

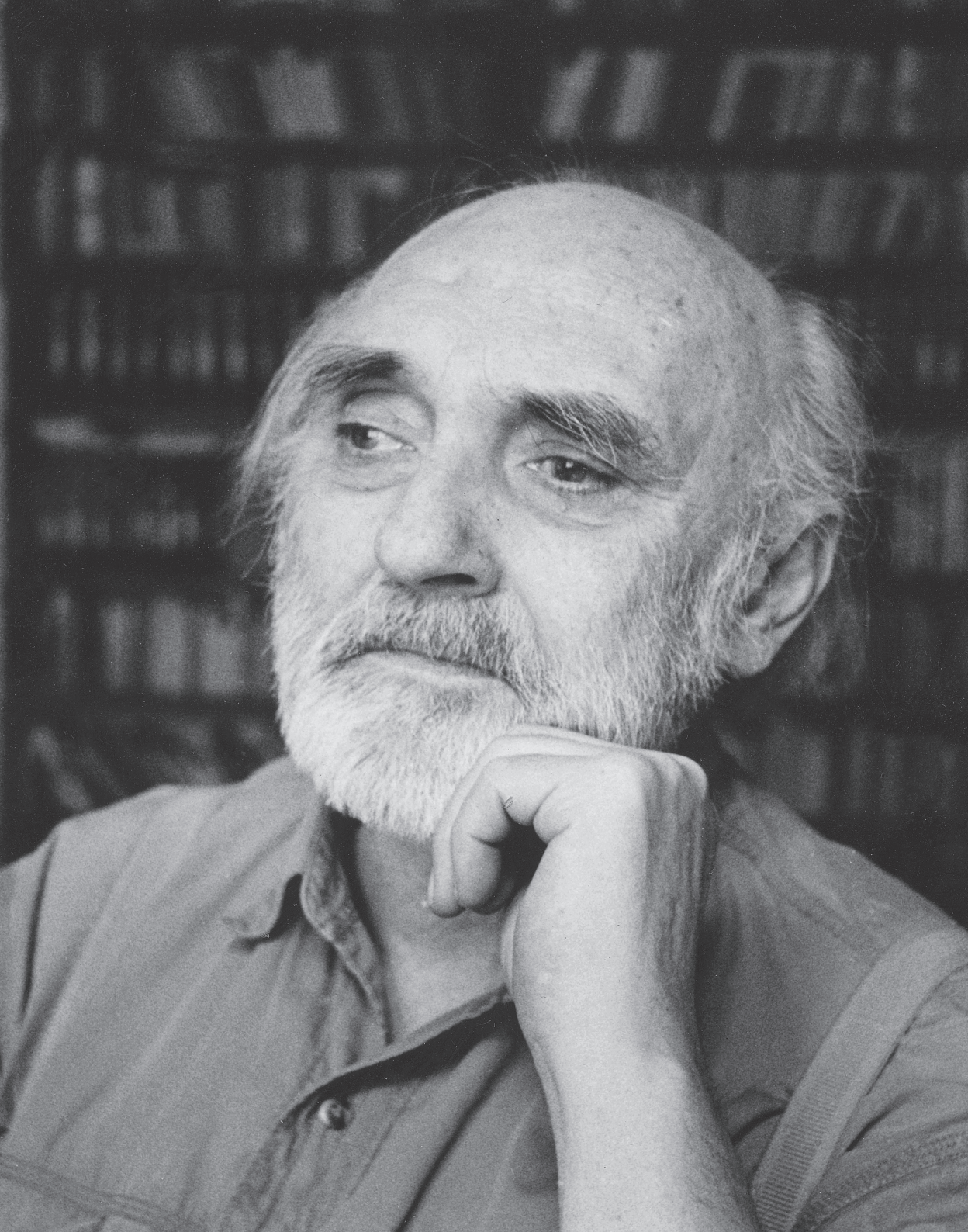


**ZBYNĚK HEJDA**

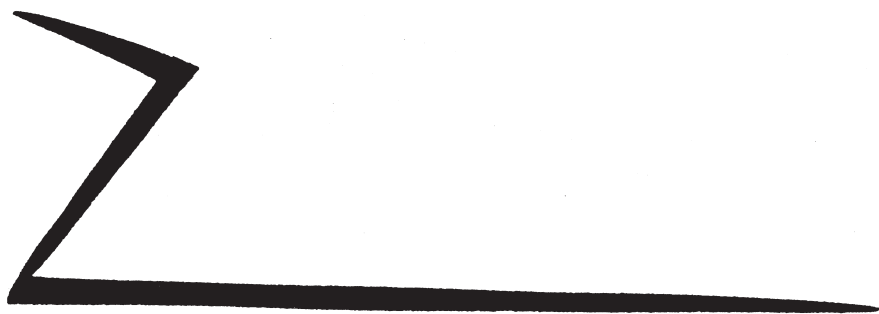


**KRITIKY A GLOSY**

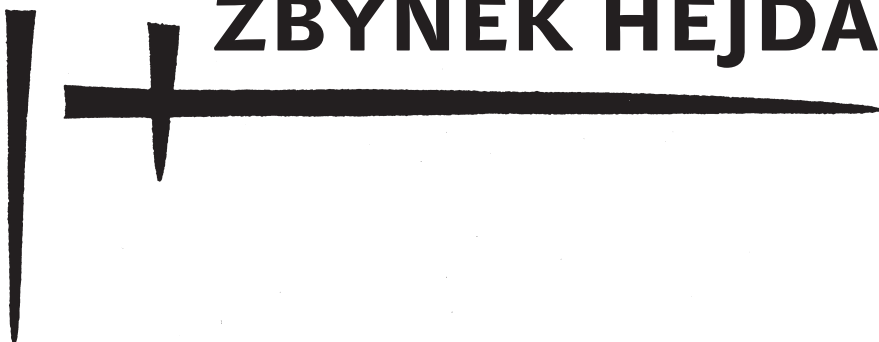
# TRIÁDA



Uspořádal a komentoval Michael Špirit



**ZBYNĚK HEJDA**



**KRITIKY A GLOSY**

© Zbyněk Hejda, 2012  
Commentary © Michael Špirit, 2012  
Photo © Karel Cudlín, 1997

ISBN tištěné verze 978-80-87256-68-8  
ISBN verze PDF 978-80-7474-024-4

# KRITIKY A GLOSY

**1**



## Poznámka o Richardu Weinerovi

Není snadné předvídat, jaké má naše současné básnictví vyhlídky na to, aby se otevřelo dílu Richarda Weinera.

Podle velmi vnějších příznaků by bylo možno soudit, že cesta Weinerovu dílu je připravena: vyšel výbor z pros, chystá se výbor z poesie; literární publikum má o Weinera zájem.

Na druhé straně tento zájem – který je vlastně očekáváním Weinera – vyvolává obavy. V sedmém čísle Tváře tyto obavy formuloval Antonín Brousek, jehož úvodník vzbudil pozornost, řekl bych nezaslouženou, kdybych se jím sám nezabýval. Brousek tam napsal: „*Zkrátka a dobře – tím spíše při své nevyvinutosti a chudokrevné neodolnosti – nemohla Tvář zůstat imunní před svodem, jenž provází každé úsilí obnovovat literární kontext v plné šíři a proporcích tím dotěrněji, čím se tak dochází k větším jemnostem, nuancím, extremitám. Do značné míry mu Tvář podlehla – což znamená nahrazovat krajně zjednostraněný, zprznený kontext kontextem přesně právě opačným; zjednodušeně řečeno – vytěšňovat staroříšským Florianem či Weinerem (ale i Halasem a Holanem) například takového Nezvala...*“ Na první pohled je taková alternativa nemístná. To nehledím ani na to, že v době citovaného článku ještě nemohl být Nezval vytěšňován Weinerem prostě proto, že o něm a z jeho díla v Tváři nic nevyšlo. Ale nehledě na to a za předpokladu, že by byly naše časopisy Weinerem zaplaveny, bylo by možno odpovědět, že oživit povědomí o díle zapomenutého básníka nemůže ohrozit dílo jiného básníka, který je v literárním povědomí dosti hluboko zakořeněn.

Háček je v tom, že taková odpověď je stejně povrchní jako Brouskova obava. A to aspoň ze dvou důvodů:

Předně stále ještě není zhodnocen význam a historie meziválečné avantgardy – včetně Nezvala. Kolem některých problémů, spojených například se surrealistickou érou našeho umění, se chodí jako kolem horké kaše. Dnes už to jsou především mimoumělecké otázky, které jsou zábranou toho, aby mohl být *plně* zvážen význam surrealistů u nás. Výstava v Uměleckoprůmyslovém museu byla něčím na způsob studijní výstavy a její publicita – mírně řečeno – byla velmi omezena. Diskuse o avantgardě třicátých let, jejímž podnětem byl Pekárkův článek o avantgardě v Literárních novinách, se také nerealisovala. Mluvím o tom proto, že umělecké

hnutí, jímž česká meziválečná avantgarda je, nelze vypreparovat ze sociálního kontextu. Tato nenormální situace, kdy význam avantgardy není zhodnocen plně, tedy i v kulturněpolitickém ohledu, způsobuje, že se pozornost od vlastních uměleckých hodnot, vytvořených avantgardou, přesouvá k významu mimouměleckému a že umění avantgardy se stává příznakem čehosi, co je mimo vlastní sféru umění. V podstatě – jako tomu bylo v devatenáctém století – zase supluje umění politiku. Tím se ještě posiluje optický klam, jako by meziválečná avantgarda byla to nejvýznamnější v českém umění a jako by to bylo jádro tradice našeho umění. Připočtíme k tomu ještě okolnost, že toto místo bylo nutno avantgardě vybojovat v opozici k socialistickorealisticke nadvládě.

Proto se může zdát důraz na dílo Weinerovo (ale jak říká Brousek i Halasovo a Holanovo) – a připojme k tomuto výčtu i dílo Demlovo a Ladislava Klímy –, proto se může zdát důraz na dílo těchto outsiderů jakousi křechovitostí a extremitou. Je to prostě důsledek toho, že literární struktura nefunguje normálně. Je to zřejmě neznalost – je to akcent na aktuálně politický význam avantgardy –, tedy povrchní zřetel, který vede k takovým úvahám.

Druhý důvod, pro který nelze Brouskovu obavu uchlácholit odpovědí tolerantní na všechny strany, vidím v tom, že ne dnes, ale už od let je dílo Weinerovo a dílo Klímovo – tedy dílo outsiderů – pocitováno v české poesii jako *orientující*. Připomínám tu uměleckou generaci, již známe jako Skupinu 42. Že došlo k přerušení této tradice, mělo zase důvody vnější. Myslím si – a tím tuto svou polemiku ukončím –, že žádné vytěsnění jednoho básníka jiným z okruhu pozornosti, stane-li se *jen vahou* hodnoty díla a *kritickým rozpoznáním* jeho hodnoty, není na škodu, že je to v dějinách umění jev běžný a potřebný, nevychází-li ovšem takové vytěsnění z motivů mimouměleckých, neděje-li se prostředky svobodné povaze umění nepřiměřenými.

Bude potřeba zvyknout si na to, že někdejší outsideri se budou dostávat víc a víc do popředí pozornosti. Což ještě neznamená, že tato pozornost povede vždycky k výsledkům kongeniálním. Ale s tím už se musí počítat.

Weinerovo dílo předjímá v některých ohledech formální postupy současné prosy nebo současného básnictví. Je to potlačení fabulace, až resignace na ni, konstrukce, ve které básnické sdělení přechází na pomezí

filosofické eseje nebo v polemiku, je to zkrátka básnický text, který nedrží fabulační osnovou, ale jako by jej sám ze sebe vyvíjel jazykový materiál. Tato zjevná vrstva Weinerova díla, tato jeho formální výstavba je jistě přístupná, ale zdá se mi, že bez pozadí, z kterého roste, ztrácí hodně na významu.

Co mně se zdá důležité v té skryté vrstvě díla Weinerova, a ovšem i v díle Demlově, jehož jméno při této příležitosti nechci vynechat, je podíl toho na básnické tvorbě, co bych nazval *vyznáním*. Jistě nebudu podezříván, že mě nad Weinerovým dílem napadá úvaha o nějaké lyrické sebestylisaci; mám na mysli pravý opak, právě proto mluvím o vyznání; možno-li to tak říci o maximálně přesné a upřímné, ale také naléhavé zprávě o sobě.

Proto to Weinerovo vážení každého slova, ohledávání výrazu, jeho postupné umisťování, korigování, proto všechny ty vyjadřovací okliky. Všimněme si hned prvních vět úvodní prosy *Lazebníka*: „*Pocit, že je nezbytno předeslat následujícímu cestopisu několik slov, zmocnil se mě náhle. – První věta, a všechno se už kymácí: pochybnost, dostojím-li slibu, slibuje pouhých několik slov; a skrupule, nebylo-li by mé myšlence odpovídalo lépe, kdybych byl řekl spíše, že se mě zmocnil náhlý pocit nezbytí, než že se mě zmocnil náhle.*“ Atd.

Nemám vhodnější slovo než vyznání, to znamená protržení vlastní uzavřenosti: „*Odhodlal-li se kdosi, kdo se po deset a více let dával oprádat pavučinami, že učiní pohyb, kterým je protrhne, učinil-li onen pohyb, shledal-li, že je snadný a že se jím lze osvobodit, čerta se ohlíží po tom, baví-li to koho či nudí-li tím.*“

U Weinera nejde v první řadě o ozvláštňení určitých formálních postupů, za každou jeho řádkou cítíme, jak jazykový materiál opracovává nejen z popudu tohoto materiálu, ale z hlubšího niterného popudu, jako by to, co je napsáno a fixováno, bylo jenom momentem, maličko utkvělým momentem dlouhého směřování odněkud někam. Za každým Weinerovým sdělením cítíme také obrovskou naléhavost, není to prostá zpráva, je to velmi naléhavá zpráva, naléhavá až snově. Je ve Weinerově *Lazebníkovi* místo, kde líčí vzpomínku na to, jak se mu na Můstku zjevila tři děvčátka. Naléhavost této skutečné události je tak veliká, že připomíná snový výjev. Weiner sám na to upozorňuje: „*Doufám, že mi bude uvěřeno na slovo, řeknu-li, že se tento výjev udál za bílého dne, u plném mém bdění. Naléhám, aby mi bylo věřeno na slovo, dodám-li, že jsem si už tehdy, kdy se mi odvíjel před očima, byl jist, že prostý, neřkuli banální ten výjev jest jakoby mým mystickým příslušenstvím, rozpomínkou jakoby na něco, čeho tu na světě postrádám nejvíce, rozpomínkou toulavou*

*a věčně unikající, která se náhle a zázračně jala ve tvary, čáry a pohyby jakoby v síť, v onu jedinou síť, jejíž oka jsou uzpůsobena na to, a nic než na to, aby totiž vyloven onen osudný, bůhví následkem jakého hříchu ztracený komplement, bez něhož marna všechna snaha po splynutí, totiž po sebezničení, totiž po spáse.“*

Naléhavost některých básnických sdělení Weinerových, zdůrazňovaných často ještě proložením, bývá tak velká, že sugeruje, jako by byla odněkud do světa vržena *jednou provždy*, jako by měla životní význam: tak jako se to stává ve snu: nejasný, tajemný, ale *rozhodující*.

Je tragickým paradoxem básnického vyznání, že je předurčeno být také nebo snad *jen* literaturou. Vidím význam Richarda Weinerja v tom, že rozpoznav tento paradox, podnikl přesto tu riskantní cestu ven z literatury, tu cestu, kolem níž stojí plno netečných diváků. Nemám na mysli jen mravní význam této odvahy, mám na mysli její význam básnický, neboť se domnívám, že *to* je vlastně posláním básníkovým.

1965

## K tematů avantgardy a ideologie

Pokusím se v rámci tematů avantgardy a ideologie položit několik otázek.

Na prvním místě stojí za otázkou hned sám pojem umělecké avantgardy. (Viz stať B. Doležala v tomto sborníku.)

Bývá spjat s takovým pojetím vývoje umění, ve kterém se uplatňuje pochybná představa pokroku.

Pojem umělecké avantgardy je spojen také s představou skupiny, houfu, který je vpředu vzhledem k jiným skupinám a houfům. Ale ani tato představa není přiměřená povaze umění, je to představa ze světa uměleckých skupin a institucí, nebo představa k takovému světu tíhnoucí. Je-li umění svobodou, znamená také umělcovo vědomí osamocení, které vyjadřuje podstatně jeho postavení. Vědomí avantgardnosti vyjadřuje docela jinou pozici, bližší ideologii a politice. Ostatně souvislost umělecké avantgardy s politickým hnutím bývá její podstatný rys, nikoli jen nahodilý, více nebo méně mylné spojení. V avantgardním myšlení skutečné vědomí osamocení nemá místa. Mluví-li se přece jen o něm (jako například Breton: „*Možná, že je správné, aby se nad nejbouřlivějšími dobami vyklenula samota několika bytostí...*“) a jeví-li se vzhledem k obecnosti, je zároveň dostatečně kompensováno bezvýhradnou totožností se skupinou, konformitou s ní. Neztotožnění, nesouhlas má za následek exkomunikaci. S opravdu osamocenými básníky se avantgarda beznadějně mýjí.

Úvaha o ideologii avantgardy z dvacátých a třicátých let by neměla pominout tu část její ideologie, již se ona sama vztahuje k ostatním ideologiím a hnutím. Po celou svou historii, tj. ve dvacátých a třicátých letech, svádí avantgarda u nás boj o domovské právo v politické levici. Ustavení surrealistické skupiny v Praze poskytlo příležitost propracovat politickou situaci avantgardy. Pregnantní charakteristiku této situace dal André Breton: „*Je známo, že přívlástek, revoluční bývá v umění štědře udílen všem dílům a všem intelektuálním tvůrcům, kteří se, jak se nám zdá, rozešli s tradicí. Pravím: jak se nám zdá, – neboť ta tajemná bytnost, totiž tradice, kterou nám někteří lidé představují jako velmi výlučnou, dokázala v průběhu staletí, že je schopna bezmezného přizpůsobivosti. Onen přívlástek, jenž bere příliš zběžně v počet nespornou nonkonformistickou vůli, [...] má vážnou chybu v tom, že splývá s přívlástkem, který má vyjadřovat*

*soustavnou činnost, směřující ke změně světa, jenž v sobě zahrnuje nutnost chopit se skutečné základny světa.“*

Výbušná síla uměleckého díla není tedy v něm samém, je krom toho ještě také v sociálněpolitické orientaci autorově, dílo není celé, není-li viděno v celku činnosti svého tvůrce. Proto upírá Breton dílu Claudelovu přívlastek avantgardní, upírá přiznat mu modernost, a to pro autorovu ideologickou a politickou posici. *„Naproti tomu pak spisovatelé, jejichž slovesná technika je neuvěřitelně zaostalá, ale kteří při každé příležitosti prohlašují svůj úplný souhlas s ideologií levice, nebo dokonce krajní levice, nalézají velmi značný počet ochotných posluchačů, jakmile si začnou hrát na zákonodárce ve věci této slovesné techniky, bez ohledu na to, co je dějinnou nezbytností jejího vývoje.“*

Tím je situace avantgardy přesně narýsována. I kdyby dílo samo jevilo rysy avantgardnosti, modernosti, nemůže být považováno za avantgardní, je-li jeho tvůrce vyznavačem jiné ideologie nebo dokonce příslušníkem pravicového politického hnutí. I tady je namístě uvést Man Rayův návrh, aby každá autenticky surrealistická věc byla opatřena jakousi pečeti nebo razítkem. Na druhé straně zas nemůže patřit k avantgardě vyznavač sebelevicovější ideologie, vyznává-li zároveň tradiční poetiku. Avantgardní může být jen ten, kdo přijme a vyznává bezezbytku všechnu ideologii avantgardy. Neznáme to dobře? A nezní povědomě následující Bretonova slova?

*„Tak například pan Paul Claudel, francouzský velvyslanec v Bruselu, jenž zasvětil všechny volné chvíle svého stáří tomu, aby po svém způsobu znovu zveršoval životy svatých, tento Paul Claudel, jenž v době války byl apoštolem hesla ‚až do konce!‘ (toto ohavné heslo vyjadřuje pohříchu příliš dobře to, co znamená), je pokládán v důsledku jistých formových novot svých básní za spisovatele avantgardy, a zachvěli jsme se údivem, když jsme se dověděli, že jeho drama Zvěstování Panně Marii mohlo být v SSSR přeloženo a uvedeno na jeviště.“*

Jaké logiky je tady poslušen svobodmilovný duch surrealismu? Je v logice věci, že nepadlo ani slovo o básnických kvalitách zmíněného díla, zato je uvedena básníková občanská funkce, jeho politický postoj v době války a – jedna z námětových sfér jeho tvorby. Když se pak surrealisté zachvívali údivem nad tím, že v Moskvě zavřeli Mejercholdovo divadlo, bylo patrné, že se to děje jen z domyšlení téhož stanoviska, z něhož Breton vyslovil údiv nad přeložením a uvedením Claudelovy hry v Moskvě? Ostatně kdo ví, jestli při likvidaci Tairovova divadla nepůsobil

stejný odpor ke Claudelovi a jeho *Zvěstování Panně Marii*, jaký formuloval Breton.

Důsledky této avantgardní logiky pocítujeme do přítomné chvíle. Nemáme dodnes obrovské mezery v přeložené a vydávané literatuře, které mnohdy působí nějaký vedlejší – tj. ideologický – motiv? Dílo Claudelovo se nevydává dodnes. A ačkoli ve starším překladu a vydání se můžeme přesvědčit, že *Zvěstování Panně Marii* je autenticky básnická skladba, obava, že by u nás bylo jevištně uvedeno, nemusí nás zatím rozechvívát.

V Surrealismu ve službách revoluce (jak o tom informoval Teige) vytýká Breton Tairovovi, že na jedné straně referuje v Paříži o vlivu socialistické výstavby na scénickou tvorbu, a zároveň uvádí hry katolického velvyslance francouzského imperialismu, Paula Claudela. Tyto kulturněpolitické ambice surrealismu nejsou nijak ojedinělé. Je například znám výrok Jindřicha Štyrského o tom, že básník obdivuje stejně hrdiny revoluce jako hrdiny kontrarevoluce, že ho stejně dojímá smrt Sacca a Vanzettiho jako smrt carské rodiny. Štyrský se tu vyslovuje pro umělcův odstup od třídně politického pojmání umění. Štyrský v té době napsal také rozhněvanou kritiku své generace, kterou viní z honby za úspěchem, z kýčářnosti a z pohodlného zabydlování. Svůj článek zakončil slovy: „*Pro skutečného básníka není dnes jiného místa než na pranýři.*“ Štyrskému šlo o svobodu a nezávislost básnické tvorby. Přesto se citovaný výrok Štyrského stal záminkou k ostrému vystoupení Teigovu a ještě u příležitosti Teigova vstupu do surrealistické skupiny bylo třeba vyjasňovat smysl tohoto výroku ve prospěch třídního chápání věcí. Pozdější historie tento spor dovoluje traktovat na jiné úrovni, kterou připomenu otázkou: „Je dojemnější smrt Záviše Kalandry, který byl příslušníkem avantgardy, než smrt obětí, které příslušníky žádné avantgardy nebyly?“

Ve spojení umělecké avantgardy a politické levice byla otázka po vzájemném vztahu kladena – po mém soudu – od základu nesprávně:

„*Chci zde položit a zodpovědět jen jedinou otázku – a to právě tu, na níž v určité hierarchii závisí všechny ostatní odpovědi, tj. odpovědi na ony praktické otázky: je surrealismus nebezpečím uvnitř fronty revoluční a proletářské literatury? [...] je slučitelný s historickým materialismem? je třeba postavit se proti němu? či je pro nás lhostejný? nebo je správné surrealismus podporovat? [...] Ona metodologicky centrální otázka nemůže být jiná než tato: co je, nadskutečno v pojetí surrealismu?*“ (Záviš Kalandra).

Znamená to: kdyby se ukázalo, že nadskutečno v surrealismu neodpovídá dialektickomaterialistickému pojetí světa, jsou všechny ostatní otázky zodpověděny negativně, to jest: surrealismus je nebezpečím uvnitř fronty revoluční a proletářské literatury, je neslučitelný s potřebami revolučního proletariátu, je neslučitelný s historickým materialismem, je třeba se postavit proti němu. Otázka nemohla být položena hůře. Všechny otázky, jak víme, zodpověděla kulturněpolitická praxe v neprospěch surrealismu a byly také vyvozeny praktické důsledky. Na takových otázkách vůbec nemůže být budován vztah umění a politiky.

Centrální otázka vztahu umění a politiky je jiná, je to otázka, jaké podmínky zabezpečí svobodu umění.

Avantgardní ideologie má také oblasti, které jsou vlastní umělecké tvorbě bližší. Také tady avantgardní ideologie selhává. Připomeňme si známý spor o Wolkeru. Kritická stať „Jiří Wolker po desíti letech“ vyprovokovala představitele avantgardy přímo k vášnivě obhajobě Wolkerova odkazu. Uvažme, že se psal rok 1934, v Praze že se rodil surrealismus. Představme si v nějakém imaginárním sousedství svět, dejme tomu, Salvadora Dalího a svět Jiřího Wolkeru. A přece Teige a Nezval píší něco, co se podobá jejich nejbojovnějším manifestům, a píší to na obranu Wolkerovu. *„Přestože některé pečlivě vybrané a zneškodněné verše Wolkerovy jsou v čítankách, přestože se Wolker jako oficialisovaná literárněhistorická kapitola biftuje k maturitám – přes všechnen ten odporný jarmark buržoasní slávy –, Wolker, revoluční básník, je milován proletariátem. [...] Přísluhovači vládnoucí třídy a její oficiální kultury pochopili, že je nutno, v zájmu buržoasie, po Wolkerově smrti učiniti pokus oficialisovati, tj. buržoasii přivlastnit a proletariátu odcizit odkaz tohoto revolučního básníka. Dnes, kdy je jasno, že se tento podvod nezdařil – sama doba, která dala třídnímu boji novou sílu a ostrost, to znemožnila –, stal se pokus o jiný manévr, jehož anonymní hanebnost zůstane spojena s jménem eklektických Listů pro umění a kritiku. [...] Melantrišský článek ironisuje popularitu Wolkerovu, aby touto oklikou insultoval lásku a oddanost, kterou proletářští čtenáři chovají k zesnulému básníkovi.“*

Je to jedna z trapných kapitol avantgardy a jejích protagonistů, kteří se uchýlili až k dojemnému argumentu o lásce a oddanosti čtenářů k zesnulému básníkovi. Scházela tu schopnost přijmout názor na umělecké dílo bez podezření, že jde o politický atak. V této aféře se také Teigovi a Nezvalovi podařil husarský kousek, když v odpovědi Halasovi jmenovali v jedné řadě Máchu, Lautréamonta a – Wolkeru.



Pro skutečnou poesii, která rostla ve stínu avantgardy, avantgarda pochopení neměla. Nikdy například neakceptovala dílo Františka Halase. Avantgardní časopis ReD přinesl hned na první Halasovu knihu recenzi plnou výhrad právě k těm složkám Halasovy poesie, které jsou její živou tkání: „*Vyhýbaje se čestně úskalí známých asonancí, nahrazuje je Halas občasnými asonancemi, které budou způsobovati citlivému čtenáři sluchovou nervosu a hněv, jako například: majáku – o hlavu, vlaštovky – nevzletí, inkoustu – patinu, století – netančí, ocúny – chudoby, k mllobě – dere, smrti – palimpsesty, Absolona – magnesia, mlhy – sfingy, voják – čtyrák etc., a nebyly-li z nich některé myšleny jako asonance, nezmění to nic na jejich disharmonujícím účinku.*“

Místo disharmonií je Halasovi doporučována melodická intonace:

„*Je-li tato sebetřznivá obraznost spojena s lehkou, kreslířskou linií intonace, dosahuje Halas silné poesie, kterou milujeme a pro kterou ho varujeme před asonancemi, jež ho odvádějí od jeho vlastní logiky k příliš chvatnému propouštění asociací, které nejsou ani do té míry automatické, aby zachycovaly surreality v jejím podvědomém řádu ani realitu do kompozičního plánu, nejsou se to se dát ovládnout přísným záměrem pro svou nabíživost. [...] Ve volně přísné strofě [...] je patrně nejbezpečněji obrněn proti své fantasii a čisté rýmy ji budou patrně nejbezpečněji proměňovati na čistou imaginaci, mnohem spíše nežli jeho volný verš, v němž neprojevil novatérství. – ‚Krouhání‘, ‚slizkost‘, ‚třísnění‘, ‚prašivost‘, ‚mokvání‘, i když v nich najde kritika ‚protipoetická‘ zalíbení [...], nebudou pro příštího básníka Halase východiskem...“ Mohl se někdo více minout s Halasovou poesí? Nezvalovy výhrady nebyly nahodilé, podobné výhrady uvedl i k druhé Halasově knize a setrval na nich.*

A Teige? Všimá si Halase teprve vlastně v *Surrealismu proti proudu*, kde píše: „...mezi těmi, kdož se zúčastnili programu večera při uzavření Druhé výstavy surrealistické skupiny, byl básník F. Halas, který není surrealista, ale jehož básně, přes ty nebo ony kritické výhrady, které vůči nim můžeme mít, jsou opravdovou poesí, a to poesí, která ve sféře českého básnického slova je situována v blízkosti surrealismu.“ Chápu poesii jako nedílný celek a těžko si představuji kritické výhrady – ty neb ony – k opravdové poesii.

Není mi také jasné, jak záliba avantgardní poetiky v lehké kreslířské intonační linii, její odpor k disharmonii a křečovitosti a konečně i záliba v námětové hezkosti – neboť jak jinak vysvětlit Nezvalovo zavržení slov, jako je slizkost, prašivost, mokvání, třísnění – snesly setkání se surrealismem například Buňuelovým.

Snad ještě trapněji, protože ještě s hlubším nepochopením – je-li to možné – minula se avantgarda s dílem Richarda Weinera. Jindřich Chaloupecký

v monografii o Weinerovi uvádí: „*Jeden známý propagátor moderního umění, jehož jméno již nebudu uvádět, podtrhl dokonce ve svém obširném a veskrze zamítavém referátu o Mezopotamii, slova, kterých vážně užívá Pařížan, ale která nám jsou nesrozumitelná nebo k smíchu, ‘ a cituje tato: pacholík, Moravěnka, hudoucí, čar náměstí (ve smyslu čarovné kouzlo náměstí), dovichřil, mrholí, úprk, zakydaly, zbuntoval, ostrulenky, chasníky, je truchle usebrán, a z varku jódu.*“

Pozornosti avantgardy ušel i Jakub Deml a Ladislav Klíma, z malířů František Janoušek.

V avantgardním myšlení se velice silně uplatňují také utopické představy. Jsou oblíbeny prognosy o zářivé budoucnosti lidstva – o říši svobody –, a jejich refrémem se stala Lautréamontova předpověď o tom, že poesii budou dělat všichni. Tento zlatý věk na konci lidské dějinné perspektivy, ke kterému avantgarda pracuje jednak revolucí, jednak poesíí, nasycuje ideologii avantgardy optimismem. Pesimismu rozumí podobně, tedy jen ve společenských souvislostech, chápe ho jen jako odraz rozkladu buržoasní společnosti a jako revoltu proti ní. Má proto také potřebu revidovat ho ze svého hlediska, tzn. dialekticky ho opatřit nadějí. Vůbec se avantgardě nepodařilo vyjít za hranice této omezující pojmové dvojice optimismu a pesimismu. Avantgarda nerozumí zoufalství, těžkomyslnosti, protože – přes všechno opačné ujišťování – člověk je pochopen jen ve smyslu svého abstraktně společenského postavení, chybí pochopení pro jeho faktickou existenci, ohraničenou narozením a smrtí. V tomto duchu jsou opravováni i prokletí básníci:

*„Domnívá-li se Verlaine, že básník je proklatcem v kterémkoli režimu, nebude psancem ve svobodné společnosti, která už nemá režim, neboť tam, kde dějiny vystupují z říše nutnosti do říše svobody, dochází zároveň k likvidaci každého státního útvaru a režimu.“*

*„Stav nespokojenosti skutečného člověka se skutečným světem, jenž je pramenem básnické myšlenky i myšlenky revoluce, stav, v němž revoluce a poesie jsou vlastně jedno a totéž, je věčným údělem lidského ducha, jehož ustavičný revoluční vývoj se nezastaví ani na prahu komunistické beztrždní společnosti po odúmrtí státu, ve světě, kdy poesii, podle Lautréamontovy věštby, budou dělat (a také slyšet) všichni, a kdy tedy umění a literatura ve svých dosavadních formách zaniknou; v epoše, kdy lidstvo ukončí svou prehistorii, aby vědomě a svobodně utvářelo své dějiny, pozbuďte však tento konflikt charakteru zlořečení.“*

Nechci zlomyslně domýšlet, jakou podobu dává básník svému konfliktu se světem, když zlořečení se octne na indexu. Teige neměl na mysli

dějiny, jichž se dožil, psal o dějinách, které si člověk vědomě a svobodně utváří. Nikdy však nechybějí hlasy, které už společnost své doby prohlašují za ideálně svobodnou, mnohdy dokonce s důrazem, jenž nepřipouští odpor. Ale kdy nastává ta šťastná doba?

Nedorozumění stejného druhu postihlo setkání avantgardy s K. H. Máchou. *„Vědomí, že ‚bez konce láska je‘, nebude pak zjiřřovat řivotní zklamání, nebude smutkem, v němž láska zapírá samu sebe svou přemírou. ‚Bude pohřben do temnot strom dobra a zla, budou vyhořřeny tyranské ctnosti‘ (Rimbaud), láska a poesie se spřátelí se zemí, s krásou, něhou a řádoucností hmoty, a lidé, kteří prošři, ukončující předhistorii lidstva, předpeklím sociálních bojů, nejen aby změnili svět, nýbrž aby v nich změnili a přerodili sami sebe, ‚budou všichni dělat poesii‘. ‚Bez konce láska je! – Zklamánat láska má!‘ Daleký, a přece dosažitelný zítřek, kdy, vzdálený obzor socialismu je na dosah ruky‘ (Pasternak), bude korigovat tento Máchův verř ve smyslu naděje.“*

Touto korekturou byl zkorigován celý Mácha, do avantgardní vidiny společenské budoucnosti mohl vstoupit jen jako někdo jiný, ale to není skutečné setkání, není to setkání ve svobodě.

Jsem přesvědčen, že avantgarda, avantgardní ideologie má uzavřené dějiny. Její přihláška „ve znamení revoluce“ nebyla přijata. A pokud se směla ke svému politickému spojenci hlásit, byl to vždy jen výsledek taktického kompromisu. V kritické chvíli se avantgarda rozpadá. Za přijetí ve frontě, do níž se hlásí, platí vším. Ti, kdo se nevzdají všeho – to jest tvorby –, jsou rozehnáni. Také v této chvíli ještě smíme mluvit o avantgardě? Nyní každý sám, bez spojení se světem blízkým i vzdáleným, bez možnosti publikovat, bez výstavních síní, pokračuje v tvorbě, odkázán jenom sám na sebe. Tato nežádoucí těžkost, myslím, zřetelně ukázala, kde je umělcovo místo, zda v avantgardě, nebo v bezohledné samotě tvorby.

Nijak mě neoslňuje představa času, kdy umění hovoří hlasem naladěným na stejný tón, jako je hlas ideologie, politiky nebo vědy. Naopak, ať je slyšet jeho vlastní nelíbivý hlas.

1966

## Jakub Deml: Rodný kraj

Dílo Jakuba Demla je zcela mimořádné. Jeho mimořádnost je viditelná na první pohled, nemá rysy běžného literárního výtvaru a nelze je zařadit. Není to román, novela ani – většinou – veršovaná báseň. Nehodí se do žádného žánru. Nejspíše ještě by o Demlových knihách bylo možno říci, že jsou to deníky. Obvykle však bývá spisovatelův deník doprovodem k vlastnímu literárnímu dílu a mnohdy ani není určen veřejnosti. V Demlově díle není rozlišeno osobní-intimní a veřejné-literární. Rovina osobní výpovědi u něho k nerozlišení splývá s rovinou literární fabule.

To s sebou přináší neobvyklý, bezohledný vztah ke čtenáři:

*„Tolik dlužno na začátku této knihy podotknouti výslovně, neboť spisovateli jen poněkud vážnějšímú přece o to běží, aby čtenářové měli správný klíč k jeho dílu a znali autentický smysl textu. V té příčině, laskavý Čtenáři můj, nedejž se ničím mýliti: ani formou, ani obsahem, ani časovými a místními údaji, ani rodnými a křestními jmény osob, – na těchto a takových věcech, jsi-li slušný, jemný a spravedlivý, pranic tobě nezáleží! Ba, jsem ještě upřímnějším, upozorňuje tě, že většina těchto a takovýchto věcí v mé knize vůbec se tě netýká a jest pro tebe zcela neužitečna. Jestliže ten Němec žadoní, den Inhalt mit Musse prüfen zu wollen, já naopak vroucně tě prosím, abys obsahu mé knihy vůbec nezkoumal! Ostatně hned se přesvědčíš, jaké a jak marné roboty by ses podjímal“ (J. Deml: Pro budoucí poutníky a poutnice).*

Bylo už upozorněno na to (Jiří Němec: „Básník, který nezná svého jména“, Tvář č. 7/1964), že Demlův básnický počín, způsob, jakým je jeho dílo tvořeno, má nápadné paralely v jiných literaturách. Nejvýraznější shody s Demlem se připomínají u Vasilije Rozanova.

V *Osamocení* se Rozanov také „vypořádal“ se čtenářem.

*„Půlnocí šumí vítr a unáší listí... A také život v prudkém chvatu času strhává s naší duše výkřiky, vzdechy, polomyšlenky a polocity... [...] Už dávno se mi ty, nečekané výkřiky‘ pro cosi líbily. [...] A hle, rozhodl jsem se ty spadlé lístky sebrat.*

*Proč? Komu je toho třeba?*

*Prostě – mně je toho třeba. Ach, dobrý můj čtenáři, já už dávno píšu ‚bez čtenáře‘ – protože se mi to prostě líbí. A stejně tak ‚bez čtenáře‘ i vydávám... Prostě se mi to tak líbí. A nebudu ani plakat, ani zlobit se, když čtenář, omylem zakoupiv mou knihu, zahodí ji do koše (výhodnější je nerozřezávat ji, jen prolistovat, nahlédnout a prodat ji s padesáti-procentní srážkou antikváři).*

*Nu což, čtenáři, nedělám s tebou žádné cavyky, nemusíš je dělat ani ty se mnou:*

- *K čertu...*

- *K čertu!*

*A au revoir, nashledanou na onom světě. Se čtenářem je daleko větší nuda než o samotě. Čtenář otevře hubu a čeká, co mu tam položíš. A tu se podobá oslu okamžik před tím, než zahýká. Podívána nikoliv z nejkrásnějších... Nu, Bůh s ním... Píšu pro jakési, neznámé přátele' a třeba ,pro nikoho'..." (přeložil K. Štindl).*

Demlovy knihy se velmi málo podobají literatuře. Básník do nich ukládal dopisy, své i dopisy přátel, deníkové záznamy, rekonstrukce snů, recenze o svých knihách, fotografie svých blízkých apod. Tak nevypadá žádná básnická skladba, takovým způsobem nejsou stavěny ani prosaické útvary. V existujícím literárním kontextu musí být Demlovo dílo cizím tělesem. Literární kontext se takovému cizorodému tělesu brání všemi svými literárními i neliterárními silami, z nichž neúčinnější bylo vytrvalé zamlčování Demlova díla a stejně vytrvalé hanobení básnickovy osoby, které vrcholilo po roce 1945.

V Demlově díle je přítomno i vědomí vlastní odlišnosti a nenáležitosti k panujícímu literárnímu řádu. Odmítnutí laskavého čtenáře, to je vlastně útok na dobové literární povědomí, na víru v hodnoty, na kterých je založeno.

Laskavý čtenář, který se ničím nemá dát zmýlit, ani formou, ani obsahem, ani časovými, ani místními údaji, je dokonale zmaten. Je-li slušný a jemný, nic mu na takových věcech nezáleží, dokonce většina těchto a takových věcí, jako je forma, obsah, místní a časové údaje v knize, čtenáře se vůbec netýká.

Zničující ironie, kterou je čtenář odpuzován, vystupuje tady na ochranu výjimečnosti a čistoty díla. Není ani žádoucí, aby se dílo zachytilo ve zblblém literárním povědomí a cítění a v něm asimilovalo.

Stejně tak je tomu u Rozanova. Rozanov rovnou posílá čtenáře k čertu.

Je tu také vědomí nepotřebnosti vlastního literárního výtvoru. „Komu je toho třeba?“ Taková otázka může vyvstat jen v díle, které pociťuje svou nesouvislost s existující literaturou, neboť ta – i ta nejhorší, a zejména ta nejhorší – je užitečná a potřebná, vždyť jenom proto – na základě potřeby a užitečnosti – je produkována.

Dílo, jako je Demlovo a Rozanovo, je neužitečné a nepotřebné, nenasnadno získává nakladatele a má málo čtenářů. Deml vydal převážnou většinu svých knih sám a čtenáři byli většinou jeho přátelé, měl s nimi často