

Daniela Hodrová - Karel Milota

O d o v á s t v ě k Ž o ŕ ů

/Kad dvacet díly Emla Julije z let 1970 a 1982/

Bilo Emla Julije je v moderní české poezii zvláštním
 zjevem nejen svou kvalitou, ale i gescí. Básník začal psát
 poezii ve věku, v němž ji mnozí psát přestávají, debutoval až
 ve 45 letech. Dokonale znalou sbírku Progresivní nepohoda
 /1965/ a básně pouhého pětiletí potvrdil dalšími čtyřmi kni-
 hami své postavení jednoho z nejvládnějších a nejoriginálněj-
 ších českých básníků současnosti. Jež se poukud zanedbá
 kritika stačila patřičně vyrovnat s faktem, že jí před ošim
 v severočeské provincii dozlela se veš vycetli nový velký
 básník, byl tu rok 1970 a s ním nevyvratitelné zankulování
 již vytištěné Julijovy sbírky Nová země. Od těch dob nenachá-
 vely jeho další knihy nakladatele, a práci se v 70. letech sté-
 žovaly i jiné trpké životní skoušky, především vleklé onemoc-
 nění, trvající několik let. Avšak Emla Julie všemu navzdory
 tvořil dál, konsipoval a ve své nekonečné svobodnosti a kri-
 tičnosti opět ručil nové rukopisné sbírky, až posléze své dí-
 lo a období po Nové zemi napočítal do dvou sbírek: Spout mrtvina
 /1975/, Krasor na plání věnus /1980/, Emla Julije /1981/
 a Žo ŕ ů /1982/.

Daniela Hodrová

Karel Milota

Oflex máš studie musí být ohraňující pohled na celé toto
 básnickovo období; ten by si vyžádal mnohem více místa i roz-
 sáhlejší dokumentaci ukázkami básně podotčených rukopisných
 textů. Jde o pouze naznačit, odkud Julijův nejvyšší vývoj vy-
 šel a kam zatím dospěl, na dvou sesních dílech, jež tato na-
 dekovatelně utajena etapa Julijovy tvorby osoty zatím ohraň-
 ůjí, na Nové zemi a Žo ŕ ů. Obě tato díla považujeme za velmi

Daniela Hodrová - Karel Milota

O d N o v é z e m ě k Z ó n ě

/Nad dvěma díly Emila Juliše z let 1970 a 1982/

Dílo Emila Juliše je v moderní české poezii zvláštním zjevem nejen svou kvalitou, ale i genezí. Básník začal psát poezii ve věku, v němž ji mnozí psát přestávají, debutoval až ve 45 letech dokonale zralou sbírkou Progresivní nepohoda /1965/ a během pouhého pětiletí potvrdil dalšími čtyřmi knihami své postavení jednoho z nejsilnějších a neoriginálnějších českých básníků současnosti. Než se poněkud zaskočená kritika stačila patřičně vyrovnat s faktem, že jí před očima v severočeské provincii doslova ze země vyrostl nový velký básník, byl tu rok 1970 a s ním nevysvětlitelné zmakulování již vytištěné Julišovy sbírky Nová země. Od těch dob nenacházely jeho další knihy nakladatele, a práci mu v 70. letech ztěžovaly i jiné trpké životní zkoušky, především vleklé onemocnění, trvající několik let. Avšak Emil Juliš všemu navzdory tvořil dál, koncipoval a ve své nekonečné svědomitosti a kritičnosti opět rušil nové rukopisné sbírky, až posléze své dílo z údobí po Nové zemi uspořádal do čtyř celků: Caput mortuum /1975/, Mramor na pálení vápna /1980/, Tiché krátery /1981/ a Zóna /1982/.

Cílem naší studie nemá být shrnující pohled na celé toto básnickovo období; ten by si vyžádal mnohem více místa i rozsáhlejší dokumentaci ukázkami běžně nedostupných rukopisných textů. Chceme pouze naznačit, odkud Julišův novější vývoj vyšel a kam zatím dospěl, na dvou mezních dílech, jež tuto nedobrovolně utajenou etapu Julišovy tvůrčí cesty zatím ohraničují, na Nové zemi a Zóně. Obě tato díla považujeme za velmi

charakteristická pro básníkovo vidění světa, pro vztahy mezi významem a konkrétními textovými strukturami na počátku a na konci tohoto období, a vůbec pro pohyb Julišovy poetiky od výstavby textu jako relativně autonomního jazykového objektu, jako rovnocenného partnera vnější, mimotextové reality, k přímé výpovědi, svědčící o této realitě a soudící ji. Nevadí, že Zóna je formálně cyklem básnických próz, kdežto Nová země básnickou sbírkou. Rozhraní mezi poezií a prózou se u Juliše postupně stírá, a jsou-li na jedné straně některé klíčové básně Nové země graficky upraveny jako prózy, lze naproti tomu v Caput martuum, Mramoru a Kráterech pozorovat nejednou silný příklon k prozaizaci volného verše. Navíc se právě u Zóny aktuální vývojová tendence /a podle našeho soudu i určitý základní problém/ Julišovy tvorby manifestuje nejen v porovnání se staršími pracemi, ale dokonce i v konfrontaci dvou verzí textu, které máme k dispozici. To je příčina, proč u Zóny přihlédneme k oběma verzím, i když je to poněkud násilí na autorovi. Specifické "předgutenbergovské" podmínky, v nichž momentálně žije jeho tvorba, a s nimi souvisící proměnlivost tiskem nefixovaných sbírek snad náš postup částečně ospravedlní i před básníkem samým.

I

Nová země je poslední Julišovo dílo, které je ovládáno metodickým principem řízeného textu, generovaného podle racionálně popsatelného programu, převážně typu označovaného nejčastěji /byť ne zcela přesně/ jako permutační. Tím se Nová země řadí do kontextu experimentální poezie 50.-60.let, zaujímá v něm však stejně jako předchozí sbírky postavení

značně specifické díky důraznému akcentování významové a emocionální naléhavosti textu při zachování a rozmnožování rejstříku postupů jeho racionálního generování. Juliš je rapsódem, hymníkem, milostným lyrikem i všednodenním dramatikem tohoto proudu moderní poezie, slučujícím patos básníka-pěvce a věštce s textovou konstrukcí popsitelnou často vzorcem; je v tomto ohledu výjimečnou osobností i v mezinárodním měřítku, bohužel mimo českou literaturu dosud jen nedostatečně známou a doceněnou. Řád, který vtiskuje básnickému textu, devalvovanému v převažující verslibristické produkci posledních desetiletí nejednou až na amorfní, libovolnou výpověď, je řádem hry.

Na pojem "hra" se Emil Juliš odvolává opakovaně, a je třeba z této skutečnosti vyvodit důsledky. Jeho klíčová sbírka z 60.let, jež je i se svou apostrofou čtenáře, jakýmsi návodem k použití, svého druhu manifestem permutační poezie, se jmenuje Krajina her. A naproti tomu v nejnovějším díle, v Zóně, nacházíme slovo "hra", jak se ještě zmíníme, na příznačném a důležitém místě ve zcela jiném, trpce deziluzivním kontextu "našich krásných her", padajících do černé jámy pod horou.

Činitel hry určuje poetiku Nové země v řadě aspektů. Hra je determinována herním prostorem a souborem pravidel, která v něm platí. Básník vymezuje prostor hry redukcí repertoáru lexikálních nebo /v Nové zemi zvlášť často/ syntaktických jednotek, prvků, z nichž bude text sestávat, na stanovenou množinu. Kombinaci prvků řídí nejen básníkova intuice, ale v rozhodující míře zároveň i množina pravidel /některá jsou v Julišově poetice tohoto období obecně platná, jiná jsou tvořena vždy ad hoc/. Pravidla zahrnují především způsob a frekvenci iterací /opakování/ prvků s jejich vzájemnou

permutací, dále mohou stanovit proces jejich zavádění do textu jednotlivě nebo v dílčích podsouborech /efekt augmentace, nabývání/ a případně také jejich sukcesivního vytrácení /efekt průběžné inovace, jakéhosi trvalého proudění skrze text/. Charakteristickým obohacením metody jsou u Juliše alterace prvků, ať už translací, čistě morfologicky /vítr - větrný/, sémanticky /milovaný - láska/ anebo klamnou etymologií /divokost - divé kosti/; alterované prvky jsou považovány za rovnocenné původním.

Programovaný text z Nové země lze obdobně jako hru opakovat /přinejmenším teoreticky/ podle týchž pravidel a s analogickým, ne však identickým výsledkem. Ostatně i opakování a obměňování prvků, které je konstitutivní vlastností Julišových textů tohoto období, je příznačné pro většinu her. Neméně herní charakter má napohled paradoxní vazba mezi organizací textů v Nové zemi podle zadaných pravidel a mezi výrazným prvkem napětí, nejistoty: "hrající" básník vymezil prostor hry a její pravidla, ale na rozdíl od básníka tvořícího inspirací bez formalizovatelných pravidel /a to bude příkladem pro Emila Juliše v Zóně/ nemá detailní kontrolu nad procesem generování textu. Může jistě podle uvážení korigovat vymezení prostoru hry /repertoár/ a její pravidla /textový program/ a nechat celý proces zčásti nebo zcela proběhnout znovu. Tím se však stochastický faktor neodstraňuje, pouze se korigují jeho nepříznivé účinky.

Ponechme ale nyní tyto a jiné obecné rysy Julišova textu jakožto hry stranou, abychom si mohli podrobněji povšimnout zejména dvou herních momentů Nové země v poněkud hlubších souvislostech: momentu mimetického, nápodoby, analogového

modelování krajiny, situace, procesu či postavy jazykovou strukturou /hra "na něco"/, a momentu magického, jazykové akce zprostředkující cestu od meditativního soustředění subjektu ven do vnější reality, k přímému zásahu do ní a splynutí s jejím univerzem /hra "o něco"/. Oba tyto postoje se ve hře pojaté v širokém smyslu ovšem prolínají: imitace skutečnosti přechází v obřad, rituál, čarování, v němž zůstávají v posunuté podobě a funkci původní mimetické prvky, ale přistupují kultické rysy magického zaklínadla a gesta, znak je mnohem více sám sebou než informací o označovaném, přisuzuje se mu konstitutivní či aspoň pozměňující moc.

Texty, které v Nové zemi inklinují k tomu a onomu principu, jsou ve sbírce převážnou většinou seskupeny i kompozičně podle zřejmého záměru: první oddíl sbírky tvoří vesměs texty, v nichž je směrodatným činitelem mimeze, modelování, kdežto druhý oddíl zahrnuje především texty s přesahem do polohy magického působení textu na vnější realitu. Vládne tedy - pomineme-li prolog, který je svého druhu ódou na poezii, a závěrečný titulní text, položený jako stvrzující, jásavý epilog - prvnímu oddílu Nové země hra "na něco", druhému pak hra "o něco".

Texty prvního oddílu vycházejí z přímé reakce subjektu na vnější, mimotextovou skutečnost života a usilují o fixaci a univerzalizaci zážitků z "dorážejícího" /výrazné julišovské slovo!/ světa formou kombinatoricky organizovaného jazykového modelu. Nejnápadnějším projevem této koncepce jsou v Nové zemi Julišovy charakteristické "krajiny", jež mimochodem autorovi zjednávají v postimpresionistické poezii zcela zvlášt-

ní postavení moderního krajináře, který evokuje úhrnný do-
jem z přírody i antropogenní krajiny zcela netradičními pro-
středky:

již od rána bouří slavnosti rozehraných puklic listů
již od břeskné dálnice větru zvučí oblaka krajiny
již od bílé intrády slunce pochodují stromy světlem
již od lesků fanfár slaví orchestr modř

hejno sivých holubů letících přes celé údolí má sólo
a opět milované stromy

vznešené i prosté

teď tančí v poryvech

v poryvech zvučí lásky slunce k stromovým fanfárám

ráno slavnostně stromy rozehrávají pochod bílých holubů

a opět intráda hejna oblaků bouří z listu celým údolím

již od břeskné slavnosti orchestru modrého světla

/Tančící stromy/

Opakování s permutacemi tu slouží k vyplnění hustého a
homogenního sémantického pole, jehož účelem je jazykový ana-
logový model krajiny v pohybu se všemi gesty, barvami, světly
a zvuky ve všemožných vzájemných kombinacích. Kvantita a frek-
vence jsou nositeli modelového efektu, mimetické hry "na kra-
jinu" namísto poetizované "zprávy o krajině". Obdobně jako
krajiny jsou v Nové zemi modelovány portréty postav /příklad
z cyklu Devět textů o lásce/:

vidím jasně, jak se přede mnou ona matoucí postava přesně
pohybuje

slyším dobře, jak se ke mně její tiché kroky zvučně blíží

cítím výrazně, jak se ke mně její květinový dech omamně
přibližuje

/.../

její květinové tělo! vidím dobře, jak se ke mně hořce
pohybuje

její pevná ústa! slyším výrazně, jak se ke mně přesně blíží

/.../

pohybují se zvučným dechem pevnosti, jak ho pozorně vidím
blížím se omannému tělu sladkosti, jak ho jasně slyším

/.../

citlivě chutnám, jak přesně se mnou květinové kroky splývají!
výrazně hmatám, jak hořce se mě její postava dotýká!
dobře cítím, jak se ke mně její matoucí ústa přibližují!

/Ona matoucí postava/

Podstatný význam má při této technice práce s časem. Aby mohl vnímatel získat komplexní prostorový účinek, musí být čas textu výrazně zbrzděn až téměř do zastavení, hra musí být realizována ve vlastní, jen pro ni specifické časové dimenzi. Určující je tento postup zejména v cyklu s příznačným názvem Zkamenělé momenty. Rasantně pointované dramatické až drastické situace /čapkovské "končící šlépěje" bez jejich smírné interpretace, výjev u otcovy rakve, dvojí smrt na ulici/ jsou tu prezentovány jako jazykové modely stavů a procesů, přičemž je užito techniky jinak u Juliše málo obvyklé /rozvinula se právě především v Nové zemi/, upomínající vzdáleně na segmentaci výpovědi u Gertrudy Steinové. Drásavě zdlouhavé iterace, zde bez permutačních složitostí, zpomalují tok času a obracejí jej chvílemi až do protisměru, proces je sledován jako na trhaně přibrzděvaném a vraceném filmu:

pes pes přebíhá pes přebíhá před autem pes přebíhá
před autem a vbíhá pod kola pes přebíhá před autem a
vbíhá pod kola motocyklu pes přebíhá před autem a vbíhá
pod kola motocyklu, který ho přejíždí /.../ pes přebíhá
před autem a vbíhá pod kola motocyklu, který ho přejíždí
a motocyklista brzdí a stěží udržuje rovnováhu, jak se
kola převalují po měkkém těle psa a pes a pes zůstává
sedět a pes zůstává sedět podivně zkroucený a pes zů-
stává sedět podivně zkroucený a strašlivě otevírá tlamu...

/Přejetý pes/

Shodnost metody modelování světa a člověka se zračí
v typické Julišově antropomorfizaci krajiny /"krutá těla

skal prostupující navršené plody boků krajiny"/ a geomorfizaci člověka /"to jen před námi se ještě bělá onen v nás přítomný práh, a po skalních stupech zahliněných tich vrší se plody tíhy"/; s tímto od básníka neodmyslitelným jevem se po letech shledáme i v Zóně, ale v realizaci pronikavě přeměněné, dokládající prudký posun jeho poetiky v období, jež obě díla dělí od sebe.

Ať už mimetický princip "krásné hry" modeluje Julišovu všudypřítomnou "černou krajinu" jeho Mostecká nebo estetizovanou marínu odysseovského mýtu /Prostory/, ať prezentuje brutální všední scénu či intenzivní milostný prožitek, stává se tato prezentace reality východiskem ke konstituování nové, autonomní reality /jakoby vlastně záminkou pro ně/ - reality textu, reality hry. Takto jsou, jak jsme řekli, převážně orientovány texty prvního oddílu. V oddílu druhém dominují texty, které míří od napodobení dále, k extenzi hry do polohy rituálu, magie, demiurgické "tvorby světa skrze jazyk". Je to aspekt výrazně zastoupený i v Zóně, jak dále ukážeme, ale také zde je porovnání obou děl svrchovaně poučné. Kde v Zóně bude tuto vrstvu reprezentovat výpověď vědoucího a sdělujícího věštce, tam v Nové zemi nacházíme analogii v postoji věřícího a konajícího mága, který od koncentrované meditace, od sebeuvědomění vlastního ducha i těla /vědomí těla jako jedno z východisek meditace je u Juliše podivuhodně silné a důležité/ míří k projekci meditovaného smyslu bytí a aktivity do kosmu, do univerza hmotného světa, do kolektivu celého lidstva:

a když se tomu odevzdám, budu větví nesmírného stromu
 prorůstající vesmír a dokonalou nezištnost neovladatelných říší a ta je na omak temným větrem a hvězdy noci
 září a vítr přináší vůni ptactva a listí a noc je hluboká a vůně dravého hmyzu a včel a všechny mé smysly jsou

probuzeny a ten vítr hučí tichem a tajemství ukázalo cípek svého pláště a neslýchané smíchy mě prostupují jako závaný starých božstev a boltec ticha a vlny bijí se zdvojnásobenou a ztisíceronásobenou silou do měsíčních skal a koutku oka slepoty a do písků vybělených těly obyvatel ráje tam kdesi na konci světa a hmatové tělísko vidění, které se vynořuje z temna ryba pachu nekonečna a dokonalá nezištnost neovládatelných říší a hvězdy noci září

/Neslýchané smíchy, závěr/

vytrženi ze světa letíme vstříc nočním sluncím a usedavě se obracíme k dalekým galaxiím, teď na dosah, teď na dosah, o punkevních láskách, které ponořeny protékají jeskyněmi mozků, oči se prolamují jako hladina tůně noční oblohy, ruce se stávají květinami, lkáme radostnou plností, prostoupení tajemstvím, které nechceme, nechceme luštit, jsme neokoralými moři a oceány bijícími do pobřeží noci, do skal vesmíru, jsme jeho součástí, radostnou součástí rozlévajících se celkem bytí, máváme větvemi rozkoše vstříc přibíhajícím pasátům, květy našich pohlaví se prostupují, jejich kořeny tkví v hlíně nekonečna

/Noci lásky/

Ani obšírnější citace nemohou plně postihnout specifický účinek těchto rapsodických textů, seskupených především v cyklu Zachytit zachytitelné, zřejmě a právem zamýšleném jako vyvrcholení sbírky. Fragmenty nemohou dát přehled o řádu, jenž těmto textům vládne /programy jsou tu dost složité a zastřené/, mohou nanejvýš ilustrovat polohy, v jakých se tu básník pohybuje: extatické vize splynutí jednotlivce s vesmírem, vášnivé invokace, v nichž postupně redukované syntaktické struktury nabývají rytmu modliteb a magických zařikávání, rodících se z víry v sílu řeči, schopnou změnit realitu:

noci extatická, přijď a dej mi sílu melancholie, který žiju nikoli se životem, ani jako. dej mi pocítit vytrhující i vy-

tržené. ale se životem zadřeným. a zda potom vezmu pero do ruky, ponech osudu. kvasícím. ale zbav mě úzkosti ze smrti mých blízkých. o kterém si nejsem jist. i když to asi není ve tvé moci. ale noci se řadí stejně. oné ochromující úzkosti, svazující ducha i ruce. a proč tady mluvit. nebo mi dej sílu i procítit, i snášet. začátek uniká do. a my v překotných dnech odkládáme, odkládáme. zlý, anebo. zatímco bychom měli klečct. konec je v nedohlednu i. být spolu, k nerozpojení. noci extatická, přijď a dej.

/Jdeme si/

Pohyby jazyka zde připomínají magický obřadní tanec, vnímatel je strhován k spoluúčasti, k vykonávání těchto pohybů sebou, a tím se vecvičuje do žádoucího rozpoložení mysli jako v náboženských exerciciích /výraz užitý v obdobné souvislosti Heissenbüttele/, vstupuje do středu energetického pole, propojen a vědom si sounáležitosti s každým jeho bodem, a víc: účasten zázraku jeho vyvolání silou řeči. Racionální program produkuje účinek veskrze iracionální, hypnotický, připomínající osvětlení budhisty při meditaci nad mandalou, vizuální labyrintickou strukturou určenou ke koncentraci ducha, stejně jako vytržení věřícího při kolektivním chrámovém "cvičení" litanií; introvertní samota a soustředění i explozivní, dychtivé uchvacování a prorůstání všeho a všech básníkovým vědomím a slovem, tyto dvě krajnosti tu hraničí zcela bez přechodu a přecházejí ustavičně jedna v druhou:

tento svět, tento svět, tento svět! jak volá se, ó duše čistá? na jaký hlas mi odpoví? cožpak noc je nocí světa? cožpak den není dnem světla? a jak obrazy dorážejí! jak plynou! jak se přibližují a zase vzdalují! příběh nekončí. tento svět. jsi uprostřed, když stiskne tě konec. tento svět, tento svět! ale ten snad ani není koncem. jak volá se, ó duše čistá? jsem uvnitř všeho odvíjení se. na jaký hlas mi odpoví?

/Příchod noci, začátek/

Vztah "konání řeči", silně pociťované jazykové akce, obecně vlastní Julišovým textům, k významu je v této části Nové země v zásadě opačný než v prvním oddílu u textů zaměřených na modelování vnějšího světa, jeho krajin, situací, procesů a osob. Iterace a permutace tam násobily prvky vnější, mimotextové skutečnosti tak, že zostřovaly a prohlubovaly její celistvé vnímání, naléhavost jejího útoku na smysly. V textech druhého oddílu tyto operace významovou stránku částečně zastírají či zevšeobecňují, jak do popředí vystupuje především činitel jazykového pohybu, onoho "cvičení", jež navozuje pohyb v duchovním rozpoložení vnímatele. Při všem respektu ke "krajinám", "situacím" a "portrétům" Nové země můžeme říci, že sugestivita Julišovy tvůrčí metody v této sbírce vrcholí právě zde. Je to kulminace, a je to už také zlom.

Neboť básník právě v tuto dobu považoval za nezbytné zanechat hry, zanechat mimeze i magie s celým složitým rituálem systémově organizovaného textu, a zatoužil vyprávět přímo. Nechtěl už systematicky meditoval kolem poznání, ale bezprostředně reflektovat poznávané. Tuto proměnu lze z několika důvodů pochopit, je ovšem dosud brzo na to, aby bylo možno jí odpovědně posoudit. Tak či onak, posuzovatel opouštějící Novou zemi a přecházející k Zóně se ocitá na půdě naprosto odlišné, kde platí jiný systém hodnot a priorit: namísto tématicky pestrého "co", sjednocovaného však objektivním řádem "jak" v Nové zemi; namísto meditace a obřadu má nyní v Zóně před sebou přímou reflexi, homogenně interpretovatelné "co", jehož "jak" bylo však i pro básníka samého krokem do neurčita, krokem do neznáma.

II

Téma Zóny probleskovalo už v Julišových sbírkách 70.let, předznamenával je motiv "nešťastné krajiny", krajiny s chladným úsměvem, Giocondy, z Mramoru na pálení vápna /1980/. Zazněl už ve sbírce Caput mortuum /1975/, kde se objevil také charakteristický antropomorfní obraz Zóny jako "města-ubohého netvora" /spolu s ním se tu začal rýsovat myticky polarizovaný prostor: hora x jáma/, dále motiv cesty městem in articulo mortis, téma sestupu do Zóny a s tím se vážíci motiv havranů /typických ptáků symbolizujících fázi duchovní smrti, katabázi/, motiv města-Sodomy, lidí-solných sloupů apod. Blízkost obou děl naznačuje i fakt, že sbírka Caput mortuum obsahuje hned za úvodní básní prozaický text Bude, jako by nebylo, který už vlastně anticipoval věštecký tón a vizionářské polohy Zóny a byl do ní vřazen na analogickém místě - za Prologem.

Zóna ve své druhé verzi z roku 1982 /první verze pochází z téhož roku! / představuje cyklus 23 kratších prozaických textů s Prologem. Její vnější osnovu tvoří reálná událost - likvidace starého Mostu. Básník se do Zóny vrací bilancovat svůj život, uvažovat o osudu světa, hledat pravdu. V této rovině je cyklus zprávou, svědectvím o Zóně, místě, v němž se vyjevují dotud netušené souvislosti, pravý smysl bytí a podstata člověka. Poutí Zónou dostává někde charakter poutí mystické /plavba v těle velryby, let v ptačím hejnu/, prolíná se s poutí nitrem, v němž se sváří pochyby, úzkost, úžas s jistotou, pocit odcizenosti, vyvoleneckého osamění demiurga s touhou po sblížení, porozumění a vřazení, stav "sošnosti" se stavem extatického splývání s krajinou a vesmírem.

Některé texty mají charakter alegorických snů, věšteb, podobenství, bajek /Bude, jako by nebylo, Sochy promlouvají,

Vidění, Hravý kazatel, Kuna, Příběh, První noc potopy, Termiti/, jiné se svou aktualitou a kriticko-nabádatvým tónem blíží fejetonu, časové moraliť /Svědectví, Proč?, Gramatika neboli chlebová polévka neboli kořalka, Dva smysly živobyť/, další krátkým meditacím, úvahám /Rozpojené spojovat, Jednota, Meditace/, zprávám, deníkovému záznamu /Odlet ptáků, Odchod/. Několik textů /Neměli byste na mě zapomínat, Dopis nalezený v demolovaném domě/ bychom mohli označit za "listy z Pontu" /přirovnání vlastního osudu k osudu Ovidiovu v Prologu/. Básník, rozeklaný mezi starým domovem-Zónou a novým domovem-vyhnanstvím, se místy stylizuje takřka do postoje barda "nešťastné krajiny", vydávajícího spolu se Zónou svědectví o pravdě, jež mizí v čase, a nabádajícího své bližní k prozření /"Lidem řeknu: Toto město je předznamenáním mnohých ruin..."; "Ale já vám budu o tom všem vyprávět, i o naději v beznaději";[≠] "Vyprávím o Zóně, městě, které mizí, zaniká" - první verze/. K zástupům je však třeba promlouvat jejich jazykem, jenže právě ten básníka-"cizince" odděluje od "hejna": "Ale nemohu se s nikým dorozumět, leda by lidé rozuměli ptačím hlasům, které vycházejí z mých úst." Ještě výrazněji, explicitněji se tento motiv ozýval v první verzi, zněl střídavě jako obhajoba a obžaloba: "...musím vše pojmenovat znova, tím se obracím k tobě, ty mi odpověz a neříkej, že mě neslyšíš, že mě ani neznáš: právě mě posloucháš, čteš, řekni tedy toto: Ano, jsem k tvé podobě a tvá řeč je k podobě světa, kterému patříme oba. - Kdo trhá mou knihu, kdo jí odhazuje, kdo drtí mé sochy kladivem a obrazy patou, buď neví, co činí, nebo nevidí, nechce vidět, nebo dokonce nemůže vidět - ale těch se má promluva netýká, jsou slepí..."; "...nemůžeme se zříct

[≠]/ Pokud není uvedeno, že jde o citát z první verze, pocházejí citáty z verze druhé.

touhy po poznání, tušení a snahy dorozumět se/.../ a konečně být někým čtení"; "Já nemlčím, a jestliže někdo řekne: Proč tedy nemlčíš? Nerozumím ti, a možná že tě i nenávidím, proč nemluvíš mými ústy? - odpovím, že mé poznání je mapou s mnoha bílými místy, s mnoha lvy."

Tímto rysem se poutník Zónou připodobňuje poutníkovi z Labyrintu světa a ráje srdce, jehož rovněž dělil od obyvatel města jiný názor na svět, odlišný přístup k životu. V obou dílech, vzniklých za analogické situace historické i osobní, se poutník hledající pravdu pohybuje městem zmaru, které je podobenstvím zbloudilého světa a zároveň bloudící duše.

Položme si klíčovou otázku: co je Zóna? Zóna je v první řadě, v primárním, empirickém významu konkrétním prostorem - starým městem, které se mění v ruiny a "černou jámu". Na tento primární, zkušenostní význam se však v díle vrší významy další, méně reálné, někdy doslova ezoterické, či lépe řečeno - od tohoto významu se básníkova imaginace spouští do hlubších významových pater skutečnosti. Pouť, jak už jsme řekli, má podobu reálné cesty a zároveň cesty mystické, přičemž někdy převažuje ten, jindy onen význam. Sestup do Zóny je přitom nejen sestupem prostorovým, ale i časovým, představuje návrat k počátku. Na povrchu je prostor Zóny ztotožněn se současným světem spějícím k zániku. Tak jako poutník v Labyrintu chodí sem a tam labyrintickým městem, Julišův poutník chodí Zónou "sem a tam, podle klesajících pater, podlaží, vrstevnatosti". Hlubší významovou vrstvou Zóny tvoří prostor křesťanského mystéria: Zóna se plní křesťanskou symbolikou a tematikou /motiv Zóny jako "vadnoucí a téměř opadalé růže", Krista, zbloudivších králů - v první verzi, kazatele kázícího o domě, který

má být postaven na skále vedle domu zříceného - v obou verzích, motiv potopy, Jonáše - ve druhé verzi/. Zóna v tomto významu je analogií podsvětí, Kalvárie /"Procházíme nikoli síněmi božstev, ale jako bychom se trmáceli přes drny Kalvárie" - první verze; "Neprocházím síněmi královskými, trmácím se přes drny jakési Kalvárie" - druhá verze/, stává se krajinou Apokalypsy, posledního soudu. V těchto místech dostává promluva tón téměř apokryfně evangelijní /"Lidem řeknu: Toto město je předznamenáním mnohých ruin."//. V některých obrazech se ožívují aluze a v náznacích rodí epické struktury odkazující k tradici alegorického putování, snu a vize, které Zónu spínají kromě díla Komenského s Dantem a také s Máchovou Poutí krkonošskou, v níž polozřícený gotický klášter tvoří scénérii mystické hry "na sochy" /"Děje se tu zrození, čekání, výslech a prosby, tribunál a výrok. Ti šťastní pak stoupají registraturami vzhůru a procházejí stropem."/.

V další, časově hlubší vrstvě je Zóna světem antickým: dílo se otvírá paralelou básník-Ovidius /druhá verze/, Zóna se asociuje s Atlantidou, s unesenou Evropou, na jiném místě se smrtelně zasaženým býkem /tyto motivy z druhé verze mizí/. Pod vrstvou antickou, v druhé verzi značně oslabenou, pokračuje poutníkův sestup do pravěku /"Na dně jámy se procházejí brontosauři" - první verze; uhlí v horníkově vizi se mění v prales s různými patvory a šelmou; týž motiv se vrací v závěrečném textu, nazvaném Odchod/.

Čas v Zóně, jak jsme se pokusili právě demonstrovat, sestupuje k svému počátku, kouše se do ocasu jako mystický

had Ouroboros. Také tímto rysem nabývá Julišova Zóna charakteru žánru iniciačního putování: poznání prostoročasu Zóny se rovná účasti na obřadu zázračné proměny /jedním z poutníkůvých pocitů je rituální údiv a úžas/. O tomto jejím charakteru svědčí i okolnost, že poutník sestupuje ještě hlouběji než do pravěku - letí až do pramaty, prostoru a času před světem, před stvořením. V motivu letu do "odvěké pramaty" /první verze/, do "uhelné stěny" místo ke světlu se okruh významů Zóny jako symbolu vesmírného prostoročasu stýká s okruhem významu Zóny jako prostoročasu v člověku. "Odvěká prama" neznačí totiž toliko stav světa před stvořením, Chaos, ale i počáteční stav kontemplujícího ducha, stav mystické katabáze, jenž předchází očistě a nejvyššímu poznání.

Let do temna je nicméně pouze další variantou sestupu: "...letím k uhelné stěně /.../ Nořím se do stěny /.../ Letím zuhelnatělou vegetací /.../ Z mých úst vylétují ptáci /.../ Snad ještě uvidím bájného archeopteryxe". Poté se poutník plaví Zónou v těle "velké ryby" /jonášovský motiv je spojen s motivem potopy/. Zóna vystupuje jako prostor zanikající civilizace, jako novodobé Pompeje /nazbytcích stěn rozpadajících se domů je vyobrazen ráj, Afrodité nořící se z vln, kytice slunečnic; dojem Pompejí podporuje i motiv soch, zkamenělých lidí/. Zároveň je Zóna archou, místem prastaré vegetace, do něhož se stahují nejhrůznější živočichové starého světa: v Zóně se objevuje "vědoucí" Kuna, obletovaná psem s černými křídly, k odsouzenému městu táhnou termity a jejich královna klade vajíčka do těla člověka, Zónou se vine fialový had, letí ptačí hejna, plave tu velryba... Všechno tvorstvo nabývá v díle alegorické platnosti: texty, jejich úseky, jed-

notlivé věty se mění v podobenství, bajky /ve sklepení bojuje kočka s krysou, Kuna se táže, co se v Zóně děje, termiti likvidují "město-trojnožku", v němž ohlodaná věštící kněžka visí na skobě nahá jako pravda, v poutníkových útroběch a mozku hnízdí ptáci apod./.

Zóna se nerýsuje pouze jako vnější prostor lidské existence, nýbrž pojímá se - a to je pro julišovské vnímání charakteristické - současně jako prostor vnitřní, prostupuje se s poutníkovým nitrem /obdobně se člověk prostupoval s krajinou v řadě Julišových básní/. Sbližení a prostoupení makrosvěta Zóny s mikrosvětlem poutníka bylo umožněno jejich společnými rysy. Zbožštěná Zóna vystupovala jako živá bytost, k níž se básník obrací jako k božstvu: "...syk^átíš hladovějící, toužící a bojující"/první verze/. V první verzi Zóna promlouvá /"Vezmu vás sebou, bloudí ... Očekávejte mě kdykoli."/, je ambivalentním prostorem-bytostí, principem mateřským, životodárným i záhubným, chtónickým: je čímsi, co "dýchalo na cestě, co vydávalo teplo včelího plástu" /první verze/, je "vadnoucí a téměř opadalou růží" /první verze/, "klidem, klauzurou a lékem" /první verze/.

Moment oživenosti Zóny, její ambivalence, rozpětí od hmoty k duchu, od objektu k subjektu, na které se váže archetypálně mytická polarita prostoru /Zóna-staré město, "černá jáma", "odvěká pratma", dole x nové město-sídlíště, světlo, nahoře/, je však v druhé verzi značně oslaben. Naopak je posílen motiv soch, člověka-sochy. Také ten pronikl do Zóny z bezprostřední reality, byl spojen se zážitky z výstavy soch z kovu, drátů, sádry a gázy, instalované v položřícených domech starého města a likvidované spolu s ním.

Z empirické roviny přešel motiv plynule do roviny obrazného zobecnění. Sochy-podoby lidí vydávají svědectví o člověku tak jako Zóna o světě, jsou jakýmsi mementem netečnému lidstvu, varují před svým osudem /Sochy promlouvají/. Skrze "sošné", fragmentarizované a uvězněné bytí splývají lidé se Zónou, spolu s ní se mění v prach /"...sošné bytí, v němž jsme podstatně: takže můžeme se Zónou splynout a s ní se proměnit v prach" - první verze; "...můžeme splynout se zříceným zdívkem..." - druhá verze/. Na jedné straně sochy v Zóně ožívají, čekají na své vzkříšení "pod prsty dechu", na druhé straně se poutník, užaslý mnohými výjevy reálnými i snovými, proměňuje v sochu: "Vystupuji se svým břemenem, jdu stále pomaleji, ploužím se, hledím kamsi /.../ pak už ani nehledím, oslepl jsem, stal jsem se sochou"; "Jsem opět schopen chůze a prohlédám - sošnost trvala jen krátce..."; "Sáhněte do mé mozkovny: v ruce se vám bude drobit sádra" aj. Protikladem "sošného bytí", netečného bytí odsouzeného k zániku, je stav prostoupenosti s přírodou, krajinou, rozplývání ve všem: "...bystřiny mi rozrývají tvář /.../ hvězdná dráha mi teče po bradě /.../ v hlavě mi poletuje hejno ptáků" /první verze/; "Rozplynul jsem se ve všem a vše je ve mně. Ve své maličko šílené duši nacházím oblaka, věci, zvířata i kámen, zborcený dům nebo prchající krysu"; "Jsem prorůstán krajinou." Poutníkovo tělo se postupně proniká s tělem rybím, ptačím, s tělem stromu.

Poutník odhaluje ve svém nitru Zónu jako prostor přesahu a v Zóně odhaluje její duchovní dimenzi. Zóna je "jedním z posledních míst ke kontemplaci" /první verze/, místem "tichého přemýšlení", vzpomínání, ale zároveň oživeného svědomí.

/"...vzpomínky se vynořují z temnot jako krabi z moře a ověšeny chaluhami svědomí kráčejí pitoreskně, ale smrtelně vážně neznámo kam"/. Je prostorem "pro ducha" /první verze/, duch je tu zaklet ve zdech, pod krovy, v dlažbě. Na dně, v conradovském "srdci temnoty", je prostorem pravdy: "Ruiny rodí myšlenku. Není zoufalá, ale varuje: stoupá z ní pravda o člověku." Se Zónou jako místem hledané a těžce nalézané pravdy souvisí poutníkově vědomí vlastní vyvolenosti, z něhož plyne úloha svědka, kritika, zvěstovatele, ba dokonce spasitele a demiurga. Ústy sochy prohlašuje: "Musím rušit jejich kruhy, brát jim iluze, říkat poznanou pravdu." A jinde: "Jsem přibíjen k nebesům, k vyšším sférám, k tajemství namísto k srdci, ke každodenní nejistotě, k zemi a tělu /.../ Nořím se do tmy." Ve smyslu pojetí Zóny jako likvidovaného duchovního prostoru, prostoru pravdy, lze rozumět i následujícímu výroku: "...vždyť celá Zóna je poznamenána člověkem, jedni ji tvořili a dotvářejí podnes, druzí ji drásají a pohřbívají právě dnes " /první verze/. Otevřením země, existencí Zóny se odhalila další dimenze skutečnosti, to, co je za životem" /první verze/, prostor, kde "všechno znamená nikoli tajemství, ale přesto něco tajemného, co přesahuje naši tělesnost, všednodennost".

V souvislosti s nejhlubším významem Zóny jako prostoru "jiného" života vyvstává ještě další význam: Zónou není jen likvidované město a poutníkova duše, nýbrž i sama básnická promluva, věštecká, místy až "šamanská" /"bubnují tedy signály těm, kdo jim rozumějí"/, promluva jako nejvlastnější básníkuv prostor pro kontemplaci, objevy, sebepřesáhnutí. Sám prostor textů Zóny je Zónou, světem, jenž se konstituuje

v procesu tvorby a vymezuje jako duchovní prostor povýtce, jako prostor sebereflexe. Básník, kterého střetnutí se Zónou vede k přehodnocení starší poetiky, zvažuje smysl své poezie: "Z mlhy se vynoří hora s černou jámou na úpatí. Do ní padají všechny naše krásné hry, budoucnost je na ostří nože." Tento obraz můžeme sotva chápat jinak, než že se Juliš v touze po sblížení a dorozumění v jistém smyslu distancuje od poetiky, jejímž posledním a možná vrcholným projevem byla Nová země: "Jsem-li cizincem v hejnu, měl bych být doma v jazyku"; "Pro- rážím kruh své uzavřenosti, ohmatávám svět, jsem otevřený"; "Strnutí, zuhelnatění, zfosilnění. A co má slova? Prokopat se s nimi k životu! Ven z té černé stěny!" Ústy sochy si kla- de tak jako poutník Komenského řadu zásadních otázek: "Kde se tu bereš? Kdo vlastně jsi? Kde žiješ a proč? Kam zase jdeš?"/, ale na rozdíl od něho nedospívá k "ráji srdce", ale spíše k re- zignaci a negaci.

Propast mezi Julišovými sbírkami z období "krásných her", zakončeného Novou zemí, a Zónou, dosud posledním dílem z ob- dobí "černé jámy", demonstruje i sám přechod od poezie k pró- ze. Ani jím však pohyb julišovského textu nekončí. Text Zóny se podobně jako reálná Zóna v procesu tvorby proměňuje, jak je to ostatně vlastní všem Julišovým rukopisným dílům. Jest- liže v první verzi čítá Zóna 27 textů, přičemž poslední text Návštěva má 9 částí, v druhé verzi je počet snížen na 24, avšak z první verze zůstává toliko pět textů, tedy pouhá pě- tina. Smyslem likvidace některých textů byla zřejmě snaha o větší koncentraci cyklu kolem jeho významového jádra /ve druhé verzi je například vypuštěna celá druhá část, líčící putování po kraji a propojená postavou malíře, patrně vtělení

mizející Zóny/. Naopak však byly do Zóny zařazeny texty jiné, které se s jejím tématem vážou značně volně. Ze srovnání pěti společných textů první a druhé verze /Kuna, Meditace, Kazatel, Sochy promlouvají, Dopis/ vyplývá, kam změny směřují. Text je vesměs nově rozčleněn, přefrázován - objevují se odstavce tam, kde souvislý text sugeroval představu věštecké promluvy, souvětí jsou rozsekána do krátkých vět.

Proměnou prošel i sám poutník. Jestliže se v první verzi často cítil být součástí kolektivu putujících, který promlouval jeho ústy, a první osoba singuláru většinou přecházela v jakýsi myticko-epický plurál /"...a musíme tedy dávat sbohem..."; "Nevíme, zda se tma spokojí..."; "Jsou však věci, stavby, oblaka, zvířata, ve kterých je i naše maličko šílená duše: co kdybychom ji objevili v tomto kameni nebo ve zborceném domě nebo v prahající kryse?" apod./, v druhé verzi se všude vyskytuje forma singulárová: pouť Zónou se stává ryze osobní záležitostí /plurál je zachován pouze v promluvě soch/. Většina změn nepochybně směřuje k posílení autentického, empirického momentu na úkor momentu kolektivně mytického. S tím souvisí i tendence k oslabení metaforičnosti, která je projevem dále pokračujícího posunu od básnické prózy až k próze místy dokumentární. Text se posunuje od mýtu, evangelia, eposu k básnickému deníku, autentické zprávě, a tím se v druhé verzi ještě víc vzdaluje "krásným hrám". Sama Zóna nejen proměnila svůj charakter - přestala být netvorem, promlávajícím a oslovovaným božstvem, ale dokonce se z textu vytratila i jako slovo /až na jediný případ: "zóna tichého přemýšlení", kde je však významový posun signalizován i záměnou velkého písmene za malé/; mnohoznačná

"Zóna" byla všude nahrazena deskriptivními, konkretizujícími souslovími a slovy typu "tyto bezlidné, zpola zřícené domy", "zřícené zdivo", "ruiny", "staré město", takže název díla přestal být de facto srozumitelný. Z pocitu krajního osamění, v touze přestat být bloudem, cizincem, likviduje básník vlastně "Zónu" v sobě. Zásahy do textu Zóny se tak místy prakticky rovnají téměř jeho zničení. Osud reálné Zóny jako by se tak svérázným, tragickým způsobem promítl do osudu textu. A tak netoliko "krásné hry", ale i podstatné fragmenty Zóny padají do "černé jámy", rozevřené pod horou.

Jaroslav Hodeček / Karel Hodeček