmys-lu. Jak to vystihl Kantorka v Klímově *Lidské tragikomedii*: „Blbé, je-li stručné, přestává být blbým!“ Koncentrovaný blábol může způsobit prozření. Kde dobová propagan-da vyčerpávala všechny možné prostředky k prosazení bludu, že Stalinův génius pře-vratně zasahuje dokonce i do jazykovědy, trefil se Ivo Vodsedálek jednou ranou přímo

do černého: „Stalin / lingvista“. Bylo to rázem dokonalé, protože se to mohlo řetězit do nekonečna jako ten nejpřesvědčivější doklad generalissimova božství. „Stalin / lingvista / Stalin / Stalin...“ Báseň nakonec podepsal a do své sbírky *Trapná poezie* (1950-51) zařadil Egon Bondy, protože mezi dva řetězce „Stalin / lingvista“ vložil ještě zvolání „A budu to opakovat tisíckrát“. Všichni jeho přátelé v tom bezpečně museli rozpoznat citaci z Dalího básně *Kolébaná brožura brožovaná kolébka*, kterou k nám v roce 1937 uvedl Nezval v rámci překladu Bretonovy knihy *Co je surrealismus*. Původně byla ovšem tisíckrát opěvována Gala, nikoliv Stalin...

Připadá mi to jako účet vystavený nejen Stalinovi, ale i Dalímu. S veškerou úctou a potměšilostí, jak si to oba zasloužili.

4.

Závěrečnou úvahu se pokusím hodně zkrátit. Vzhledem k tématu je vlastně okrajová, ale těžko se jí úplně vyhnout: je nějaký zvláštní důvod, proč se právě v tomhle momentu vývoje autorů okolo edice *Půlnoc* přestává mluvit o surrealismu? Nebyla to zase taková ta „druhá věta“, se kterou se z jakýchsi osobních důvodů až příliš rychle skoncovalo? Popletené vztahy s Teigem se mi nechce rozpitvávat, i když možná byly tou hlavní příčinou. Víc mě zajímají vztahy textů, protože skrze ně se na celou věc odkrývá poutavější pohled.

Co se týče účinků, totální realismus a trapná poezie neznamenal ani popření, ani opuštění surrealismu, ale spíš naopak – jestli český surrealismus na počátku padesátých let vůbec dokázal své době odpovědět nějakou opravdu aktuální poezií, tak to byla právě ta z okruhu edice *Půlnoc*. Nedávno vydaný soubor básní Vratislava Effenbergera z let 1944–1953 vyzývá k přímému srovnání. I Effenberger citlivě vnímal, že bude třeba se „rozejít s představou surrealistické atmosféry pro udivující náboj současné doby, s níž si prozatím nevím rady“ (esej *Bez hudby*, 1948–1952), a ve scénářích a společných dramatických textech s Karlem Hynkem dokázal poměrně brzy přejít do protiútoků, ale jeho poezie z těch let (shrnují ji do souboru *Srdce nebo mrak*, 1948–1951) očividně vězí v minulosti. Kamkoliv oko padne, nabídnou se mu „vrásky na čele zpovědníka jako červánky“, „bezové proutky v zavřených očích“ nebo „noha krasojezdkyně která odpočívá v zatáčkách bouřky“. Je to nostalgie po poetismu a jeho kouzlicí lyrice, s postupujícím časem čím dál víc unavená a zabředlá. Po přizemně cynickém „úniku do skutečnosti“ zatím ani stopy.

Připomínám, že to byl Effenberger, kdo ve své často připomínané žofínské přednášce z roku 1947 navrhoval zbavit se slova surrealismus, už tehdy zatíženého různými pochybnými významy, a nahradit ho výrazem „antilyrika“. A že to kupodivu bude tentýž Effenberger, kdo se později – už jako hlavní teoretická autorita českých surrealistů – ve studii o Nezvalovi pokusí prosadit představu, že básníkův úpadek začíná právě pokusem o poezii důsledně antilyrickou, odsekávající se od poetistických kořenů: *Absolutním hrobařem*. To si skoro zaslouží vykřičník. Mám pocit, že Effenbergerovo osobní kolísání mezi poetismem a antilyrikou, přenesené na celý poválečný český surrealismus, totiž vysvětluje i ono záhadné bílé místo, ve kterém surrealistům „zmizela“ edice *Půlnoc*. Tam totiž došlo k jednoznačné a naprosto důsledné volbě. Drzé a přelomové. Poetismus byl pohřben, a to absolutně.

(1997/2005)

Prameny:

Bondy, Egon: *Básnické dílo 2*, Praha 1992. Citace str. 136, 25. / Bondy, Egon: *Fragmenty prvotín*, in: *Ztichlá klika* 1996, č. 4, str. 37–54. Citace str. 52. / Bondy, Egon: *Churavý výtvar, nestránkovaný rukopis*, 1951. / Bondy, Egon: *Prvních deset let*, Praha 2002. / Effenberger, Vratislav: *Bez hudby*, rukopis z autorova archivu, 1948–52. / Effenberger, Vratislav: *Srdce nebo mrak*, in: *Básně 1*, Praha 2004, str. 687–931. Citace str. 881, 796, 888. / Havlíček, Zbyněk: *Otevřít po mé smrti*, Praha 1994, str. 152. / Klíma, Ladislav: *Lidská tragikomedie*, Praha 1991. Citace str. 24. / Medek, Mikuláš: *Texty*, Praha 1995, str. 43 aj. / Nezval, Vítězslav: *Absolutní hrobař*, Praha 1937. Citace str. 76, 99. / Nezval, Vítězslav: *Předmluva k dosavadnímu dílu*, in: *Most*, 2. vydání, Praha 1937, str. 13–61. / Nezval, Vítězslav: *Překlady II, Dílo XXXVI*, Praha 1984, str. 523–524. / Vodsedálek, Ivo: *Zuření, Dílo Ivo Vodsedálka 1*, Praha 1992. Citace str. 33.

Další literatura:

Bilík, Petr a Stöhr, Martin: *Jsem odedávna noční pracovník... Rozhovor s Ludvíkem Kunderou*, *Host* 1999, č. 7, str. 9. / Černý, Václav: *Několik poznámek k Nezvalově surrealistické poezii*, in: *Tvorba a osobnost I*, Praha 1992, str. 601–608. / Effenberger, Vratislav: *Tragédie básníka Vítězslava Nezvala*, in: *Realita a poesie*, Praha 1969, str. 252–263. / Jareš, Michal: *Několik otázek pro Ivo Vodsedálka*, *Aluze* 2001, č. 3, str. 161–163. / Machovec, Martin: *Pokus o náčrt geneze a vývoje básnického díla Egona Bondyho*, in: *Egonu Bondymu k šedesátinám, samizdatový sborník*, Praha 1989, str. 193–226. / Mukařovský, Jan: *Sémantický rozbor básnického díla: Nezvalův Absolutní hrobař*, in: *Kapitoly z české poetiky II*, Praha 1948. / Vodsedálek, Ivo: *Okouzlení gramatickým automatismem*, *Aluze* 2001, č. 3, str. 163–170 (komentovaná antologie). / Vodsedálek, Ivo: *Urbondy*, *Hantá Press* 1991, č. 11, str. 19–23. / Zandová, Getraude: *Totální realismus a trapná poezie, Česká neoficiální literatura 1948–1953*, přeložila Zuzana Adamová, *Brno* 2002.

Dodatek:

Některé teze z výše publikovaného textu jsem poprvé předložil v roce 1997 v diplomové práci *Proměny českého surrealistického textu mezi lety 1938–1953*, FF UK Praha, katedra české literatury, vedoucí práce Jiří Brabec.