

Kristýna Žáčková & Andrew Lass

(diskuse)



MC, RN, KŽ (sedící vpravo)



AL sedící, mluvící, hrozící

František Dryje:

Jestliže surrealismus bývá definován jako snaha o odhalení „skutečné funkce myšlení“ spočívající v maximalizaci sdělovacího potenciálu tzv. psychického automatismu, pak poesii **Kristýny Žáčkové** (nar.1982) bych charakterizoval jako průběžné úsilí rozkrýt „skutečnou funkci přemýšlení“.

Východiskem jejích raných textů nebyla básnická vize, obraz, představa, ba ani exponovaný emocionální stav či zážitek – i když bez elementární „emocionální tenze“ by báseň sotva vznikla. Zdrojovým kódem Žáčkové psaní se tak stává spíše myšlenka ve stavu zrodu: „otevřenou krajinou záhad / stávám se / když do krajností nechávám zajít / všechny své proslulé zbraně“. Tato abstraktní sentence volně pokračuje a udržuje měnlivě metaforickou hladinu myšlení, ať už přechází do nuancovaně asociativního obrazu-představy, nebo se jakoby vrací ke svým kořenům a možným vyústěním.

Kristýna přemýšlí o svém (lidském) údělu v rozvolněné syntaxi, občas si dopřeje i prvoplánové slovní asociace – jež ovšem zpravidla obohacují význam po zákonu psychoautomatické hry. To ji pak otevírá dveře do dalších podlaží všeho schopného jazyka, jemuž se nyní vystavuje jako kouzelnému vodopádu, okysličujícímu žábry abstraktních myšlenek proudy spontánně humorných představ a jejich krátkých spojení. Například báseň *Déjà vu* ukázkově propojuje skrze prostupné jazykové a rytmičké vrstvy obrazné a pojmové myšlení do jediné výpovědi o nedokonalosti světa a jeho reflexe jako možná nemožné, anebo naopak zcela možné ne/možnosti.

A tak básnířka vstupuje na cestu prozrazování řeči a jejího tajemství, aniž by měla přitom zapotřebí ustupovat ze svého rozmarného automatického přemýšlení/pře-myšlení, které tak odhaluje ony jediné pravé staré pravdy pod novými šaty císaře-světa – t.č. v havárii: „...a Ezop Prevérta nevidí/ Ezop vidí hovno.“

A2/bleble

Petr Král

Kristýna Žáčková: METAMOR – Lektorský posudek

Básně Kristýny Žáčkové jsou stejně osobité jako objevné. Sestupy do vlastního nitra tu nejsou obvyklým lovem na obrazy a dojmy, jejich průběh a výsledky jsou nám naopak sdělovány formou odtazitě exaktních, málem „vědeckých“ definicí, jimiž si je autorka drží od těla. A nejen ve vlastním zájmu: básně tím odstupem otvírají nové perspektivy i nám, ve vztahu k vlastní zkušenosti a ke světu vůbec: „*dimenze, jimž vděčíme za obzor otevřenosti / jsou zákoutími zrcadlové síně skutečnosti*“.

Sám „děj“ básní je přitom jedinečný, každá z nich představuje zvláštní cestu plnou překvapení a zvratů. Někdy to vypadá tak, že se o báseň i básničku perou všechna autorčina „já“ – nebo všechny její „psychické instance“ – najednou, na způsob podivuhodně simultánní, vědecké i lidské disputace. Tou prosakuje také osobitý humor, jsme tu daleko od banálních vyznání a exhibicí vlastních tolika ženským autorkám, ať už sentimentálně nebo naopak agresivně laděných.

Podporu básní zkrátka vřele a jednoznačně doporučuji.

10. října 2011

Jan Gabriel

Dvě křivky poezie

S poezií Andy Lasse jsem se poprvé setkal už v roce 1972 v katalogu tehdejší brněnské výstavy Martina Stejskala, kde byl otištěn úryvek z jeho sbírky *Mandala*. A hned mě zaujala něčím novým, neznámým, vzrušujícím. Plná slovních přehmatů, úmyslných přeřeknutí, vykloubení, která však nebyla nijak umělá, ale naopak: odhalovala skrytý význam slov, vytvářela jakousi fonetickou kabalu.

I proto je mi jeho poslední sbírka *Hrdlořezy a zvukomalby (básně z let 2005 – 2007)* blízká. Třebaže sám autor hovoří o sbírce nesourodé, mně přesto připadá, že naopak drží v nezvykle pevném hřbetu. Je v ní vše, co bylo či je pro tohoto básníka typické, včetně – pokud jde o poezii – jeho zcela osobitého a nepřehlédnutelného obohacení českého surrealismu. Především v těch polohách, kde střídá zcela konkrétní, až vizuální obrazy s trhlinami slov, s jejich rytmizovaným překrýváním, která náhle mají sílu až jakési magické říkanky. „Chodila mu lahodit/ ze studně/ vskutku návnadě/ dlouhé nudle tahala/ hbitě s ním pak mrskala/ O zeď s ním!/ plkala“.

Básně Andyho Lasse mají v sobě něco z rozkladu světa i jeho hodnot, včetně těch, které kdysi, a není to zase tak dávno, přitahovaly avantgardu, včetně posledních iluzí, které se změnily už jen v pochybnosti. „Unaven sluncem/ vyprahlé pouště/ opustil štíry v jeskyních/ naléhavé směti/ pozůstalosti a nimrav/ nacvakáných zlomky/ myšlenek/ skříní plných/ maminčiných polobotek/ kabátů a svetřů/ nasáklých naftalínem“.

I programově vychýlené obrazy, spečená slova náhle odpovídají i vypovídají o současném světě, přiléhají k němu co tajemné definice iracionálních aspektů: „Loužebně/ smíval se/ pak sleh /a bylo povták/ ách“. Jinde jako by čtenáři předkládal neřešitelnou rovnici, k níž „á klíč jen on sám: „Byl zvěda hyb/ zpola nepřeklál/ pokles i chyb“. Je zřejmé, že právě tyto roviny Andyho básní, málem jakési samoznaky, jakkoli prosté, mají blízko ke slavným nonsensům Edwarda Learyho a souvisejí s jazykem Lewise Carrola (jak mimo jiné komentuje v doslovu František Dryje), ba – až nečekaně – se ocitají i v samé blízkosti

některých básní Aleny Nádvorníkové. Na rozdíl od ní, tam kde je sarkastická, je Lass ironický, včetně lehké sebeironie: „Hledala mě veverka./ Chtěla se mnou chodit./ Nebyl jsem doma.“

Bylo by nedorozuměním považovat poezii Andyho Lasse jen za hru s jazykem, v níž psychický automatismus má i nemá svou roli, za nutkavá, byť inspirovaná sdělení či za „kresbu“, do níž se slova jen jakýmsi nedopatřením zapletla. Každá báseň je nesena i osudovým dramatem, tísní, bolestí, jejich reálnou tíhou. V neposlední řadě i určitým, čistě soukromým dobrodružstvím. „Zabředl po kolena/ zdechlých očí/ s úsměvem jazyka/ bahna vypoulených /zhluboka se napřímil/ z dechu zlom/ byl po pádu/ podzimního listí/ žlout.“

Stejně tak je i nezvykle přesnou diagnózou a kritikou světa, kterou přistihuje inflagranti v celé jeho absurditě i přízračnosti: „Hněv unikal skulinou/ v podpaždí upocených dam/ těžkých zátylků/ dorostenců/ vzdychajícím pod nátlakem/ cvičitele šelem podivína/ z fitness centra/ divokých snů.“

Druhá sbírka, která přistála téhož večera na stole v pražském café Montmartre, je *Metamor* Kristýny Žáčkové. Nijak jsem netajil, že po léta mi činila její poezie, či alespoň ta, kterou jsem znal, určité problémy. Zdá se, že její sbírka mé pochybnosti a výhrady přinejmenším z větší míry rozptýlila. Především z novějších básní je zřejmé, že jde o skutečnou, autentickou poezii, schopnou nejen oslovit, přitáhnout, ale i zaujmout. Autorka si našla si svůj vlastní básnický rukopis, v němž se kříží úvahy, zlomky skutečnosti, zlomky hovorů, stejně jako citací, vibrace myšlenek s kontemplativními pasážemi, pronáší obrazné úvahy stejně přirozeně jako nestoudné pravdy. Ostatně i její tázání, zdánlivě nevinné, má v sobě cosi znepokojivého: „nechápu – jak to že náhle nevypadám jako vzduch?!“ Tato poezie rozhodně patří k tomu lepšímu, co lze dnes číst, s čím se můžeme setkat, a to nejen v rámci surrealismu. Řekl bych dokonce: spíše naopak.

Vyznačuje se téměř až existenciálně-polemickým přístupem ke skutečnosti, zdůrazněnou tělesností – „každé tělo vzlíná do bytosti textu“ – i znechucením: „Neumím ten rozklad/ u sebe zarazit/ neumím před rozkladem/ zůstat v pozoru/ stát/ jako ztopořený Descartes...“ Či jinde: „Z ničeho nic/ dnes začal smrdět koberec/ asi bude pršet, povídám/ a přetáhnu si přes hlavu punčochu/ ušitou z mikrobů“.

V podivných, často jen tušených „příbězích“ jako by si Žáčková pomocí imaginace vyrovnávala účty s okolní skutečností, včetně všech svých traumat a tiků, niterně a inspirovaně hledala, jak se vůči nim vymezit, vnitřně je prožít, zplundrovat a v – možná především – se přetvořit. Její poezie je sdostatek agresivní, aby se nedala ochočit, její zvláštní humor a sarkasmus jí brání sklouznout do banality, byť často jde o balancování přímo na ostří. Kolikrát by stačil jeden chybný krok, a celá báseň – včetně posměšných citátů – by se zhroutila v plané moralizování či jen výčet obecných pravd: „slova produkují další slova/ lepí se na sebe v blátivou řeč, podobnosti se splétají do uzlů/ uzly se váží na nevážený koráb noci/ jste dnes sama na palubě, madame?“.

Drama světa, odraz této krizové doby, se u básnířky skrývá v banalitě, včetně té tělesné, není spojené s tajemstvím, je téměř, byť ve zkratce, doslovné, jako to „civění do věčnosti/ které se dnes skromně/ říká televize“. Úzkost, která z toho vyplývá, však nevede Žáčkovou k rezignaci, ale naopak: k zesílenému vnímání, ke hře, kterou je třeba dohrát i za cenu ztráty, k přesvědčení, že „tento druh otázky nevyžaduje otazníku“. Na druhé straně často i k občasné mnohomluvnosti, k předstíranému *chlapáctví*, které však nepůsobí nijak přesvědčivě: „nesmysl s ním cloumá tak/ že by se z toho Kant/ poprvé v životě poblil/ na chodníku v Královci/ a zapomněl by, blbec, na morálku“.

Sbírka *Metamor* je v rámci současné poezie stěží přehlédnutelná. Na jejím rozcestí není pouhým gestem, ale živým dechem. Co má však společného, a zda vůbec, se

surrealismem, na to si musí odpovědět každý sám.

**Andrew Lass: *Hrdlořezy a zvukomalby (básně z let 2005 – 2007) s kresbami autora*,
Doplněk, Brno 2012**

**Kristýna Žáčková: *Metamor, doprovázeno fotografiemi Jana Daňhela*, Sdružení
Analogonu, Praha 2012**

Antišek Dryje **Vřezy hrdel pominutých časů**

Básník, fotograf a kreslíř Andrew Lass ve své tvorbě od let propojuje vizuální, grafické a slovesné postupy. Avšak jestliže až dosud šlo spíše o příležitostné konfrontace volných slovesných a převážně fotografických motivů či témat, v nejnovější básnické sbírce *Hrdlořezy a zvukomalby* se tento více či méně arbitrární postup mění v drobný sice, leč vnitřně koherentní celek: enigmatická fotografie jako frontispice předjímá významotvornou absurditu a zároveň neméně významovou polohu-hravost celého díla, jež je poté začasť vtělena do slovních her, homonymních hříček, stejně jako do překvapivých asonancí a metaforických eskapád jazykových novotvarů. Zde Lass navazuje na své starší básnické cykly, zejména na *Mandalu*¹ (1968/1969), kde byl jazyk plnohodnotně básnický tematizován – jeho ne/komunikativní potenciál byl ověřován až za hranu jakési svébytné uvědomělé, leč neřízené neoglosie, přičemž ony slovní hry s homonymy a idiomy rámované groteskními zkomoleninami nefungovaly jako samoučel či svévole, ale vždy jako mocnina elementární asociativní představivosti. Tato metoda v detailech odkazuje snad k Morgensternovi, ale vyznění je dramatictější, agresivní, text nám nedá vydechnout, cosi naléhavého sděluje sám o sobě a zároveň zpravuje o záhadných dějích, které důvěrně známe, jenom je asi neumíme jednoznačně pojmenovat. Posléze, v cyklu *Hra na slepou bábu* (1990) a zejména v textech psaných anglicky a česky publikovaných časopisecky, Lass tuto experimentaci omezuje, i když jazykové pnutí, ono skryté chaotické, leč nutkavé ohýbání slov a jejich významů či smyslu, je i nadále pro jeho psaní a myšlení o poesii více než příznačné.

Sám autor tu v ediční poznámce označuje svou sbírku za „celkem nesourodou“, leč – i když připustíme, že básně lze rozdělit přinejmenším do dvou formálně-tematických okruhů, shlukujících se jaksi organicky a průlničitě kolem rozsáhlejších básní „ValeriE za oknem divů“ a „Na příkrém břehu snu“ – můžeme rozeznat nejspíše ex post utvořenou zřetelnou strukturu. Obě básně, jakoby na malé, sevřené ploše narážející na vlastní možnosti poetického pásma, tedy utvářejí cosi jako dvě energetická a obrazotvorná centra Lassoovy poetiky. Ta je pak strukturována do výrazně cyklické chronologie: *časem vzpomínky* a jejího aktualizovaného a řekli bychom jakéhosi post- či neo- proustovského hledání a obnovovaného, evokativního i reflektovaného prožívání, a *časem snu* – v němž se rovněž, ale jaksi samovolně a z notorické podstaty snové mechaniky zhušťují a z hlediska běžné logiky vjemu nepatříčně přemísťují děje, události i celé (básnické) myšlenky, či – a to je asi ještě případnější – jejich fragmenty.

Tušíme-li tedy alespoň některé výraznější tematické a energetické zdroje Lassoova psaní, nabízí se ještě otázka po jeho vyjadřovacím postupu, způsobu, básnickém modu, s nímž pracuje a jímž se svých koncentrických motivů zmocňuje. O řečových hrách a jejich poetických kvalifikacích jsme se již zmínili: sám autor pak charakterizuje základní – bezděčné i intencionální – rozložení své tvorby takto:

1 A. Lass: *Hra na slepou bábu / Mandala*, Sdružení Analogonu, Praha 1995.

„Čemu se ale věnuji, co mě dosud nepřestalo pohánět dál ve vlastní tvorbě a co, doufám či toužím komunikovat, je ta zvláštní až oneirická, ale tenoučká vrstva, která leží mezi zvukem a smyslem jazykového výrazu (např. *Mandala*) na straně jedné a zoufalá touha podchytit pomíjivost žitého v petrifikovaných fragmentech konkrétní paměti (např. některé fotografie) na straně druhé. A je-li tu princip náhody a psychického automatismu pro mě nezbytnou pomůckou, pak konkrétní iracionalita je tu pouze vedlejší účinek a nejvíc mě těší ty práce, kde *cítím* přítomnost lyrického podsvětí, hlubokých temnot zoufalství a lásky, štěstí a nerozumu, a lehce nadhozené, iritující zmatenosti.“²

Autor tu naráží na leitmotiv letité a v jádře nekonečné debaty o principech poesie, jež se autenticky prezentuje či je prezentována jako surrealistická: jak a do jaké míry je surrealistický výraz kvalifikován postupy takzvaného psychického automatismu, objektivní náhody, atributy konkrétní iracionality apod., a do jaké míry či v jakém smyslu je naopak diskvalifikován postupy vědomé intence, konstrukce, výrazové kompozice atd. Jistě nechceme na malé ploše této glosy takový zásadní a možná i nadbytečně literární spor rozsuzovat. Konstatujme pouze, že Andrew Lass se vymezuje vůči zastáncům teoretického modelu chladné a jakoby krystalicky průzračné *objektivní nadreality*, kteří se v různých vývojových fázích surrealistického uvažování o poesii odvolávali či podnes odvolávají na jednostranně interpretované Bretonovy teze o básníku co pouhém pasivním záznamníku, seismografu či rezonanční desce nadosobních mentálních, ba přímo přírodních (vesmírných) energií. Naopak, přiklání se spíše k modelu dejme tomu eluardovskému (či v jiném gardu třeba *dalíovskému*, ponecháme-li prozatím stranou například tvorbu takového Karla Hynka a – ovšem! – zásadní poetiku a konceptualizaci Vratislava Effenbergera): Paul Eluard se ve svém inspirovaném surrealistickém období nikdy nezřekl básnické intence a subjektivní, lyrické polohy výrazu, jež se bezpochyby alespoň v různé míře a v některých aspektech nepodřizovala či vymykala diktátu automatického záznamu, o jehož „čistotě“ Breton marně, a v dílčích ohledech až kontraproduktivně snil. Dodejme důrazně, že zakladatel surrealismu své výchozí stanovisko postupně, v průběhu času výrazně, byť relativně revidoval.³ Ať tak či onak, dle našeho přesvědčení – jemuž je oporou i přítomná Lassova básnická praxe i jeho teoretická problematizace samospasitelné role a funkce tzv. *konkrétní iracionality* v jedinečném básnickém činu – takzvaná *objektivní nadrealita*, stejně jako *objektivní realita*, neexistuje! (O té druhé je to známo odnepaměti, a nemusíme se ani odvolávat na George Berkeleyho či Ladislava Klímu.) Ač ani náznakem nemíníme popírat univerzální fundament lidské emocionality a afektivity, onu bretonovskou *obecnou subjektivitu*, jeho konkrétní projev a tvar bude vždy – nemůže nebýt – zprostředkovan více či méně subjektivně a jedinečně. Role básníka, implikující výlučný smysl vlastní činnosti, je vlastně prostá i nekonečně složitá zároveň – jde o to, obě tyto polohy myšlení, prožívání a cítění stále znovu propojovat a usilovat o sdělení zároveň univerzálně lidské i historicky a časově jedinečné v jediném okamžiku, v jediné iluminaci, v jediném nezaměnitelném (autentickém) tvůrčím činu. Mimochodem: nevidím podstatnější smysl poesie. Neboť naše hledisko je funkcionální a strukturální, můžeme i na miniaturní ploše drobného počínu básníka Andrewa Lasse tuto maxi-maximu demonstrovat. Vyjděme opět z jeho vlastní reflexe a sebereflexe:

„Připouštím, že se nejedná o nic jiného, než o metodu psychického automatismu. Mnohé pasáže zapůsobí na čtenáře charakteristicky silnou vizuálností konkrétní iracionality. Mě ale jde o iracionalitu jinou, o tu co v nás proniká trhlinou smyslů a která i ve své specifičnosti postrádá

2 A. Lass: *Dřímota není diskuse, ale také poesie* (2006), příspěvek do ineditní polemiky surrealistické skupiny o poesii; výbor z diskuse byl publikován pod názvem „Dřímota je odlišná od spánku“ v revui *Analogon* č. 48–49/2006, str. 146–153.

3 Srov. např.: „Když se někdo vyjadřuje, nemůže učinit nic lepšího než spokojit se s velmi nejasnou možností sladit to, co chce říct, s tím, co o téže věci říct nechce, a přece řekne.“ (A. Breton: *Druhý manifest surrealismu*, přel. D. Steinová, Herrmann a synové, Praha 2005, str. 144.)

onu již tak otřepanou konkrétnost. Konkrétní pasáže se v textech prolínají, či spíše rozpouštějí ve své zvukové materiálnosti, která se zoufale snaží tu a tam držet aspoň na chvíli aliterace a kýčovitého rýmu. Vrže to, jako vrže veškerá bolest. Při čtení na nás zírají bezhlasé trosky významů a typografie.“⁴

V citované stati staví Lass lyrismus a surrealistickou *konkrétní iracionalitu* do opozice: „...opomenutím lyrismu došlo totiž k hypertrofii konkrétní iracionality, která teď dopadá v některých případech až na břeh kýče“⁵, což ovšem dlužno chápat jako svého druhu nedorozumění. Po mém soudu ono žádoucí básníkovy „lyrické podsvětí“, ona výsostná oblast emocionality a afektu – touhy, nostalgie, bolesti, úzkosti a strachu, vzdoru, hněvu i vyznání, jež tvoří tenzní i transmisní, komunikační prostředí básně, nestojí v surrealistické praxi mimo *spodní proud* či „motor“ (srov. Breton, Effenberger) psychického automatismu, nýbrž ve šťastných okamžicích inspirovaného a více či méně samovolného vynořování básnických obrazů, vizí a obrazotvorných krátkých spojení se jejich potenciál propojuje a prolíná. To bezesporu odpovídá i variantním psychoanalytickým modelacím, i kdyby jen v tajemných strukturách řetězců snových či asociačních imaginací. (Už Breton v r. 1930 v *Druhém manifestu* pravil: „...surrealismus...ji [freudovskou kritiku myšlení] pokládá za první a jedinou opodstatněnou.“) Že jazyková rovina je oné významové rovnoprávná a rovnomocná, že jsou vlastně neoddělitelné, inherentní, nás učí nejen Mukařovský, jeho předchůdci či pohrobci, ale především konkrétní a jedinečná básnická zkušenost. Ta nečiní ze slovního rytmu, rýmu, asonance, aliterace a obdobných (*cum grano salis*) *endofázických jevů*, o nichž mluví Jean Cazaux⁶, překážku ani nějakou abstraktní matici či formu, ovšem za předpokladu, že autor tyto postupy a metody netahá z paty omletého literárního řemesla, leč užívá jich jen a pouze jako plynule zautomatizovaných, zniterněných, řekli bychom „organických mechanismů“, prostředků-médií a vehiculů své nutkavé či vizionářské senzibility a kreativity – jediné poté se ustalují jako dynamická (procesuální) významotvorná činidla.

Budme konkrétní: Lassovy na první pohled prosté verše ve spojení s nervními kresebnými samoznaky-záznamy povětšinou zprostředkovávají hlubší, emocionálně vrstevnaté sdělení, onen okřídlený „smyslu nesmyslu“, jenž se vynořuje v jakémsi originálním novodobě kontaminovaném a proměnlivém předpokladu slavných nonsensů a nonsensových figur Edwarda Learyho nebo paralelního, metalogického jazyka Lewise Carrolla. Deklarovanou příbuznost stručně demonstrujeme:

„Lear (...) nám nabízel *velkou Grombúlii* (Gromboolian plain), *ptáka závrťáka* (The Fimble Fowl), *rozbdélníkový koláč* (amblongus pie), *Tlustohubce vytřeštěného* (Phattfaci stupenda), *Mnohočlověnkou vzhůrunohou* (Manypeeplia nypeeplia) atd. A nakonec tu je Ch. Dodgson, jemu dlužíme za nejpravděpodobnější, nejčitelnější a prokazatelně nejvýznamnější báseň v daném žánru, totiž za *Žvahlavu*.“⁷

„Bylo smažno, lepě svihlí tlové / se batoumali v dálnici, / chrudošní byli borolové / na mamné krsy žárnící.“⁸

Avšak právě ona výrazná subjektivizace a příznaková autorská sebeidentifikace, již spatřuji například a zejména (nikoli výlučně) v idiosynkratickém prožitku vlastní tělesnosti, tvoří konstantní rys i konstitutivní zdroj Lassovy poetiky – takže právě oním jedinečným vztažením či prožitím se nezávazná learovská hříčka či hravě nad-logická eskapáda

4 Srov. Ediční poznámka, str.

5 A. Lass: *Dřímota není diskuse...* op. cit.

6 J. Cazaux. Surrealismus a psychologie, Analogon č. 8/1992, str. 12–20.

7 J. Benayoun: Smysl nesmyslu, in: Analogon 50–51/2007, str. 5.

8 L. Carroll: „Žvahlav“, první sloka básně z knihy *Alenčina dobrodružství v Říši divů*, Svoboda, Praha 1947 v překladu J. Císáře z 30. let. Pro zmatení i srovnání uvádíme novější překlad: „Jasřilo; poplaslzná tklova / kruťcupila se v trámavě: / průvratná byla bokřavova, / mŕmíci hledavě.“ („Hromoplkie“, přeložil V. Z. J. Pinkava, viz <http://vzjp.cz/verse.htm#Carroll>)

Carrollova kvalitativně mění, a slovům je přiznávána jakoby obecnější, symbolická obsažnost a platnost:

Trojzbytčnick jedovatý / tolika šestero posměchů / jak libozvučně jsem si padal / na rozhraní měst a krotavů

Tvrdím, že Lassovy básně a korespondující kresby tak pod zmiňovanou jednoduchostí a výrazovou prostotou skrývají niterné významy, jež bychom označili za jedinečné existenciálně příznakové exprese. Genealogické asociace k dílu Paula Kleea či brutálním obsahům hravých rýmů již zmíněného Christiana Morgensterna jsou namísto, ovšem celkový habitus, překrývající nečekanou a mnohdy zcizující metaforičnost – v následujících verších například slučující vysoké a nízké atributy smrti/podsvětí – prozrazuje ryze soudobé, sebe/reflektované pocitově i významově ambivalentní prožívání našeho pohříchu neméně ambivalentního světa:

Jak dlouho Ti mám sedět na klíně? / Chce se Ti? / Je Ti velice? / Tvoje nadržená velebnost/ růžové líce/ zadnice/ na lavičce/ v podsvětí. / Konečně, / zastav se u nás / skřehotavý / mistře mistrně. / Než vylezeš / A puč!

Na této dobrodružné, přetržitě nepřetržitě – možná až kvantově mechanické – cestě od subjektu k objektu a zpět pohání básníka hypnagogní narkotické prostředí fyzické bolesti, oné kurevsky pomíjivé i zářné tělesnosti, jež tak idiosynkraticky (jak řečeno) prostupuje všemi vrstvami jeho psaní a jeho obraznosti. Všechny ty *těstovinové zadky, kyselé pachy a hněvy unikající skulinou v podpaždí upocených dam* atd. jsou toho bezesporu symptomem a průkazem. Lassovy básně tedy netvoří samoučelné figury a piruety – jsou srovnatelné stejně tak s célinovskými projektily cílených výkřiků či s michauxovskými diagnózami absurdit, jako s ničím, co si lze přečíst v knihách. A toho je vskutku většina.

A tak pro mne Andrew Lass zůstává nostalgickým a lehce iritujícím básníkem tělesného času ducha i duše. Zraňujícího i prchavého, sebestředného i tázavého. Času neopominutelně pominutelného. Pominutého? No možná – a pro mne! – i sféricky... hurónského.

Praha, duben 2012

Jan Kohout

...a bylo po vták

Už sám název sbírky Andyho Lasse „Hrdlořezy a Zvukomalby“ mi tak nějak zavoněl divadlem. Soukromým a tak jako život básníkův nijak vlídným. Žádné taškařice, žádný patos, žádná šmíra, jen hluboce prožité vize a humor, který nejlépe vidí jen podobný básník, který se však nesměje, neboť ví, kolik bolesti je k němu třeba.

Již první báseň, nadepsaná pouze vykřičníkem, připomíná mi poslední příkazy režiséra a tvůrce pro celý následný děj:

„Drž si ruce! Lízej mu ucho! Stáhni mi kalhotky! Ukaž jim břicho!... Nespadni tam!“

Jako dva pilíře vystupují z této Andyho sbírky dvě rozsáhlejší básně – „Valerie za oknem divů“ a „Na příkrém břehu snu“. Ta první je tak niterně osobní zpověď, že po jejím přečtení a pochopení

měla ve mně stín. Byl jsem tam. Také jsem chtěl Svět nabrat na vidle, také mi „dámou sražené botičky / rozpoltily vnadidlo / vypadlé z koloběhu hodin“.

Báseň „Na příkrém břehu snu“ na mne zapůsobila obdobně. Tentýž hluboký ponor do své samoty, tatáž síla autenticity výpovědi, která si mne automaticky táhla “ tam kde později ve stráni/ se smíchy víly válely/ z hub rozmočeného dřisenma/ semknutého nepoživností“.

Velikým omylem byla by domněnka, že na těchto dvou pomyslných sloupech stojí celá sbírka. Mezi nimi totiž skotačí plno dětí. Tak jedinečných a věčných, že bych se do té chvály zamotal. Díky Andy.

Přízraky blednou když rozněcují rotoped

Vzpomínám si, že s Kristýnou Žáčkovou jsem poprvé hovořil o básnických problémech v nějakých pražských restauracích, ale jelikož jsem tou dobou ještě neznal krásy střízlivosti, nepamatuji si z těchto hovorů ani ň a omlouvám se jí tímto za vše, co jsem jí snad tehdy nablábolil.

Kristýna je velice citlivá a vnímavá básnířka ale zároveň už také žena s vlastním, vyhraněným pohledem na život a svět.

Po přečtení prvotiny „Metamor“ mi bylo jasné, že přídomek „surrealistická“ už jí nikdo neodpáře:

„...měl hubu jak poraněný světadíl/ jak pásovec by-pás...“

„...přetáhnu si přes hlavu punčochu/ ušitou z mikrobů...“

„...metamorfózní andělé/ a jejich skříně/ držte své pařáty v blízkosti mých hodin...“

„...terasy jeho slov/ mi sbíhaly ze schodů vší...“

„...zítřek který spílá vodám krystalů/ betonovými chodbami nese morfin...“

„...hlava se mi protáčí k nohám/ a čelo vzad/ nahléd je nikroskop/ já pod sklíčkem vzorek...“

„...ústa jim ústí do ko-ňader zápasících řevů/ na stromech sfér ocasních per...“

Atd.

Toto jsou velice harmonické disonance v současně plynoucí symfonii *Metamoru* a podle mého názoru by jich tam mohlo zaznít ještě víc.

Kristýna patří k básníkům, jejichž poezie a život splynuly v jedno zvíře.

A takových, jak známo, jak orseje v Gobi jest.

Bruno Solařík

Lassova lázeň v trhlíně smyslů

„...v řečišti písku / kde později ve stráni / se smíchy víly válely...“ Ty verše sice nepřišly ze snu, ale připutovaly do sbírky *Hrdlořezy a zvukomalby* hodně zblízka. Jejich samovolná, tzv.

„psychoautomatická“ skladba připomněla Andrewu Lassovi (jak píše v autorské poznámce ke knize), „ony příkré břehy na okraji snu, kde je možné pobývat a tvořit“. Zatímco Lassovy kresby připomínají chvatně načrtnuté hieroglyfy, jeho verše působí jako nutkavě zaznamenané šifry, které autorovi umožňují – řečeno jeho slovy – „odhalit [...] kuchyň, v níž se smysly převažují spolu se svými nosiči, se zvuky“. Lass konstatuje, že v knize to *vrže*, „jako vrže veškerá bolest“ (kniha vznikla v době autorovy nemoci), zdůrazňuje však, že zde rozhodně „nejde o sentimentální snahu sdílet utrpení“, nýbrž naopak o potřebu „zalehnout tu hrůzu“, potřebu uskutečněnou právě psaním a kreslením. I terapie tvorbou se na okamžik ocitá v odsunutí nevíry: „Zbytečně tu hlodám slova.“

Jenže už ta hříčka (hledat / hlodat) prokazuje, že nakonec vítězí něco jiného než beznaděj. Zvolání „Pojď blíž / roztáhni křídla / vezmi mě s sebou / vzlétni už!“ – to snad není vzývání anděla smrti, to je dychtivé volání múzy, která se tím probudila, „drkotavě protažena / nadbytečnou sladkostí / opodál“. Sladkostí zdánlivě nadbytečnou, avšak v pravé chvíli doslova spásnou: sférou dětství, snění a erotismu, spočívající tam, kde „filosofů řev“ utichá v slasti ze zažvatlání, v návratu do časů, kdy člověk „v dětské naivitě / se ještě uměl bát / kdy touha měla / trvalejší předmět“.

Shodou okolností prožil Andrew Lass dětství a mládí v cizině. Konkrétně v Československu. Je to slastně poznat: „Odkud by hrál břichomluva? / Z flašinetu? / Jakbysmet!“ Odlišnost mateřského jazyka od živé komunikace vlastního okolí znamená ovšem pro básníka zázračnou výhodu v nevýhodě: hra se slovy, která je základem prožitku poezie, není v takové situaci dekorativní nástavbou prózy, nýbrž je přímo samočinným projevem každodenní praxe, kdy se každé přeroknutí proměňuje ve velebnou báseň nebo v divoký vtíp. To, co rodilého mluvčího vůbec nenapadne, protože jeho vnímání slov je otupeno uživatelským stereotypem, je pro jazykově nadaného cizince zdrojem každodenních výbuchů veselosti či závanů děsu. Uvidět *kořenárku* pro něj zároveň znamená nahlédnout tajemný *kořen nářku*, ulici zpevňují „dlažební kosti“ a utíká se od „nenadojených večerů“. Je to radost z objevu, v níž má každé slovo svou závorku s vysvětlením jako v dětské hře na hádanky, přičemž *kočka* má v té závorce prostě *tečku*. Zní to přece skoro stejně... Slovo utvořené dle zjištěných jazykových pravidel, ale v nesprávném pádu (nebo obráceně) je pro autora slovem plnohodnotným, o to však závažnějším, že rozevírá dokořán dosud nevídané souvislosti: „pekly / mekly / a rohožku.“ Základní polohou povýšení škobrtu v zaklínadlo je u Lasse radostné zjištění, že to zaklínání funguje. Slovo se často ocitá v nepatřičném rodu i tvaru, což stačí například k proměně omáčkové byliny ve smyslnou bytost: „...na rozhraní kopřiných záletů“. Namísto zhoznutí zmatení jazyků způsobuje demiurg blahodárné popletení gramatik: „náhrdelní sousto přič“ – „...zastav se u nás (...) / Až vylezeš. / A puč!“

Zážitek z osvobozených slov je užitečně ztížen, jakmile přijde řada na povinnost učit se ve škole básničky: slovosled a dikce těch vizitek dávnověku se přece dost liší od běžné promluvy, která je ovšem záhadou už sama o sobě. Spolu s plebejskými nadávkami ze školních přestávek se pak z paměti dere na světlo jejich zdánlivý opak v podobě automatických jambů z vysoké pece Poesie: „jak včelín se mrákot sešel“. Běsi předobrozeneckého pohanství se nadfolklorně vtělují do náhodného drkotání tramvaje po pradávné dlažbě 20. století: „Prkonosná Kamila / kůži z těla sedřela / stačila i to co nemá / a nadmutá zavila.“

I na úrovni samotného slova se konečně rozevírá chřtán dvojího významu, splétající ze dvou výrazů celistvou vánočku imaginativního objektu: „bylo to jak byvzteč“. Vzniká hmatatelné sloveso, line se paprsek pohledu, o nějž se lze dokonce zranit: „Vidlel jsem jí“. – „Na břehu řeho stáje“ zdvihají splašená slova odvážné mosty nad divokými peřejemi významů, až nakonec není zřejmé, po čem lze přejít na druhý břeh bezpečněji: „Ještěrka / sezvla Tvé / ne příliš / f tom ratolesti“ – „na rozhraní měst a krotavů.“ Smysluplně vyhlížející sdělení se samospádem hrouť do mechu vzdechů: „Slíbil jsem jí ponožky / ratolesti dřimot / i světla pic a by.“ Některé promluvy pak utvářejí rovnou jakýsi přeludný vzorník neznámých jmen a sloves, proměňovaných vlastní vahou v citoslovce: „Pronivěř /

jen šuškotu kóje / a hrouzdel.“ Kulometně překotná zpráva, že totiž „Setkala se se se / mnou náhle“, zní z hájemství „vyholených záhlaví“, z koutku „u Lízy na lžičce“, která „z kožichu jazyk vysouvala / na místě záchvěje“, kde zuří „klína hbitý posun“ a kde září „oči z dolíků / slaměná záda / pomerančový chrup“. Jsou to depeše z říše *lyrické úzkosti a naprostého blaha* (řečeno autorovými slovy), v níž silné obraty snesou naprostou stručnost, jako třeba v lapidární otázce „Je Ti velice?“.

V zemi erotismu lze narazit na bažinaté břehy blues, kdy „Něžnost ve střehu“ popouští uzdu pohádkově fatalistické nostalgii: „Hledala mě veverka. / Chtěla se mnou chodit. / Nebyl jsem doma.“ Ční zde štíty chťiče, ztaveného vjedno s meči lásky: „Tvoje nadržená velebnost / růžové líce / zadnice / na lavičce / v podsvětí“ – „v Tvém klíně / u kapes karpatských hor“.

Nad touto krajinou se pak klene nebe půvabného smíchu: „Sotva upadl / (tak zdvořile) // Snědla ho / (ale nedbale)“ – „líbala mě na skle / a zvala dovnitř / ‚Ven!‘ zařvala.“

Probouzení ze slastných snů se děje ve znamení příběhů, nápadně podobných pohádkovým anekdotám: „Poslouchal jsem unavené zívání sirén / a radostné čvachtání ocasů / mořských vil“. To je to *podsvětí hlubokých temnot zoufalství a lásky, štěstí a nerozumu a lehce nadhozené, iritující zmatenosti* (opět autorovými slovy). Tohle je ta krásná země, dobrotivý *Zlovětín*... A v samém středu oné pohádkové říše je už blankyt osvobodivého smíchu rozžhaven doběla: „Brambora v puntíčkované sukni / rozjela se na bruslích“ – „Těžko si představit / kolik listů / se nechalo slyšet“. A na okně... „a na okně socha staré paní“...

Nenechme se mýlit: i tyto překvapivě ústrojně větné skladby jsou vlastně citoslovce. Mísí se v nich řev kromaňoncův s citlivostí básníka. A je to především hra. Žádné naplňování teorií. Je to kladné i záporné, vysoké i nízké hodnocení každodenního života prostřednictvím záhadných vzkazů.

Výsledek setkání ducha s iracionalitou, která „v nás proniká trhlinou smyslů“.

„Při čtení,“ varuje autor, „na nás zírají bezhlasé trosky významů a typografie“. Proto Lass doporučil „jazykovou zvukomalebnost zobrazenou na papíře hlasitým přednesem hrdlem řezat“. I Platón považoval za samozřejmost, že báseň se zpívá. Ne pro mediální gymnastiku hlasivek, ale proto, že je to přece píseň. „Kočičích hlav / měsíční svit / do ulice / v štěrbinách / lebky / plevel.“ –

„Zesulcovatěl / i chvěl se řízek / dál.“ Tyto malebné řezy, toužící dle autora držet se „aspoň na chvíli aliterace a kýčovitého rýmu“, melodie, na které se básník dle svých slov *těšil*, namísto aby se disciplinovaně („nekýčovitě“) pachtil za tou či onou slohově způsobnou sebe prezentací, tyto drahokamy z chaluh země bez moře jsou jakýmsi notovým záznamem ustalovací lázně pro uši duše. Hlazení hrdla řízným smyčcem zvukomalby je písni domorodce dvou světadílů, který „prodléval dlouho / na rozmezí / schouleného vědomí / daleko od jeskyně / na příkrém břehu snu“. V úplné otevřenosti zachycuje tvůrce tep pokřiků i pohlazení beze strachu z bezedna chaosu, neboť citoslovce jsou přece taky slova. A kdoví, jestli to slovo, které bylo na počátku všeho, neznělo třeba *mekly, pic* nebo *by*.

**Andrew Lass: Hrdlořezy a zvukomalby (2005–2007),
64 stran, Doplněk, Brno 2012**