

# OPOŽDĚNÝ PŘÍCHOD NEZVALOVY VALÉRIE

drobná příhoda z doby „blýskání na nové časy“

Příběh dívky Valérie, který se odehraje v průběhu „týdne divů“, učinil jeho autor co možná vzrušujícím, když v něm soustředil velkou část inventáře, který kdysi sloužil k vyvolání děsu a dojetí: nevinná panna a její věrný ochránce – oba v permanentním ohrožení, krvelační upíři, slepičí mor, chlípny misionář, temná sklepení, rakve s kostmi zvířat i lidí, rozličné metamorfózy, magické předměty a podezřelé indicie, úklady a oběti. Nás však zaujal spíše příběh tohoto příběhu, přesněji řečeno osud dosti unikátního textu, jehož první vydání se uskutečnilo v historickém momentu tomuto textu značně nepřejímému, a to do té míry, že se mohl jevit jako text zbloudilý, jako omyl – pro některé pouze trapný, pro jiné přímo zhoubný. Chceme-li se pokusit příběh Valériina příběhu alespoň nastínit, musíme se vrátit do doby, kdy autora napadl a kdy mu autor poskytl náležité slovesné ustrojení.

Podnětů a motivací k pokusu Vítězslava Nezvala o černý román, tedy o oživení jisté staré tradice (osmnáctého a prvních desetiletí devatenáctého století) lze shledat hned několik. Není rovněž nesnadné poukazovat k souvislostem kontextovým – tj. vpojit *Valérii a týden divů* do rámce tvořivého dění třicátých let, kupříkladu do linie označované Danielou Hodrovou jako sebereflexivní (v našem případě by pak šlo o dominanci sebereflexe žánrové). Obrátme se však k podnětům a motivacím osobnějším a konkrétnějším. V cestopisné esejí *Ulice Git-le-Coeur* (1936), kde Nezval podal zprávu o svém druhém pobytu v Paříži v roce 1934, se mimo jiné líčí také návštěva Bretonova ateliéru v rue Fontaine, tedy to, co českého básníka na osobitěm, jakoby kolážově pojatém interiéru nejvíce zaujalo: „Nalevo od dveří je knihovna, ve které vidím vedle úplného vydání Hegelových děl Leninovy *Sebrané spisy*, na podélné stěně je zavěšena jednooddílová knihovnička, ve které jsou malé knížky v krásných

starých vazbách. Jsou to černé romány, jež našel Breton na svých procházkách. Na protější straně visí Vilém Tell od Salvadora Dalího, starší Miró a obraz ‚Košeny-nůžky‘, jež dostal Breton od Jindřicha Štýrského. Stěna nad knihovnou černých románů je pokryta obrazy a surrealistickými objekty. Je tu Chirico z předválečných let...“<sup>1</sup>

Ač se to může zdát podivné, tvořily dialektika, revoluční projekt světa a černý román složky ideové nadstavby (nebo základny?) surrealistického hnutí dvacátých a třicátých let, aniž by se spolu nutně svářely či se vzájemně vylučovaly. Černý román pak bývá přímo řazen do rodokmenu surrealismu, hned vedle markýze de Sada, Lautréamonta a Freuda, a to zejména pro zbytnělou účast fantazijní složky, pro delirantní iracionální prvek, pro estetizaci hrůzného a projevy „šílené lásky“. Uveďme si alespoň jednu dobovou charakteristiku ceněného žánru z roku 1830: „Máme-li už definovat tento pojem, jako černý román může být označena každá fikce, převažují-li v ní účiny spojené s děsem a nadreálnem. Anglický výraz povídky hrůzy a zázraků vyjadřuje přesně obsah černého románu, který je současně hrůzostrašný a kouzelný.“ Černá fantastika... přenáší zázračné složky do rámce soudobého života, i ty složky, které se do té chvíle zdály neodlučitelné od legendárního středověku. V období Restaurace fantómy, obludy a zjevení s velkou samozřejmostí vnikají do budoárů krásek až pod jejich lůžka s nebesy. Avšak tyto neobyčejné návštěvy se neodehrávají, aniž by probouzely námitky kritického ducha.“<sup>2</sup> ...

Inspirativnost a sugestivitu románů hrůzy a děsu vyzvedl také André Breton, jak už bylo řečeno pilný sběratel a čtenář této triviální a komerčně využitě literatury, která zaznamenala mimořádný „boom“ v epoše apelujiící na emoční stránku čtenáře – na dojetí (román v dopisech) a strach (gotický román). „Pouze v blízkosti fantastična,“ psal autor manifestů surrealismu, „v bodě, v němž ztrácí lidský rozum kontrolu, má naději na projev nejhlubší emoce člověka, emoce nezpůsobilá promítnout se do obrazu skutečného světa a která nemá jiné východisko ... než odpovědět na věčně naléhavou prosbu symbolů a mýtů. V tomto ohledu se mi nezdá nic vhodnějšího než obrátit pozornost na mimořádný rozkvět anglických románů z konce 18. století, děl, jež jsou známá pod označením černé romány. Při zkoumání tohoto dnes tak vykřičeného literárního druhu, druhu tak zapomenutého, nevyhneme se tomu, být zasaženi nejen úžasným

1 Vítězslav Nezval: *Dílo XXVI*, Praha 1958, s. 149

2 Maurice Heine v revui *Mimoture* (1933–1936). Citujeme dle publikace *Magnetická pole*, Praha 1967, s. 23.

úspěchem, kterým prošel, nýbrž také obzvláštním uhranutím, které po určité době působilo na vyběračné duchy.<sup>3</sup>

Je obecně známým faktem, že Breton oplýval přirozenou autoritou a dokázal mít nad lidmi podmaňující moc. Není divu, že mu podlehl také básník s neuhasitelnou touhou po družnosti. Jan Tomeš Nezvala z onoho podlehnutí, přímo závislosti, usvědčuje mimo jiné na základě textových „nálezu“ a analogií: „Přejímal formulace, způsob stavby vět z Nadji, pokoušel se evokovat atmosféru docela podobnou, v Neviditelné Moskvě přijal třídílnou koncepci Spojitých nádob, parafrázoval Bretonovy studie.“<sup>4</sup>

Zdálo by se tedy, že *Valérii a týden divů* mohl Nezval, tehdy ještě, ale už jen krátce, vůdčí osobnost, mluvčí a organizátor české odnože surrealistického hnutí, sepsat jako jakýsi dárek, určený francouzskému kolegovi a vzoru, jako projev spřízněnosti v literárních zálibách. Nelze však přehlédnout i původní – zcela nezvalovské – motivace a spojitosti, které *Valérii a týden divů* začleňují do celku básníkovy díla zcela samozřejmě. Samo jeho žánrové a formové rozpětí (mezi poezií, prózou a dramatem, mezi krajní experimentací a inovacemi starých – i pokleslých – tradic apod.) jen zmiňujeme, abychom se dotkli korespondencí, které se týkají inspiračních zdrojů a motiviky – tedy avantgardního (to znamená už i poetistického) rozšiřování hranic zájmu o sféry literární i jiné periferie. Jedno a půl desetiletí pěstoval Nezval, jak sám v předmluvě k *Mostu* (1937) uvedl „lyrismus v mnoha tóninách“, čímž měl na mysli následující: „zaříkavadla deštivých dní, etikety voňavek, v nichž je skryta paměť, poezii starých zaprášených alb, vyvanuté klasické formy, naplněné kořením posbíraným na cestách snění, hyperbolické zužitkování písňových fines, ironií, hypersentimentální situace z rozmanitých barvotisků, kolorátkové melodie, refrény, ovzduší veteše a všeho toho, co dává člověku uprostřed všedního života vysvobozující pocit, jenž pramení z příležitostných dojetí“<sup>5</sup>.

Připomeňme jen stručně, že ve sbírkách poetisticko-surrealistického rozmezí (Effenberger), zvláště pak ve *Skleněném haveloku* (1932), právě tak jako v některých prozaických pokusech (například v románu *Pan Marat* z roku 1932), můžeme sledovat určitý motivický okruh, vybavova-

3 André Breton: *Surrealismus bez hranic*, Paříž 1937. Citujeme podle A. Breton: Malý chrám strachu, *Světová literatura* 1968, č. 1, s. 219.

4 Jan Tomeš: K českému surrealismu, In: *Magnetická pole*, Praha 1967, s. 105.

5 Vítězslav Nezval: Předmluva k dosavadnímu dílu, In: *Most*, Praha 1937, s. 33

ný básníkem z těch sfér paměti, které uchovávají dětské zážitky a s nimi určité interiéry, exteriéry, předměty a bytosti (zvířecí i lidské) venkovského světa: například dřevník s vosími hnízdy, sklepy, dvory, buřinku, vyplétanou židli, rytinky ze starých knížek. Naposledy se s tímto okruhem autobiografické zkušenosti setkáme v metodicky nejdotaženějším surrealistickém experimentu, tj. v *Absolutním hrobaři*, kde Nezval destrukci a onirické rekonstrukci „vystavil“ několik příznačných interiérů a figur. Zatímco v poezii, pochopené jako poetická objektivace irreality, podroboval básník předmětný svět dekompozici, metamorfóze, nezvyklé, až delirantní optice, v pastiši černého románu vystupuje tento svět jako kulisa a rekvizita prosté, byť přemrštěně spletené fabulace, snové nikoliv skladbou a fantazijní spekulací (interpretací), ale díky účasti iracionálních sil zla – v podstatě akčně dobrodružné – a díky zázračným proměnám, nastavším působením čarodějné magie. Naplnění žánrového klišé má tu pak přesah v perziflující (nenápadně) ironii, erotické dráždivosti, poetickém detailu a lyrické atmosféře.

Mohli bychom uvádět ještě mnohé, co by kuriózní Nezvalovo dílko vcelku přirozeně včlenilo do jeho rozmanitě se utvářejícího díla, či do bohatě diferencovaného literárního prostředí třicátých let. Stalo se však, že se hříčka s triviálním žánrem na literární scéně objevila v čase jiném a pro ni samu velmi nepříznivém – těsně po strašlivém rozvrácení Evropy a před očekávanou a v jistých politických a kulturních kruzích i připravovanou přestavbou společnosti – totalitně komunistickou. Důvod opožděného vydání *Valérie* není přitom znám, v souboru Nezvalovy korespondence *Depeše z konce tisíciletí* (1981) nenajdeme například jedinou zmínku, která by se k této věci vztahovala.

Chtěli bychom podtrhnout následující paradox: V době, kdy se má literární veřejnost možnost seznámit s básníkovým romaneskním výkladem „konkrétní iracionality starosvětského dvora, kočárů, bytů, náměstí, sklepů, misionářů, pověr, staveb, kazatelen, kurníků, bordelů, dívčí puberty, incestních tendencí mezi sourozenci, maštalí, půd, chudobinců, mysliven na vrcholku horských krajin, stáří, pobožnůstkářek, tchořů, ošklivců, vampyrismu a somnambulismu, romantických písní“<sup>6</sup>, tj. v době, kdy se s desetiletým zpožděním vydává *Valérie a týden divů* – „konkrétně iracionální psychická koláž všeho, co v oblasti tak zvaného

6 Tamtéž.

literárního braku náleží spodním vrstvám světa našeho vědomí<sup>7</sup>, zastává už její autor post sekčního šéfa (spolu s Halasem) Ministerstva informací – tedy přesněji řečeno post šéfa pátého filmového odboru. Pouta se surrealistickým hnutím jsou již několik let zpřetrhána, někdejší vyznavač konkrétní iracionality žije v plné míře aktuální realitou, pronáší oficiální projevy na téma „básník a lid“ (v rámci cyklu *Hovory s pracujícími*, pořádaného Ústřední knihovnou hl. města Prahy) a „cesta k lidu“ (proneseno 18. 6. 1946 na prvním sjezdu Svazu českých spisovatelů), promlouvá k partyzánům, horuje pro „novou mládež“, účastní se předvolební kampaně na Liberecku, oslavuje výročí znárodněné kinematografie apod. Tvoří prostě součást předvoje nové kulturní politiky, která postupně a záhy radikálně opouští pluralitní model, který vlastně ve dvacátých a třicátých letech reprezentovalo samo básníkově dílo – mnohosti žánrů a forem, inspirační otevřeností i vůči zcela banálním podnětům (takovým, jakým je například mucholapka) a pokleslejším tradicím.

Zpolitizování Nezvalova uměleckého názoru se ovšem neodehrálo, jak ostatně všeobecně známo, náhle, v roce 1945 a létech následujících. Tehdy pouze pokračuje a vrcholí to, co se s jeho myslí začalo dít ve druhé polovině třicátých let, mimo jiné v souvislosti se sovětskými politickými procesy, a co Karel Teige, který se stal po něm vůdčí osobností českého surrealismu a zůstal jí až do své smrti (1951), postihl ve známé stati *Surrealismus proti proudu* následovně: „Myšlenkový vývoj, jímž se Nezval v poslední době oddaloval od surrealismu a sbližoval se s oficiálním literárním světem a který jej vedl ke konfliktu se surrealistickou skupinou, je v souvislosti se změnami zevní situace a především s obratem politiky SSSR a KSČ ... Nezval (...) stavěl se ve svých projevech poslední doby na stanovisko, o němž se domníval, že odpovídá stoprocentně stalinské ortodoxii; snažil se surrealistickou skupinu, která trvá na zásadě svobodné ideové diskuse, usměrnit v tomto smyslu a názory odchylné od svého nynějšího hlediska prohlásil apodikticky a neodvolatelně za nesprávné a nebezpečné, v čemž našel politickou záminku k rozpuštění skupiny.“<sup>8</sup>

Jak už bylo řečeno, nenalezli jsme žádné osobní svědectví, které by osvětlilo, proč Nezval nevydal *Valérii* v čase jejího vzniku a proč vyšla až v roce 1945. Připomeňme pouze, že se tak stalo u F. J. Müllera v edici

7 Tamtéž.

8 K. Teige: *Surrealismus proti proudu*, Praha 1938, s.39. Těž in: *Magnetická pole*, Praha 1967, s.107.

Krásná užitková kniha (29. sv.) s obálkou a ilustracemi Kamila Lhotáka, které zručně imitují styl rytinek známých z populární četby (z románů milostných a dobrodružných), a to včetně slovního doprovodu v podobě citace přejaté z textu vyprávění. Tím vytvářejí stylovou jednotu půvabné knížky - dnes bychom řekli intertextuální povahy. Podotkněme ještě, že v období *Skleněného haveloku* lze slovo rytinka i věcnou představu s ním spojenou považovat za jeden z klíčových inspiračních podnětů Nezvalovy tvorby. Kritický ohlas na unikátní dílko, které jakoby promeškalo čas, kdy se pro ně slušelo přijít na svět, nebyl nikterak rozsáhlý, ale ve své rozpornosti výmluvný právě pro přechodnou dobu - to znamená dobu, kdy mnohé z minulosti přetrvává, aby se konečně mohlo uskutečnit a plně rozvinout, současně se ale prosazuje nová, zpolitizovaná a zideologizovaná koncepce umění, která si posléze zajistí hegemonii i tím, že potlačí a zlikviduje vše, co se jí vymyká. Ostražitým připravovatelům oné koncepce neunikla ani křehká Valérie a divy jakoby vysněné z černých románů.

S motivickým inventářem plně odpovídajícím triviálnímu žánru ani s mechanismem hrůzy, uplatněným s nenápadnou ironií, si nevěděli rady a cítili se dotčeni především autoři *Lidové kultury*, jmenovitě Valtr Feldstein. Vydání *Valérie* prohlásil za omyl a soudil, že by bylo lépe, kdyby text našel historik jednou v rukopise, „než aby se to prodávalo“<sup>9</sup>. Zjevně proto, že autor působící jako významný politický činitel tu s blahovůlí směřuje „triviálnost s exaltovanými sny, nejzrůdnější panoptikum pouťových senzací s kalendářovou sentimentalitou a pochybným humorem“. Dle recenzenta se tak pochybná kniha stává „bezděčnou služkou reakce, její absurdnosti a nihilismu“. Přitom přísný, ba přímo pobouřený soud nad „plesnivým a zaprášeným haraburdím včerejška“ se koná již ve znamení „jasného obzoru zítřka“ – tam se totiž (tedy k oněm obzorům) vystupuje vzhůru a ne zalézá do sklepů, jak to činí Valérie a spol., tj. konstábl tchoř, srdnatý Orlík, proměněná babička Elza, chlípny misionář a další.

V následujícím čísle *Lidové kultury* se pak kladla otázka, co se tím (míněn Nezvalův černý román) chce říci dnešku. Lze uvést, že v rámci odpovědi je vlastně textu přiznán aktuální smysl, neboť jedno z příznakových dějišť gotického románu se ztotožňuje s reakčními silami – tedy s tím „zatuchlým sklepením starého zvetšělého braku, v němž sídlí

<sup>9</sup> Valtr Feldstein: Černá kniha básnická, *Lidová kultura*, 1946, č. 2, s. 5

nepříčetná Valérie se svou hysterickou babičkou<sup>10</sup>. Píše se ale rok 1946, kdy se ještě ctí demokracie, a tak kritika uplatňující třídní hlediska vyznívá do prázdna, nebo se jí ještě může dostat odpovědi z tábora tolerance. Na kritický pamflet Valtra Feldsteina reaguje například František Barta (rovněž v *Lidové kultuře*), aby čelil čemusi, co se už nebezpečně přibližuje kulturní autokracii, a rozezlého sudiče upozornil, že namísto slibovaného rozboru pronesl jen „pár zhola neužitečných vět, jež by mohlo pronést každé vzdorovité dítě“<sup>11</sup>.

Ke kritikům opožděného vydání *Valérie a týden divů* se v *Mladé frontě* připojil Daniel Derveux otázkou „Co s tím absurdním pro absurdno?“ a následným kritickým zhodnocením prózy, jež ovšem nepostrádá pochoopení toho, oč autorovi v polovině třicátých let mohlo jít: „Tedy Valérii příběh klepe na okraj směšného a bezcenného.“<sup>12</sup> Míří k literární periférii, kde přehnaný sentiment na sebe bere jakýkoliv úchvatný tvar, jen aby vyjádřil pohnutí, dojetí, nadměrné štěstí, nadměrnou hrůzu, nebeskou krásu: věci snadné k pláči, věci snadné k hněvu, věci snadné k smíchu. Autor chtěl dojít jak nejnižší lze v hierarchii literárních výtvorů, neboť tam se jeho citění, jeho obraznosti rozevírá úchvatné, ničím nespoutané pole poezie: barevný otisk, bezcenný, cigorkových barev...“<sup>13</sup> Vně kontextu 20. a 30. let, vně poetismu a surrealismu se ovšem exkurze na periférii, dokonce zcela mimo sféru krásného písemnictví, jeví jako cosi podezřelého, jako bezcenná „paliterárnost“.

Na pólu pozitivního hodnocení, tedy na straně *Valérie*, se setkáváme se jménem Ludvíka Kundery a časopisem *Mladé archy*. To je ovšem hluboce logické. Kundera představoval vůdčí osobnost druhé generace surrealistů, aktivních – ve smyslu tvůrčího usilování i společovacím – již v průběhu války a po válce tvořících vedle Skupiny 42 nejvýznamnější

10 V. a t. d.: Valérie a týden divů, *Lidová kultura* 1946, č. 3, s. 3.

11 František Barta: Otevřený dopis dr. V. Feldsteinovi, *Lidová kultura* 1946, č. 5, s. 5.

12 Derveux v úvodní větě našeho citátu používá Nezvalových vlastních slov z předmluvy – v podstatě omluvné -, kterou autor vybavil první opožděné vydání. Celý text zní následovně: “Napsal jsem tuto knihu z lásky k tajemství starých vypravovánek, pověr a romantických knih, psaných švabachem, jež se kdysi mihly před mýma očima a jež mi dopřály světit svůj obsah. Zdá se mi, že básnické umění není ničím víc a ničím méně, než splácením starých dluhů životu a jeho tajemstvím. Anž bych chtěl svým „černým románem“ kohokoliv svádět z cesty (nejméně ty, kdož se bojí pohledět přes hranice „dneška“), obracím se k těm, kdož se občas rádi zastavují jako já nad mystériem určitých dvorů, sklepení, letohrádků a smyček myslí kolem tajemného. Podám-li jim touto svou knihou evokaci jistých vzácných a řídkých pocitů, které mě přiměly k napsání příběhu, který klepe na okraj směšného a bezcenného, budu spokojen...” V Nezval: *Dílo XXVII*, Praha 1980, s. 319.

13 Daniel Derveux: Valérie a týden divů Vítězslava Nezvala, *Mladá fronta* 2, 1946, 15. 2., s. 3.

umělecké seskupení, stmelené pod názvem Skupina Ra. (Připomeňme si, že významnou kapitolu její krátké historie, naplněné čilými kontakty se zahraničím, tvoří rovněž antagonistické vymezování k Bretonově zakladatelské generaci, která v roce 1947 vyhlásila nezávislost na kulturní politice Komunistické strany Francie, a připojení k revolučním surrealismům.) Časopis *Mladé archy* vydávala odbočka Umělecké besedy v Mladé Boleslavi (redakce: Věra Poppová, Ludvík Kundera, Mojmir Otruba, M. Váňa) a lze ho považovat za velice cenný přínos české kultuře přechodového času 1945–1948. Na jeho stránkách se obnovovala kontinuita s avantgardní – zejména surrealistickou – tvorbou, v překladech se objevovaly velké zjevy světové literatury (Joyce, Steinová, Pasternak, Kafka a mnozí další).

Nadšený obdivovatel Nezvalovy surrealistické poezie Ludvík Kundera sice rozpuštění surrealistické skupiny pochopil jako zradu, měl však možnost, jak uvádí v *Řečišti* (Brno 1993), přesvědčit se o tom, že básníkův smysl pro surrealistickou poezii mohl zůstat nezměněný. Toto vyčetl v roce 1942 z Nezvalova posouzení sborníku *Roztrhané panenky* (z cenzurních důvodů antedatováno 1937), který ukazoval, jak se on (tedy Kundera) a jeho přátelé pokoušejí rozvíjet poetiku surrealismu, neboť pro ně znamenal projev svobodného uměleckého hledačství. *Valérii a týden divů* zařadil Kundera náležitě do autorova surrealistického období a přivítal ji jako četbu „v dobrém slova smyslu lehkou, napínavou a pouťavou“<sup>14</sup>, četbu evokující půvab starých časů, hlavně pak starých časů v Nezvalově vlastní tvorbě. Stylizaci prózy pak vyložil z hlediska aktualizovaného žánrového typu a jeho zasvěcenost mu umožnila poukázat rovněž na bezprostřední inspiraci *Valérie* kolážemi Maxe Ernsta z roku 1934 – tedy cyklem *Odpustkový týden* (*Une semaine de bonté*).

Přestože opožděné vydání Nezvalova černého románu *Valérie a týden divů* neznamenal jakkoliv mimořádnou literární událost, vyvolalo střet a konfrontaci protichůdných kulturních projektů, ve kterém se jako v oné pověstné kapce zrcadlila přechodnost doby, k níž se zde obrácíme a vedeme rozpravu. Osobně tu spatřuji ještě střetnutí jiná:

Střetnutí dvou rozdílných a v mnohém kontradiktických vývojových etap jedné básnické osobnosti.

Střetnutí esteticky zúročené pokleslosti vydávaného textu s vysokým společenským postavením tvůrce.

<sup>14</sup> -ek- (= Ludvík Kundera), *Mladé archy* 2, 1945/46, s. 133–134.

Střetnutí otevřeného modelu písemnictví, kde se ruší dosavadní tabu, s tendencí směřující k nutně „jasným“ zítřkům přes popření včerejšků – též nutně „zatuchlých“.<sup>15</sup>

15 Jen pro zajímavost uvedme, že v roce 1970, tedy v druhém roce totalitně řízené a vynucované normalizace, byla podrobena stranické kritice také filmová verze *V alérii a týden divů*, natočená Jaromílem Jirešem. Jan Kliment například film prohlásil za únikový experiment, svědčící o tom, že se tu režisér dal „cestou úhybných manévřů“ a že tak učinil „schován za široká záda básníka Vítězslava Nezvala“. Současně se dle kárajícího recenzenta vyhnul své občanské povinnosti a zneužil „společenské poslání uměleckého díla“. *Rudé právo* 1970, č. 158, s. 5.