

začnící práci, že čerpá z dosavadní literatury předmětu a užívá — bez odkazů k pramenům — všeho, nač přišel dosavadní výzkum předmětu.

\*

Ve chvíli, kdy se autoři před uzavřením rukopisu probírají texty hesel, vyvstává zvláště názorně rozmanitost, vnitřní rozlišenost a mnohoválnost českého básnictví. Knížky, o nichž píšeme, vytvářejí jedinou souvislou tradici a vyrůstají koneckonců z téhož úsilí o humanizaci člověka prostřednictvím umění; a přece z každé z nich jinak zní výzva k odpovědnosti, osobitosti a odvaze, kterou tato poezie tak aktuálně oslovuje kohokoli z nás.

Miroslav Červenka

*Dovětek z března 1990.* Psali jsme<sup>1</sup> tento slovník v sedmdesátých a raných osmdesátých letech a r. 1983 jsme ho uzavřeli s cílem zasáhnout do *tehdejší* situace. Proti oficiálním příručkám jsme zamýšleli postavit diferencovanější výklad nespoutaný dogmaty, upozornit na básnické hodnoty vymykající se výkladovým schémátům. I když jsme tehdy přirozeně museli počítat s oktrojovanými kulturně politickými poměry (pro slovník to mělo důsledky především ve výběru hesel), podstatu našeho sdělení to neovlivnilo. Proto z iniciativy tehdejšího ředitele nakladatelství byl slovník dán k ledu. Teprve na jaře loňského roku se plán jeho vydání obnovil. Bylo však nutno vypustit řadu hesel kvůli snížení rozsahu, požadovanému nakladatelstvím z finančních důvodů; několik z těchto hesel lze číst v České literatuře 37, 1989, str. 247—65.<sup>2</sup>

Dnes, kdy se se svými texty po létech znovu setkáváme v korekturách, soudíme, že slovník může plnit své poslání i v novém, svoobodnějším kulturním ovzduší.

<sup>1</sup> Odstranění zábran nám nyní umožňuje přiznat autorství jednotlivých statí. U každé jsou tedy připojeny iniciály, přičemž mč = Miroslav Červenka, zp = Zdeněk Pešat, vm = Vladimír Macura, jm = Jaroslav Med.

<sup>2</sup> Jsou to hesla: Cimbál a husle (Heyduk, mč), Z doby táborů (Šašek, jm), A porta inferi (Dyk, jm), Písně z bašty (Frič, jm), Modrý a rudý (Šrámek, vm), Korálový náhrdelník (Hořejší, zp), Běžící pás (Noha, mč), Magnetová hora (Nechvátal, mč), Domov (Hora, mč), Básně z koncentračního tábora (J. Čapek, mč).

## Absolutní hrobař - Vítězslav Nezval 1937

Básnickou sbírku uvádí delší básnický autoportrét *Muž který skládá z předmětů svou podobiznu*, předznamenávající v mnohém základní rysy její poetiky. Nová podoba tohoto oblíbeného Nezvalova žánru, jenž registroval veškeré autorské proměny umělecké techniky a pohledu na svět, přináší zcela jinou autostylizaci než byl Podivuhodný kouzelník nebo Akrobat (viz PANTOMIMA a BÁSNĚ NOCI): lyrický hrdina zde už není ztělesněním básnické proměnlivosti světa, melancholickým hráčem s jeho předmětností — je „vyléčen z těchto svých tělových fantazmagorií“. Věci se zmocňují jeho hmotné i duchovní reality, mozaikově skládají jeho náhle jakoby nesamostatné jsoucno. Předmětnost okolní skutečnosti se dostává jednoznačně do popředí v cyklu kratších, robustních, nesentimentalizovaných a výtvarně pojatých obrazů oddílu *Větrný mlýn* (*Plavba koní, Pokrývač, Ženci*). Zatímco tento oddíl zachycuje v detailním záznamu především interiéry a exteriéry, oddíl *Absolutní hrobař* shrnuje pět rozsáhlých fantastických portrétů. Úvodní báseň, titulní skladba oddílu i celé sbírky je popisem přízraku montovaného z motivů hniloby a rozkladu, ironicky ztělesňujícího „velikou budoucnost“ lidstva. V rozporu s touto pochmurnou vizí předvádějí ostatní básně oddílu — stejným postupem výstavby portrétu z předmětů — naopak nápadně hyperbolizované postavy z reálných představitelů rozmanitých profesí (*Oráč, Kovář, Dojení*); bezprostřední všednost jejich každodenních životních a pracovních úkonů se přetváří v symbol, který se svou nadčasovostí diktátu smrti vymyká (Kovář jako znamení vzpoury a revoluce, Oráč oploditelství, Dojíčka mateřství). Jednotlivé figury — zvláště v případě Kováře a Oráče, běžných postav světových bájesloví — jsou tak přímo vtaženy do sféry jakéhosi neurčitého mýtu. — Oddíl *Stínohry* zachycuje až groteskní podobizny všedních předmětů (*Mucholapka, Cívka, Sud*). Silný, jakkoliv zdefor-

movaný vztah básní k reálným předmětům se zatemňuje v cyklu *Bizarní městečko*, jehož jednotlivé části (1—42) jsou již označovány pouze čísly, a nikoliv jmennými tituly, jež k realiiu většinou přímo — byť někdy i mystifikačně — poukazovaly. Cyklus *Dekalkomanie*, rámcovaný teoretickým esejem o jeho genezi, se už opírá o vysloveně umělou skutečnost, o předmětné asociace, které vnukají nahodile autorem vytvářené abstraktní obrazy („dekalky“, vzniklé rozemnutím kvašové kaňky mezi dvěma listy papíru), kterými je kniha ilustrována. Sbírku uzavírá polytematická báseň *Pyrenejská moucha* apokalyptickou vizí fašistického nebezpečí; jde o bezprostřední ohlas španělské občanské války.

V duchu programové estetiky surrealismu označil Nezval přímo v textu hlavní smysl Absolutního hrobaře za „úsilí o spontánní a systematickou objektivaci a konkretizaci iracionálně subjektivních, z asociativního automatismu prýstičích obrazů“. Ve skutečnosti „asociativní automatismus“ nemíří k subjektu, ten je tu téměř do krajnosti potlačen, zůstává jen objektivní skutečnost experimentálně vyňatá z dialektiky subjekt-objektového vztahu. Jednotlivé předmětnosti bez zapojení zkušenosti z vnímání a poznávání náhle přestávají být vzájemně hierarchizovány, ruší se i vnitřní hierarchie jejich jednotlivých stránek a vlastností, začínají žít vlastním přeludným životem; jeho nezávislost podtrhuje členění básně do dlouhých volných veršů se složitou syntaxí, která běžné logické vztahy věcí znejasňuje a pomáhá tak vytrhávat detail z navykklé vazby k celku. Věc se tak stává nositelem spontánní aktivity, celistvá skutečnost je ve své totalitě náhle nepostižitelná, celek je zastírán svými částmi, které usilují o autonomnost, což vše po stránce obrazné vede k výraznému upřednostnění — jak si povšiml Mukařovský — personifikace a synekdochy. Stylovým výrazem toho potlačení subjektu s celým komplexem sociálně biologických návyků a zkušeností vnímání je popis, který jakkoliv je krajně objektivizován a přiblížen popisu odbornému, se stává základním básnickým prostředkem postižení světa; svět, jehož bizarnost lze pouze pasivně registrovat, se jeví jako hádanka. V souladu s tím také celá řada textů Absolutního hrobaře žánrově s hádankou koketuje, nutí čtenáře hledat k nesrozumitelnému zápisu klíč v rozpoznání, racionálně interpretované realitě; taková dešifrace je však vždy pochybná.

Popisy, které jsou až puntičkářsky přesnými zápisy všední skutečnosti, zcela přirozeně splývají s popisy fantazmagorických vizí. Jsoucno odtržené od poznání se totiž samo jeví jako fantazmagorické, přízračné, zcela všednodenní úkony se proměňují v tajemné obřady. Stejně jako dříve v Nezvalově tvorbě (srov. SKLENĚNÝ HAVELOK), tak i v Absolutním hrobaři stojí ve středu

pozornosti všednodennost. Jenže zatímco dosud byla vytržením z vnímatelských konvencí především poetizována, nyní je právě na překvapivém znejasnění banality dokládán stupeň odcizení skutečnosti člověku. Dětský úhel pohledu, dříve jeden z hlavních nástrojů poetizace, byl v této chvíli zcela opuštěn. Skutečnost se jeví v nejlepším případě tajemná, ohromující, unikající konvenčnímu smyslu; v jejím středu stojí prazákladní znaky, ještě téměř přírodní (život, plodnost, zápas). Snad právě v tuto stránku postoje k realitě se proměnilo nezvalovsky příznačné okouzlení skutečností a jejími nekonečnými proměnami. Především je však realita pojímána jako hrozivá a zneklidňující, v krajním případě přímo nabitá — například v titulní básni — ponurými znameními, vizemi dosud nevy-slovitelného nebezpečí; v tom se odrážela narůstající světová krize na sklonku třicátých let.

V programové části oddílu *Dekalkomanie* opakoval Nezval svůj výrok (z 2. vydání *Mostu*) o Absolutním hrobaři jako „začátku druhé věty“ svého díla, znamenajícím rozchod i se surrealistickými sbírkami *Žena v množném čísle* nebo *Praha s prsty deště*: jejich kompoziční princip — asociativní řazení obrazů do útvaru litanie — byl ostatně v Absolutním hrobaři převedením do oblasti poetič- na ohydnosti až parodován. Co do vnějšího kontextu byl Absolutní hrobař pokusem o naplnění surrealistického programu paranoicko-maniakální tvorby; příklonem ke skupinové programové estetice v mnohém překročil meze Nezvalovy poetiky osobní. V návaznosti na doktrínu A. Bretona se pokusil o maximální sblížení básnictví se surrealistickým výtvarným uměním (motivicky i technikou rozvíjel leccos z malířské tradice, k níž se surrealismus hlásil — Chirico, Arcimboldo); inspirací se Absolutní hrobař přiblížil básnickým popisům vlastních obrazů Salvadora Daliho (*La femme visible*, 1930). Skutečným mezníkem se však Absolutní hrobař nestal, což v rovině mimoliterární podtrhl vzápětí i Nezvalův rozchod se surrealistickou skupinou; a tak dobová kritika oprávněně zdůrazňovala především ty stránky knihy, kterými zůstal autor věrný svým počátkům. V pozdějších sbírkách se stopy poetiky Absolutního hrobaře projeví spíše okrajově a přehodnoceny ve schopnosti mytizace předmětné skutečnosti, např. v symbolické postavě matky z *Matky Naděje* nebo v groteskních vizích fantomů a příšer, reflektujících ve sbírce PĚT MINUT ZA MĚSTEM okupaci Československa. Z dobových reakcí na Absolutního hrobaře si dodnes uchovává největší cenu studie Jana Mukařovského (později převzatá do jeho Kapitol z české poetiky). vm