



Jan Gabriel Papoušek s revolverem

Nemožné je paradoxně vždy uspořádané, třebaže nikdy nemá definitivní podobu. Ti, co si hrají, sledují – aniž to tuší – zákruty, které jim přinášejí nečekaná zadostičinění. „Co je uvnitř rukávu,“ pokračoval instruktor, „nepodařilo se dosud hodnověrně zjistit, protože tam ještě nikdy nikdo nebyl.“

Máme se jen smát nebo se i potápět? S knihou v ruce stejně nikdy nepřejdeme celé jeviště, kde straší dnešní svět. I proto surrealismus nadále zůstává zneklidňující ve svých živých a otevřených dílech. Stejně znepokojující, jako vždy nečekané a poněkud znervózňující odbíjení starých pendlovek kdesi v rohu pokoje, jež dnes ze všeho nejvíc připomínají starou skříň, kterou nelze jednoduše popsat a vtěsnat do slov, protože je vždy určitým způsobem přesahuje.

Především ve zdejších podmínkách surrealismus měl a nadále má některé své specifické polohy a charakteristické rysy, které upřednostňuje před jinými, stejně důležitými. Jednou z nich je smysl pro konkrétnost a objektivní humor, které přes všechnu svou enigmatickou znakovost mají nezastupitelnou kritickou funkci, která „probouzí z letargie soudnost rozumu a pohotovost imaginace k novému třídění pomíchaných jevů a pojmů“.

Dnes, už s odstupem času, je možné říct, že jedním z podstatných, ale de facto stále ještě nedocenených vkladů do živého řečiště zdejšího surrealismu je *modrý humor*, který „vede imaginaci k postihování absurdity či obrazotvorné hloubky každodenní skutečnosti v těch nejméně zřetelných polohách – tedy k závratí z nehluchých kolizí uvnitř neobyčejnější banality“. Jeho právě vydaná antologie to jen potvrzuje. A i dnes, po tolika letech je zážitkem, kterému se nelze jen smát. Už pro jeho záviděníhodné postavení outsidera, který se nemusel na nic ohlížet a vše si mohl dovolit. Jako ty někdy podivné, jakoby jen v dálce zaslechnuté věty, které nás navštěvují před usnutím.

Tak jako většina rozhodujících „objevů“ má modrý humor své kořeny ve hře, lépe v hraní

si, v pohrávání si se skutečností, často i literární, které propadlo několik studentů brněnského gymnázia – Bruno Solařík, Blažej Ingr a Tomáš Přidal – v první polovině osmdesátých let. Jejich cílem nebylo ani umění, ani hledání alternativních uměleckých projevů, ale potřeba bavit se a sarkasticky se smát v době, jejíž absurdita, všudypřítomná šed i obyčejná blbost byly stejně přízračné jako deprimující. Nebyli disciplinovaní, ale netvářili se důležitě. Odmítali daný chod světa, nechtěli stát na laně, ale usmívali se nad provázkem. Nezajímala je ani tak teorie, ale obludnost každodenních poklesků, v nichž vedle jejich směšnosti, potouchlosti i absurdity nacházeli i podstatný kus poezie – tak, jak ji rozuměli a která byla jejich zadostičiněním.

Ke svému velkému překvapení jsem nedávno, když jsem znova listoval Bretonovou *Antologií černého humoru*, narazil hned na prvních stránkách na větu, kterou jsem doposud příznačně přehlížel: „Swiftův zrak byl, zdá se, tak proměnlivý, že přecházel od světle modré k černé barvě, od čistého k děsivému“. A zdá se mi, že náhle v této souvislosti neznám lepší zhmotnění tohoto výroku, než v Solaříkově kresbě, která svým způsobem charakterizuje modrý humor: přísný výraz papouška s revolverem.

S drzostí nedomestikovaného mládí tvrdilo v létě roku 1989 se vši vážností provokace několik brněnských básníků, že „modrý humor bude mít v budoucnosti svou antologii“. Nyní do ní můžeme konečně nahlédnout a nevyčázet z údivu, jak přirozeně důležité jsou „reálie jako je například klobouk a hůl nebo pozvednuté obočí“ či „muž, který nejví znám-



Všichni se vyděsili, protože mysleli, že řekl krajta, ale nedorozumění se za chvíli urovnalo... (Antologie modrého humoru, str. 131)



Blížil se 26. říjen...
(Antologie modrého humoru, str. 88)

ky života“. Nejde snad o to, kriticky dnes přehodnotit všechny ty zneklidňující a sugestivní pocity, jež často vyústily jen v překvapující a agresivní „trapnost“ pouhé banální anekdoty. Ta anekdota je totiž vždy natolik osobitá, že ve své nehoráznosti zůstává víc než přitažlivá. Spíše jde o to, poukázat na osvobozující vliv tohoto humoru v těch narativních polohách, kde si logika absurdity a absurdita logiky vzájemně vyměňují místa, aby nakonec tvořily jakýsi nezvykle střídavý iracionální systém, jehož obrysy jsou příliš živé, než aby nebyly inspirativní i při pouhém podání ruky: „Jiří držel slovo. Pod kloboukem byla petržel – jak bylo domluveno.“

Spíše než Hegelovu filosofickému pojetí humoru, tak jak se na něj odvolává André Breton, má modrý humor blíže ke Kantově definici, na kterou upozorňuje Robert Benayoun ve své *Antologii nesmyslu*. Podle Kanta jeden ze základních druhů komiky spočívá v „ostré přeměně napjatého očekávání v nicotnost“. – Humor někdejších Brňáků je svým způsobem též odvrácenou stranou protentokrát jaksi průhledné mince objektivního humoru, tak jak se roztočila na jevišti nonsensu, který na ni vrhá své paprsky.

Jako vždy má modrý humor své předchůdce, a to jak samými autory zdůrazňované, například Lautréamonta a Haška, tak i ty, které ve své době nemohli znát, jako je třeba Jacques Rigaut, Alphonse Allais či – poněkud překvapivě ve svých léčkách – i třeba Groucho Marx: „Když jsem byl v Africe,“ vypráví, „zabil jsem jednoho slona v pyžamu“. (Odmilka) „Co ten slon v tom pyžamu dělal, to jsem se nikdy nedozvěděl.“

Tento druh humoru se v rozhodující míře podílí na ustanovení, tvorbě, reflexích a postojích

brněnského Okruhu A.I.V., který založili a zcela přirozeně do něj vpluli jeho protagonisté. Jejich snahou bylo hledání nových, aktuálních poloh surrealistického výrazu. Současně však i nepřehlédnutelné, provokativně pokleslé zaujetí pro „vlastní způsob“ vyjádření toho, co považovali za podstatné ve sféře imaginace.

Tím, jak se okruh rozšiřoval, nabýval modrý humor, původně jen svým způsobem nevázaná a radostná hra, nejen svébytné koncepce, ale i teoretického zdůvodnění: „Modrý humor, na němž je založena metodika A.I.V., má ve svém celku povahu *spojené akce usvědčení a usku-tečnění*, destrukce a konstrukce, kritiky a touhy. Na rozdíl od ‚autonomního lyrismu‘ nebo naopak ‚autonomního kriticizmu‘ se zde ‚romantická‘ a ‚kritická‘ poloha spojují v bezprostředně *integrovaném* vyznění konfliktu; oba protichůdné postoje – destrukce a konstrukce – se zde uplatňují *naráz*: výsledné obrazy jsou ve skutečnosti nejběsilejší anekdoty a nejvážnější výpovědi zároveň... Z tohoto konfliktního spojení se zdvíhá zářící soukolí, stojící zde jaksi *naruby* v poryvech větru a doprovázené smíchem, úžasem a ohromením.“

Není podstatné, ale svým způsobem příznačné, že právě teoretické zdůvodňování modrého humoru se náhle ocitlo jakoby pouze na pohyblivých píscích. Už proto pokládám za mnohem důležitější to, jak se modrý humor nejen tehdy, ale i dnes projevuje v tak rozmanité tvorbě, jakou představují díla autorů, jako jsou Bruno Solařík, Blažej Ingr, David Jařab, Tomáš Přidal, či třeba i pozdější příchozí Roman Telarovský. Byť už ve zcela jiných souvislostech, podle toho, jakou cestu a jaký výraz si každý z nich zvolil coby své osobní dobrodružství.

Okruh A.I.V.: Antologie modrého humoru
(B. Ingr, D. Jařab, T. Přidal, B. Solařík),
Edice Analogonu, Praha 2012.

František Dryje Jaroslav v kleci

Když jsem uvažoval o své dnešní promluvě, měl jsem zprvu za to, že budu hovořit o fotografiích Bruno Solaříka jako takových, prostě o jeho fotografické práci *an sich*. Vždyť některé z obrázků zde vystavených jsem znal již z dřívějšíka; avšak posléze se objevily jako výtvorný doprovod v *Antologii modrého humoru* a autor v tomto smyslu též nazval svou zde přítomnou výstavu: *O modrém humoru*. A tu mi nezbývá, nežli se – alespoň velmi částečně – tohoto fenoménu dotknout.

Jak asi většina z vás ví, modrý humor jako specificky pojmenovaný literární úkaz či tvůrčí projev objevil se spontánně koncem osmdesátých let v prostředí tehdy stejně spontánně vzniklého a se rozvíjícího spolčení mladých brněnských autorů, kteří přijali enigmatické označení *Okruh A.I.V.* Já se tu jistě nebudu zabývat ani zdaleka všemi aspekty, jež vedou teoretizující autory k svébytné pojmové extrapolaci už tak dosti nejednoznačného pojmu, v jaký se modrý humor vyvinul. Konstatuji, jak už jsem kdesi napsal, že oni tvůrci ve své době přinášejí nejen důkaz o životnosti surrealistické myšlenky, nejen konkrétní praktické a tvůrčí výsledky, ale v posledku i pokusy o její teoretická obohacení, jakkoli zahrnující třeba i mystifikační a sebemystifikační měřítka.

V souvislosti s autorem, jemuž dnes věnujeme pozornost, tedy s Bruno Solaříkem, můžeme jistě bez nadsázky a *bez ironie* prohlásit, že právě on je právem považován za jednoho z ústředních otců, synů i duchů modrého humoru. *Spiritus fertilis, Spiritus agens* i *Spiritus movens* v jedné osobě, mám-li se – jak je mým neodvyknutelným zvykem – vyjádřit vulgárně. A tak pokud chcete vědět, co to modrý humor je a čím by být chtěl, nebo čím naopak není a být odmítá – čtěte autorův doslov k modré knize – k oné již zmíněné *Antologii modrého humoru*.

Já se na chvíli vrátím k výchozím dojmům a hodnocením, o nichž jsme v surrealistické skupině hovořili koncem osmdesátých let minulého století, tj. v době, kdy jsme se s příběhy modrého humoru postupně seznamovali. Především jsme se vesměs shodovali na tom, že jde o humor – prostě proto, že jsme v různé míře a intenzitě oněm textům smáli. Toto triviální konstatování má však háček – bylo

a je zároveň zřejmé, že buď jde o druh specifického imaginativního humoru, jenž ve známe klasifikační škále absurdní – černý – objektivní humor stojí nejbližší humoru absurdnímu, anebo že ony na první pohled prosté recesisticko-zaumné texty v sobě tají další, nesnadno definovatelnou významovou polohu, jež zmíněné, ostatně jen přibližné klasifikace přece jen přesahuje.

Pokusme se uvést příklady:

Příklad první:

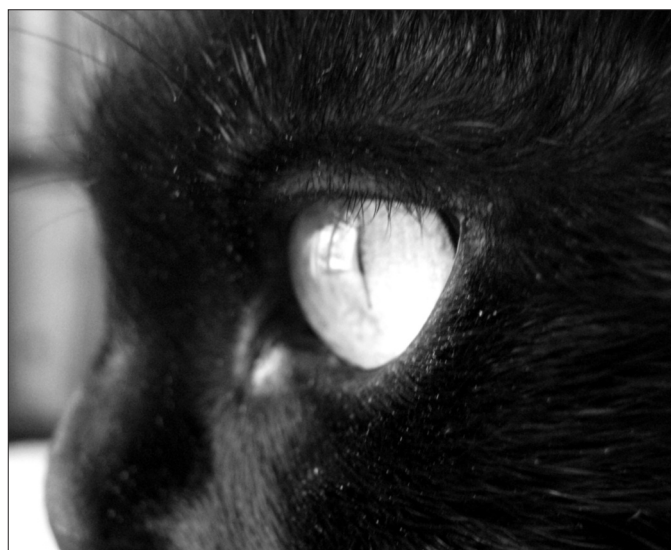
Když jsem žil v Neapoli, postávala u dveří mého paláce žebračka, které jsem vždycky hodil pár drobných, než jsem nastoupil do vozu. Jednou jsem se v údivu nad tím, že jsem nikdy nezaslechl slova díky, na žebračku podíval. A vida, zjistil jsem, že to, co jsem pokládal za žebračku, je zeleně natřená bedna a v ní trocha červené hlíny a pár nahnilých banánů...

Příklad druhý:

Okolo Hradce, v malé zahrádce řádl kolem roku 1715 vlk, kterému začali venkované po zlých zkušenostech říkat Pohlavár. Mnoho odvážných lovců se ho snažilo ulovit. Mnoho vlků zaplatilo za vetřelce životem. Po několika letech se však zjistilo, že v zahrádce řádl – nepočítáme-li krtky – orangutan učitele od naproti, který si zamiloval okurky. Jsme s vámi, buďte s námi.

Tyto dva příběhy mají po mém soudu společný základ v absurditě, ukryté v samé podstatě lidské komunikace, či snad komunikativnosti jako takové – oba jsou vlastně jakousi hrou na příběh a sdělení, jež z možné a reálné omylnosti výpovědi činí omyl její funkčnosti – a z tohoto obrácení, či spíše vyvrácení smyslu

...Itálie vstoupila
do války...
(Antologie modrého
humoru, str. 81)





...To jsem já, Jindřich, volal jsem na ně... (Antologie modrého humoru, str. 45)

se jakoby odpaňuje – ne-li přímo emanuje – uspořádaná energie, dávající vzniknout absurdnímu humoru.

Na rozdíl od druhého, první příběh nepochází ze zde přítomné modré knihy (jak možná někteří z vás předpokládali), nýbrž napsal jej počátkem 20. století francouzský básník Max Jacob. Tento holý fakt může být vykládán dvojím způsobem: buďto jako důkaz pravdivosti úsloví o ničem novém pod sluncem, anebo jako příklad kontinuity jistého způsobu myšlení, imaginativního myšlení, jež odedávna – stejně jako mnohý jiný a jistě i *vrstevnatější* projev autentické básnické metamorfózy – torpéduje, zpochybňuje a na druhé straně paradoxně udržuje při životě jednostrannou konvenci kauzálního, logického či prostě racionálního pojmání a výkladu světa. V dějinách imaginace najdeme řadu předchůdců takového způsobu vyjadřování, ať se jmenovali Johnatan Swift, Alfons Allais, Alfred Jarry či třeba v některých okamžicích Jaroslav Hašek, Voskovec a Werich a další.

Konstatujeme tedy pracovně, že modrý humor je humorem svého druhu s jistým stylizovaným, nejistě znejistujícím přesahem k dekonspiraci i dekonstrukci konvenčních myšlenkových klišé a stereotypů. Stojí tak na jakémsi uvědoměle rozbitém a zároveň intuitivně rozvinutém půdorysu vyprávění či anekdoty, jež má i nemá pointu, jež pointu odmítá i přijímá, rozkládá a znovu skládá třeba tím, že zcela automaticky a nadlogicky přeskakuje z jednoho vyprávěcího kontextu do druhého, třetího či *x-tého* a zpět.

Leč dosti o tom. Již jsem se zmínil, že fotografie zde vystavené vznikaly v jiné době než

příběhy, o nichž tu byla řeč. Autor pouze pomocí krátkých citátů vztáhl jednotlivá vyobrazení nikoli přímo k určitým textům, nýbrž udělil jim další, nečekaný a mimokonvenční význam, pohybuje se přitom na měňavkovité a křehké hranici funkční analogie i spontánní libovůle; vlastně je tu více či méně organicky či naopak mechanicky interpretoval. Tato krátká spojení dvou původně nesouvisejících úrovní či hladin úvah (mám-li se vyjádřit bretonovským jazykem) plně odpovídají nadlogickému vzorci modrého humoru, jak jsem o něm před chvílí mluvil. Je bezesporu nezadatelným právem autora donekonečna interpretovat interpretované, a to v daném případě i skrze ta nejnehoráznější a nejneprůhlednější – tedy potenciálně modrohumorná – pojmenování. Tušíme však, že neexistuje a neplatí žádné železné pravidlo, jež vodu prosté libovůle promění vždy a za všech okolností ve zlaté či modré víno básnické metamorfózy... Jak mohu potvrdit nejen z vlastní trpké zkušenosti, objektivní náhoda bývá rozmarná a nevěrná milenka, jež nám dá, či nedá... svůj dar, jak se jí, mrše, právě zachce. Je tedy na nás – ostatně jako vždy – zda některá *schválná schválnost schválnosti* nám ještě otevře oči či dveře do další dimenze vezdejšího světa, anebo zda narazíme na zeď čirého arbitrára...

Budiž bohu žalováno, že první skupina zde vystavených fot a jejich pojmenování je v mém vjemu a názoru jednoznačně bohatší. Například obrázky nazvané *Ten se bude divit...*, *A odešel na toaletu* či *Ortily vše, co jim stálo v cestě*, ale i enigmatičtější *Nechtěl, nechtěl, volaly mladé dámy...* anebo *Itálie vstoupila do*

Války, či třeba *Šel jsem si lehnout* mi sdělují cosi, co mě zajímá a co se po mém soudu skutečně děje, i když pohříchu za oním pověstným druhým, třetím či třeba i patnáctým rohem. Některá jiná spojení – typicky *To jsem já, Jindřich*, *volal jsem na ně*, ovšem nade mnou takovou moc nemají. Tedy a ovšemže: vy – nikoli já – si rače vyberte.

Přes tyto *kontextuální dekontextualizace* (to je už dnes poslední sprostárna, čestné slovo) bych přece jen rád věnoval drobnou pozornost fotografiím samým, neboť se domnívám, že právě spontánně zachycované obrazy a jejich vlastní, okamžitě vzniknuvší objevné kontexty jsou autorovým nejsilnějším místem – jak to ostatně u fotografií bývá – a to i se zřetelem k příznačné povaze anekdot ne-anekdot modrého humoru. Takové lokální energetické zdroje nalézám například v některých záběrech až obsedantně tematizujících akademické monumentální sochařství, tedy ony detaily pomníků, sousoší, karyatid, domovních průčelí apod. Zde shledávám Solařikovu hravost i vášň dekomponovat mnohdy samy o sobě jaksi poklesle fotogenické celky i detaily takzvané uměleckých děl, nalézat a vytvářet nové, z jejich kamenných či bronzových prvků a nahodilých setkání mnohdy velmi degradující příběhy. Jako by se tu stylizovaná anekdota modrého humoru stýkala či prolínala s potenciálem humoru, jemuž říkáme objektivní: právě ono přestylizované prostředí začasté velmi bombastického či prostě kýčovitého sochařství stává se objektivně vodivým a otevírá – podobně jako literární pseudostylizace oněch rustikálních, militaristických a jiných psaných příběhů – právě ony kýžené dveře umanuté modrohumorné nehoráznosti. Možná o poznání přirozeněji, neboť tento spontánní, nutkavý, a proto zpravidla objektivně nahodilý úkon se nemusí spoléhat na znovu a znovu nasliňovaný a notně již oslintaný dadaistický prst Tristana Tzary mířící doprostřed zavřeného slovníku významů. A nemusí činit z tohoto milého, ba mnohdy i vtipného, leč pohříchu uplynuvšího a opakujícího se gesta ctnost. Viz například foto nazvané libovolně *...kdož takové příběhy sami od sebe vyprávějí, protože je prožívají...*

Takže, vážení přítomní, běžte a natírejte svou mysl namodro. A možná – kdoví – se vám za oním příslovečným patnáctým rohem zjeví Ježek. Jaroslav... v kleci.

**Předneseno na vernisáži
výstavy fotografií Bruno Solařika
O modrém humoru**

v pražské galerii Nora dne 3. ledna 2013



Jan Gabriel

Lautréamontův

Starý a Nový zákon

„Starý i Nový Zákon Lautréamontův (Ducasso-
vy *Zpěvy i Poesie*) by tedy vycházely z téže po-
třeby adresně a na věky znemožnit katolizující
autority, obtěžující pubertální léta autorova...
Taková ‚poesie revolty‘ plně odpovídá autoru-
vu věku i zkušenostem.“

Bruno Solařík, *Žerty Isidorovy*

Přidávat k již rozsáhlým a převážně zasvěce-
ným dílům o Lautréamontovi další představuje
v lepším případě úsilí vyhnout se nastraženým
pastem, v horším případě pouhou drzost,
ukájení autorova narcismu. Co nového
a podnětného lze ještě dodat, jakými objevy či
ingrediencemi okořenit dosavadní literaturu
o tomto podivuhodnému básníkovi a jeho díle,
když už zdánlivě vše bylo v průběhu let řeče-
no, navíc autory, jejichž přirozenou myšlenko-
vou potenci lze jen těžko zpochybnit? Přesto
se o to Bruno Solařík pokusil ve svém devade-
sátistránkovém doslovu (*Žerty Isidorovy*)
k novému vydání Lautréamontova kompletního
díla, sestávajícího ze *Zpěvů Maldororových*,
Poesií i Dopisů.

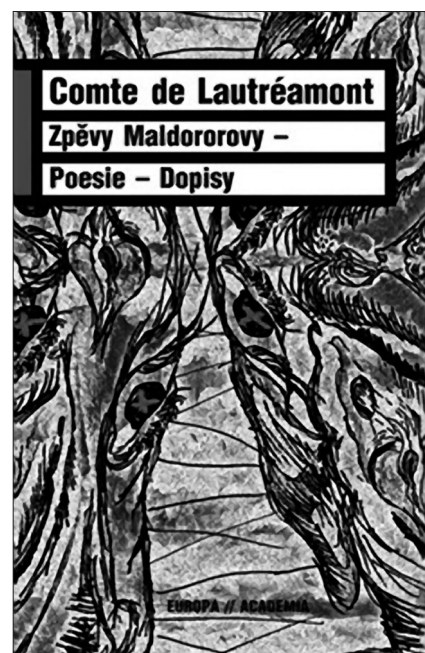
Zpočátku před očima běží známý, již něko-
likrát viděný film, čas od času pouze přetržený,
podmalovaný hudbou, v níž se tu a tam ozve
kakoфонní tón, který čtenáře na chvilku vytrhne
z poněkud uspávací letargie, aniž by ho však
skutečně probudil. Nicméně postupně a s ro-
stoucí intenzitou se v textu objevují myšlenky
a interpretace, které nás z vyprahlé půdy mno-
hokrát obdělávaného pole přenášejí na úrodné
ostrovy, kde je ještě možné prožít nejedno do-
brodružství. Kde strašidlo náhle přestává být
pouhým strašidlem a stává se magnetizující
reálnou strukturou, inspiračním zdrojem, kde ji-
stoty i nejistoty jsou nositeli rozporuplného
napětí ve vztahu nejen k danému dílu, ale i poe-
sii jako takové. Dané myšlenky jsou nečekané
jak v souvislostech, které nabízejí, tak i v kon-
textu doby, kdy Lautréamont žil a psal své dílo,
ale především ve vztahu k dnešnímu světu,
k jazyku a výrazu současné surrealistické tvor-
by, či alespoň některých jejích ne právě zaned-
batelných aspektů.

Nejde už o to, vyměnit tu či onu střechu taš-
ku, tak, jak v průběhu doby zastřešily s menší
či větší imaginativní schopností jedno střešní
a nepřehlédnutelné dílo, ale vdechnout jeho in-
terpretaci nový charakter a inspirativní vý-

znam, co možná nejvzdálenější ustáleným před-
stavám, které svého času mohly být vzrušující.

Zdá se, že tam, kde se Bruno soustředí na
obraznost jako způsob myšlení, je jeho „čtení“
zpěvů náhle krajně polemické a úrodné. Přináší
impulzy, které zdaleka nejsou jen básnickou li-
cencí. „Ducasse hýří bohatostí obrazotvornosti,
a přesto, jakkoli to zní podivně, zůstává pevně
na zemi,“ zdůrazňuje autor jednu z výchozích
premis. Podle něho jde básníkovi především
o „přirozenou metaforiku samotného života“,
o znepokojivou „konkretizaci abstrakt a perso-
nifikaci vlastností“, doprovázených protiklad-
ným střídáním „až podezřelé květnatosti se
zrovna tak podezřelou civilností metafory“. Me-
taforiku, jejíž lyrismus je pevně spojen až s ja-
kousi naléhavou konkrétností, skepticismem
a nezvyklým humorem. Tedy s tím, co do znač-
né míry charakterizovalo český poválečný sur-
realismus a v této souvislosti v jistém smyslu
i myšlení a tvorbu samotného Bruna.

A ne náhodou se stejnou vášní zkoumá, jak
Lautréamontovu spontánní, uvolněnou řeč ve
Zpěvech doprovází básníkův vlastní komentář,
který jí přisuzuje často i jiný akcent, ne-li i kriti-
ku. Jako by si chtěl až fyzicky osahat ten „zře-
telně přítomný prvek tvůrčího napětí mezi vědo-
mou skladbou na jedné straně a samovolnou
povahou tvůrčích podnětů na straně druhé“. Či
co zkusmo označuje za jakýsi „komentovaný
automatismus“ či „automatický komentář“. Tedy
zase ty polohy tvorby, které současným českým
surrealistům zdaleka nejsou cizí. Včetně toho,
na co v souvislosti s Maldororovými zpěvy upozor-
ňuje André Breton: že nikoli styl, ale i slovo zde
prochází nehlubší krizí.



Tak jak se mění a vyvíjejí pohledy na poesii,
umění i samotný surrealismus, mění se
i chápání básnického výrazu, jeho role i sym-
bolika. Už proto Bruno ve *Zpěvech* poukazuje
nikoli na ty nejnámější třesuté metafory,
které jsou již dávno poněkud zaprášenou sou-
částí ve vitrínách dějin literatury, ale naopak
na ty nejpokleslejší, na bezvýznamné banality,
na syrové, ničím nepřikrášlené objekty, na pa-
sáže, které jsou iniciací smíchu i ohromení, je-
jich výsostným i enigmatickým spojením. Jsou
stejně znepokojivé, možná jen méně dráždivé.
Co na tom, že jsou nehorázné, že jsou málem
až svévolným výmyslem, že ponížují tragédii
na úroveň pouličního vtipu, když jaksi para-
doxně – právě díky tomu – propojují lyrismus
s humorem. Ostatně už v doslovu k nedávno
vydané *Antologii modrého humoru* Bruno po-
znamenává, že „zběsilý comte de Lautréamont
by z hlediska modrého humoru neobstál se
svými romantizujícími alegoriemi zla a vzdoru,
nebyť jejich svévolné nehoráznosti, na níž ko-
neckonců celé jeho dílo vskrytu stojí“. A právě
to podle něho činí Ducasse jedním z předchůd-
ců onoho způsobu humoru par excellence.

Ony pasáže, v nichž se mísí „kapka sperma-
tu s kapkou krve“, patří k těm nejiskřivějším,
neboť poukazují na zvěcně obraznosti, často
matoucí i mámvé, aniž by imaginace ztratila
cokoli ze svých schopností.

Jistou rozpačitost, alespoň pro mě, vyvolává
naopak komentář k *Poesiím*, tedy k dílu, které
dle Ducasse „jde cestou filosofickou a bezpeč-
nější“ a které mnozí po léta považovali za pouhý
appendix *Zpěvů* vzhledem k jejich vzájemnému,
a jak se časem prokázalo, jen zdánlivému kon-
trastu.

Jako jeden z prvních popřel tento rozpor An-
dré Breton, když jejich jednotu, totožnost
z psychologického hlediska posuzoval z roz-
hledny humoru, tak jak jej Lautréamont chápe,
„humoru, který u něho dospěl k maximální síle
a který nás fyzicky a zcela bytostně nutí, aby-
chom se podrobili jeho zákonům“.

Obdobně, byť jen v jiné rovině, i Vincent Bou-
noure v eseji *Kruhy Maldororovy* věnuje pod-
statnou část hře protikladů, jež je v *Poesiích*
zřejmá. Zdůrazňuje, že tyto protiklady či antite-
ze byly i „hnací silou“ *Zpěvů*, jejich spojnicí,
představovaly jeden z hlavních „prostředků hu-
moru a jeden z nezbytných nástrojů vzpoury“.
Nezvyklé světlo do problému – ale i do vlastního
chápání významu *Poesií* – však vnáší především
zásadní práce: vydání *Poesií*, komentované spo-
lečně Georgesem Goldfaynem a Gérardem Le-
grandem. Autoři se snaží především zpřítomnit
v Lautréamontově díle to, v čem spatřují „filo-
sofii“ surrealismu, přidat aktuální akcent v teh-



dy diskutovaném problému kritiky poesie, spojeném s psaním a žitím poesie. Tato myšlenkově bohatá kniha má ještě jednu nepřehlédnutelnou přednost, která se dnes už téměř vytratila: ukazuje na nezvyklý rozhled, vnímavost a imaginaci těch, pro něž je myšlení stejně přirozené jako nadzvednutí klobouku.

Žel, Bruno jak tuto knihu, tak překvapivě i Bounourovu stať přehlíží. Pokud v souvislosti se *Zpěvy* hovoří o „vyložení alchymistické operaci“ Lautréamontově, tak v pohledu na jeho *Poesie* jako by se sám vrhl na pouhé soustružení, obrábění své nečekané interpretace: v zrcadle maxim už básník „nepřehání metodické a tematické kánony romantismu, nýbrž naopak žene ad absurdum profesorské odsudky téhož směru“. Jiným slovy je náš autor přesvědčen o tom, že *Poesie* jsou převážně nehoráznou perziflází profesorských tirád, pro mladého Ducasse za léta strávená v lyceu pochopitelně nesnesitelných a směšných. Cituje v této souvislosti nejednu ze sentencí, které mají jeho vývody potvrdit, včetně všech známých a v knize roztroušených maxim Pascalových, Vauvenarguesových či La Rochefoucauldových. Rovněž i samotného Lautréamonta – jeho doslova obrácené pasáže ze *Zpěvů*.

Spíše než o argumenty a důkladnou analýzu jako by však opíral své stanovisko o „vybrané příběhy“, do jejichž „mřížky“ mu zapadají i zmíněné „negace předloh“, které sám rozvíjí do svého vlastního systému s jakousi sympatickou, byť nebezpečně hravou posedlostí, včetně „metody profesora Hinstina“. Jde o spekulace, které se nenápadně mění v jakousi půvabnou a lákavou doktrínu, v níž se však nakonec vytrácí i tolik zdůrazňovaná „poesie revolvy“. V podstatě si Bruno zahrává s automytifikací sebe sama, a potažmo i s mystifikací čtenáře. Natolik se opájí svou svůdnou iluzí, až ji bere za nezpochybnitelnou skutečnost. Ostatně, kdo by někdy nevyčetl z pár vět cokoliv, kdo by někdy jednou cihlou nepodpořil celou stavbu? Skutečnost se však zdá o něco komplikovanější i barvitější.

Nicméně tam, kde se Bruno v pohledu na Lautréamonta nenechává vyrušit ze svého obrazně-kritického myšlení, zaznívají nové tóny, bezprostřední přístupy a systematizující snaha podívat se na dílo z dnešního hlediska, z měnicích se poloh a impulzů tak, jak vykristalizovaly v díle i v myšlení jeho surrealistických přátel. I s veškerým tajemstvím toho, kdo připul z jiného světa, aby „rozvrátil evropskou představu o literatuře a zmizel“.

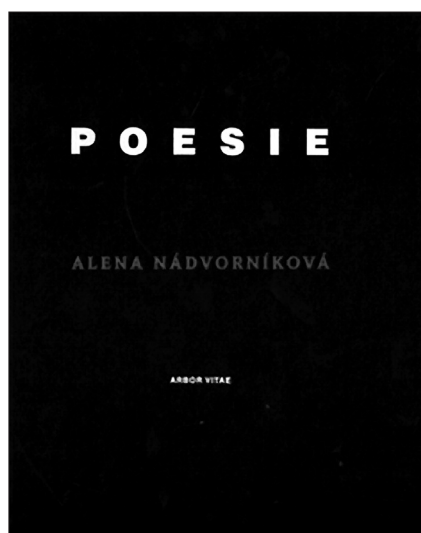
**Comte de Lautréamont:
Zpěvy Maldororovy – Poesie – Dopisy
(doslov Bruno Solařík), Academia, Praha 2013**

Šimon Svěrák „V hlubinách vysoký vysoký křik“

Nad *Poesí* Aleny Nádvořníkové

Nedlouho po monografii kreseb Aleny Nádvořníkové vychází pod prostým názvem *Poesie* i soubor jejího básnického díla. Už jen krátké časové rozpětí mezi oběma publikacemi odkrývá pozoruhodnou jednotu inspiračních zdrojů vyjádřených dvěma odlišnými materiály – obrazem a slovem. Celá tvorba autorky je charakterizována potřebou co nejpřesnější konkretizace určitých psychologických hnutí a napětí, která na čtenáře či diváka působí osvobodivě přesně do té míry, v jaké ji chápe i jako autorčin terapeutický proces, a to nikoliv v psychopatologickém ohledu, ale ve smyslu obecně lidsky sdílené nezbytnosti harmonizace vnějších a vnitřních popudů. Jestliže v básních se zmíněná harmonizace významově ustavuje jako vyústění napětí mezi obsahem a jeho vyjádřením, není to příznak oddělitelnosti myšlenky a jejího znakového zpředmětnění, ale naopak jejich bytostné závislosti. Ta teprve vytváří dynamiku, psychologickou funkčnost i sdílitelnost oněch vnitřních pnutí. Ostatně knihu autorka věnuje *češtině* ne jako překážce autentického výrazu, ale jako jeho živlu.

Jelikož obraz na rozdíl od slova snese větší významovou nejednoznačnost, mohla Alena Nádvořníková do kreseb svá psychologická napětí soustavou tenzí mezi čarami a různými tvarovými konfiguracemi obtiskovat poměrně snadno. Řeč, ze své podstaty vázaná na pojmové uvažování, ačkoliv – jak jsme zdůraznili – rozhodně není povaze sdělení básničky radikálně cizí, zneškodňuje bezprostřednost takového vyjádření a proces automatického slovesného záznamu se zde zároveň organicky stává procesem kultivace afektu. Básně začala autorka psát až po mnohaleté zkušenosti s kresbným výrazem. První básnická sbírka *Praha, Pařížská* má podtitul *Události, hry a vlakové básně*. Při pravidelných jízdách vlakem Nádvořníková odříkávala do nárazů kol spontánně se vynořivší věty. Jejich ne příliš racionální obsah byl ospravedlňován jazykovou melodií, rytmem a občas i rýmem. Krátké básně se v některých polohách reflektované blížily až lidovým popěvkům, avšak také se od nich zřetelně odlišovaly, neboť jejich tradiční moralistní obsah byl nahrazen zvláštní formou iracionality a prudkého černého humoru. V následujících sbírkách tato plynulá větná melodie ustupuje psychologicky sugestivnější a zvukově



rafinovanější práci s jazykem. Aniž by verše ztrácely na autenticitě a výrazové bezprostřednosti, spontánně se v nich ustalují zvláštní zvukové útvary provokující – spíše než vizuální – senzomotorickou imaginaci provázanou s pocitem prudkého afektu. Tohoto účinku je často dosahováno prostřednictvím agresivního narušování téměř pravidelného rytmu, který je navíc neustále rozrušován hláskovou skladbou (např. v básni *V sopc* ze sbírky *Děje* je totožná metrická kombinace daktylu a trocheje v 1., 3. a 5. verši postavena do ostrého kontrastu s proměnlivostí jejich hláskové struktury a zároveň metrickou nepravidelností veršů zbylých: „Nastup a umy / vodní dělo, přerovnej / kozí pysk: trnem / je kuní bystrá hlava v oku. / U kamen cosi.“).

Už první kniha ovšem částečně pracuje se zvláštními a na přímém slovním významu v podstatě nezávislými melodickými důrazy, které se v dalších sbírkách stanou organizační dominantou básně, zatímco v *Praze, Pařížské* je báseň často organizována prostřednictvím prvků vnějších (literární rým, vtip). Slovesný projev se postupně očišťuje od všech hlubinného sdělení cizorodých prvků. Podobně jako u kresby, jejíž dynamika je stabilizována v jediném bujícím zakulaceném útvaru, odkazuje i výstavba básně v neurčitém prostoru mezi referenční a zvukovou podobou jazyka na určitý útvar, tj. na verš či jediný výraz umístěný většinou na konci textu, který funguje jako jakási iracionální „pointa“. Jde o integrační bod, z něž lze přehlednout celé dění básně v jakémsi *kanvulzivním* ustálení (např. závěr bezejmenné básně ze sbírky *Osmadvacet lehkých prostorčasových básní*: „Stepní / lenochodi už křičí / v lesích // zní plná nížina zase; v neklidných / postelích bytují lenníci. // Je středověk.“). Tuto možnost zpřítomnění unikavé dynamiky posiluje délka básní. Texty jsou většinou krátké nebo alespoň rozdělené do menšího



množství strof, jejichž rozsah nepřesahuje 4 řádky. Verše se skládají z několika málo slov, jednoduše dvouslovný verš není neobvyklý. Čtenář dokáže snadno uchopit báseň jako jeden významový celek, jenž však je v této celistvosti sémanticky natolik nejednoznačný, aniž by byl ovšem nesmyslný, že afektivní obsazení zvukové stránky je ještě posíleno, protože jen ono je schopno udržet text v organické dynamické jednotě.

Pokud není čtenář uleveno humorem, který by tato hnutí vrhal proti okolnímu světu, čelí divoké afektivitě kultivované propracovanou jazykovou výstavbou až ke kontemplaci. Tam, kde snad ještě může divák s klidem vnímat kresby Aleny Nádvořnickové díky prostorové distanci jako od něho do jisté míry oddělené, sofistikovaná jazyková výstavba básní se stává stejně neodbytným výrazem různorodých hlubinných pnutí jako jejich třibením, a tak osvobozováním. Připadá-li povrchnímu vnímateli komplikovaná struktura textů příliš umělejší, při soustavnější četbě zjišťuje, že nejde o komplikovanost literární, ale psychologickou. Vzdálenost, která dělí výkřik od jeho jazykové deskripce a vědomé reflexe afektu, je zde překonána, aniž by jeden z těchto pólů přicházel jakkoliv zkrátka. Fónická materie je skrze zvukovou členitost slov působením vnitřního nátlaku zpracovávána do gesta, které v sobě nese vzpomínkové stopy pojmových významů, aby se psychologicky konkretizovala. Jestliže svoboda není schopností neomezeného pohybu v prostoru bez překážek, ale aktivním rozvíjením lidských bytostných sil, potom v básnické nerepresivní kultivaci afektivi-

ty zaniká jedna z forem tíživého rozporu mezi subjektem a objektem.

I toho, kdo četl básně Aleny Nádvořnickové postupně v průběhu dvanácti let, kdy vyšlo všech osm sbírek, jež kniha obsahuje, překvapí zvláštní – dříve spíše nezřetelná – sourodost celého souboru. Ačkoliv se každá sbírka liší od ostatních, všechny jsou vedeny stejným zřetelem. Od první knížky přes *Uvnitř hlasů*, *Vzpomínky na prázdniny* a *Kompoty noci*, *Krystaly dne* hledá nerozlišené vnitřní dění v jazyce svou přirozenou rozlišitelnost, již se zároveň podává lidskému vědomí. Pravděpodobně v následující sbírce *Děje* toto sebestrukturující hledání uspěje natolik, že v posledních dvou titulech *Osmadvacet lehkých prostoročasných básní* a *Sopky a tratě* ohlíží se jakoby po prošlé cestě, znovu prochází slepé uličky, na které ve svém vývoji narazilo, a rozpoznává tentokrát z vyšší úrovně jejich smysl. Do psaní se lehce a přirozeně navrací i tradičnější metamorfózy a básnické obrazy, pracující výrazněji nejen se zvukovými, ale i významovými kontrasty (např. verše „Hroty obratlů / na cukrové vatě“ v básni *Přeludy* – sbírka *Sopky a tratě*). Kruh se uzavírá. V *Sopkách a tratích* vše, co zůstávalo v Praze, *Pařížské* ještě vně výstavby básně jako pouhá umělejší pomůcka vlastního sdělení, je už přirozenou součástí výrazu. Alena Nádvořnicková považuje vydání *Poesie* za uzavření svého básnického díla. Není to projevem tvůrčí únavy, ale vědomím vnitřního završení mnohaletého úsilí.

Alena Nádvořnicková: *Poesie*,
Arbor vitae, Řevnice 2012

Martin Stejskal D. Ž. Bor – Tajemný svět pravěku



Měl jsem to štěstí, že v několika posledních letech autorova života jsem s ním mohl o jeho kardinálním tématu mnohokrát diskutovat. Dobře si vzpomínám, s jakým zápalem vyprávěl o neustále znovu nalézáných shodách v mýtech nebo v etymologii nejrůznějších starých civilizací. Podivuhodná náhoda ho také svedla dohromady se znalcem etiopských a dalších afrických jazyků, jemuž je ostatně v knize na prvním místě vyhrazeno poděkování. K mému překvapení se ukázalo, že tímto mužem nebyl nikdo jiný než můj dávný přítel ze studijních let.

Tajemný svět pravěku navazuje na Borovu skvělou starší práci *Abeceda stvoření* a v mnohém ji doplňuje a rozvíjí. *Abeceda stvoření* mě s ním vlastně definitivně svedla dohromady, a jak dnes vím, nejen pro mne tehdy znamenala významný mezník.

Je-li na jedné straně v současné knize shromážděno mnohem více důkazů pro jeho mýtoetymologická tvrzení, než tomu bylo kdysi, kdy hledal doklady především vztahující se k „zlatému věku lidstva“, je to přeci jen jedna část přítomné práce.

Ono zásadní a nové téma prorážející si tentokrát cestu houštinami náročné mýtoetymologie spočívá v přesvědčení o cyklických kataklysmatech, provázejících Zemi po celou dobu jejího trvání.

S tím souvisí i hledání téměř nezřetelných střípků, zachycovaných v děravé kolektivní paměti lidstva, které tuto hypotézu provázejí.

Errata Analogon 69/III-2012, str. 11:

Správné znění posledních dvou slok básně Alberta Wendta Zápas:

V nerozpreditelném bludišti hor
Stopoval jsem jeho dlouhé smutné ticho jak hledal
nový verš pomsty již neměl nikdy vykonat

Dnes stále bloudí Atu'olem –
jeho nářkem je lkavé polední vrkání
holuba a věčné kroužení tava'e

Pro Analogon přeložila Kristýna Žáčková



Jak víme, tomuto temnému tématu byla věnována poslední kapitola Fulcanelliho knihy *Tajemství katedrál*. Mluvě o cyklickém kříži stojícím na návsi jihofrancouzské vesničky Hendaye, nadhazuje francouzský alchymista možnost opakujícího se překlápění zemské osy. Vždy mě fascinovalo, jak a proč takovou globální a katastrofickou událost spojil právě s tak nevýrazným dokladem, jakým je onen kříž. To mi ostatně potvrdila i osobní návštěva na místě samém, kdy jsem tuto skoro zapomenutou památku dlouho hledal a nemohl najít.

Téma bylo během věků už několikrát připomenuto – a v posledním období zvláště v hermetismu i mimo Fulcanelliho. Tak zevrubná studie, jako je D. Ž. Borův *Tajemný svět pravěku*, však pokud je mi známo, vydána dosud nebyla. Autor se na mnoha místech pouští i do témat z hlediska současné vědy značně kontroverzních, jako například vztahuje-li se k evoluci chápané v darwinovském smyslu nebo pokouší-li se o nekonvenční etymologické exkursy, nad nimiž univerzitní lingvisté jistojistě zalomí nejenom rukama. Autor však, poučen například Françoisem Rabelaisem, neochvějně kráčí ve šlépějích královského „jazyka ptáků“ a na mnoha místech jej důmyslně využívá.

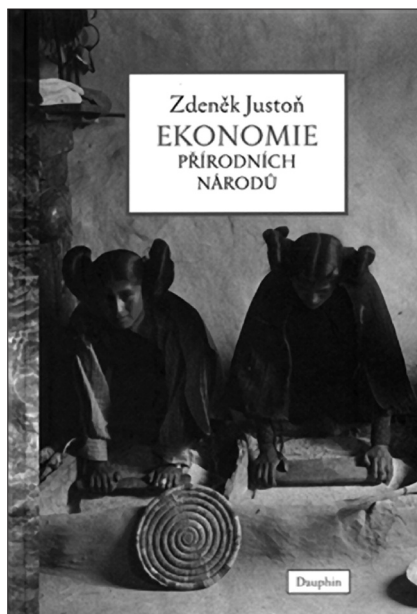
Je to kniha žádající si plné soustředění a opakované čtení. Nepochybuji, že je to, vedle posledních sbírek veršů – jakými byly *Klonování času* a *Plankty* – opravdové vyvrcholení D. Ž. Borova života a soustředěné práce. Nutno také vyzdvihnout skvělou editorskou práci Zuzany Zadróbílkové a celého týmu spolupracovníků, kterým se podařilo připravit skvělé a sličné dílo, navzdory mnohým nesnázím s nehotovým textem.

**D. Ž. Bor, *Tajemný svět pravěku*
(Abeceda stvoření v zrcadle mýtů),
Trigon, Praha 2013, 456 str.**

Vyšlo za podpory Nadace Český literární fond

Martin Stejskal Ekonomie přírodních národů

I když, upřímně řečeno, hospodářské vědy nejsou ani zdaleka mou parketou, musím se přiznat, že objemnou knihu Zdeňka Justoň *Ekonomie přírodních národů* jsem přečetl velmi rychle. Je to poutavé syntetické dílo, v němž autor na základě mnoha modelových kultur přírodních národů z různých konců světa, jejich habitatu, příbuzenských svazků či zdrojů a ná-



kladů na životní potřeby, rozkrývá počátky a vývoj ekonomických vztahů. Postupuje od kultur „nejprimitivnějších“, tedy těch srovnatelných s globálním paleolitem. Svou knihu dělí na příznačně pojmenované kapitoly duálních opozic: Příroda a kultura, Žena a muž, Voda a oheň, Válka a mír, Bohatí a chudí, Zima a léto, Domácí a cizí a konečně Vesnice a město. V souladu s L. Gumiljovem v nich střídá i tři různé mody optiky, což mu umožnilo zacílit pohled skrze různá geologická období, stejně jako na posloupnou „hru generací“ anebo – v nejbližším přiblížení – na každodenní život.

Autor nejprve čtenáře seznamuje se základními modely exogamních svazků a příbuzenských modelů, jak se vyvinuly a zachovaly u australských aboriginů. Procházíme s ním od kalaharských sběračů přes polynéské zemědělské kultury až k severoamerickým lovcům bizonů. V oddíle Válka a mír se věnuje problému agresivity a rozdílných rolí obou pohlaví. Jako modely mu zde slouží kultury některých kmenů jihoamerických Indiánů – dospěje až k obávaným lovcům lebek, Mundurukům.

V oddíle pro mne snad nejpozoruhodnějším, nazvaném Bohatí a chudí, zkoumá Justoň nejprve, co je to veřejný statek, a posléze institut mezikmenové výměny.

Velmi zajímavé jsou zejména informace o *kula*, tj. zvláštní cirkulaci darů mezi domorodci z Trobriandských ostrovů. Tyto neuvěřitelné řetězy výměn fungovaly mezi vzdálenými ostrovy, a to hned ve dvojím směru: jakmile se někdo zapojil do výměny například darem velké mořské mušle, jež měla v této kultuře velkou cenu, mohl očekávat, že se mu bezpečně odněkud vrátí, sice po mnoha letech, ale patřičně zhodnocená.

Přiznávám, že mě u trobriandských Melanésanů žijících na takzvaných „ostrovech lásky“, svádí i poněkud jiná než ekonomická zajímavost jejich kultury. Když jsem vzápětí zjistil, že dnes tak rozšířená pyramidová hra *Letadlo* zdaleka není výdobytkem moderní společnosti, ale že něco velmi podobného znal i indiánský kmen Kwakiutlů, moje nadšená zvědavost jen vzrostla. Nemluvě o jejich největší slavnosti, proslulém *Potlachu*, která občas vedla až k totálnímu sebezničení při vzájemném trumfování ve velikostech a hodnotách darů. Tenhle furiantský rys, jež hoř slabá ozvěna se nachází i v českém vesnickém folkloru, je pak korunován popisem fanfaronství takzvaných „malých“ náčelníků u severoamerických préríjních Indiánů Šajenů. Zatímco „velcí“ náčelníci vedli muže do opravdových bojů, na ty „malé“ zbyly jen do krajnosti vypjaté hrdinské skutky, hraničící s poněkud iracionální absurditou: někdy vykonávali vše obráceně, včetně posazení se na koně!

Proklestíme-li se úspěšně dosti nepřehlednými houštinami exo- a endogamie, polyandrie, levirátu, sororátu anebo sňatkovými pravidly křížových či paralelních bratranců, čeká nás v posledních částech knihy pohled na naši vlastní minulost předznamenáný sugestivní otázkou: *Jakpak bylo tenkrát u nás doma?*

S bohatě navrstveným etnografickým materiálem za zády je zde poutavě konfrontován paleolitický, mezolitický i neolitický člověk z našich zeměpisných šířek. S pomocí nových poznatků genetiky tu autor řeší i vliv migračních vln ve střední Evropě. Dozvíme se o „neolitickém paradoxu“ – největším mystériu kultury“ v počátcích zemědělství i o reflexi času a nakládání s ním v severních zeměpisných pásech.

V poslední kapitole, věnované antagonismu vesnice a města, nás autor dovádí od modelových „misionářských měst“ v Novém světě až na práh evropského Novověku, v němž shledává „konec přirozeného světa“.

Tuto knihu lze jistě číst mnoha způsoby. Jak jsem už předznamenal: ač stopování původu *oběhu* či *akumulace* zboží nebo *nadvýroby* jako „prokleté části“ vynakládané energie (Bataille) nepatří mezi má obzvlášť vyhledávaná témata, konstatuji, že právě jejich geneze, odhalená cestou srovnávání etnografického, antropologického i archeologického materiálu, představuje jeden ze základních přínosů této knihy. Pro sebe si však vybírám – ostatní prominou – spíš jinou z autorem propagovaných tezí: *Jídlem ke kultuře*.

**Zdeněk Justoň: *Ekonomie přírodních národů*,
Dauphin, Praha 2013, 600 str.**

