Marie Langerová

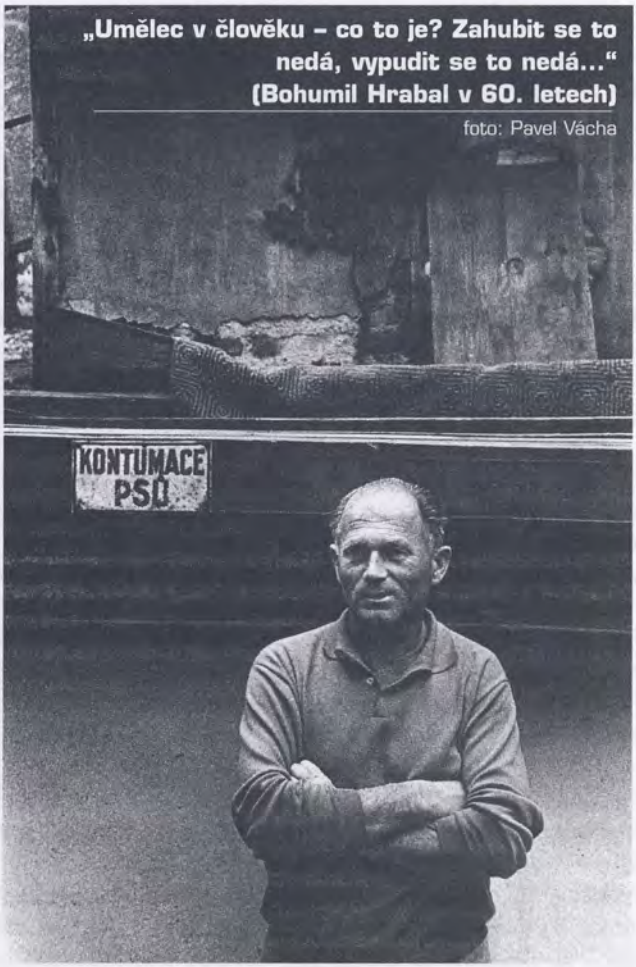
NAIVITA (DÍLO JAKO SEBEVRAŽDA)

Když se uvolňují hranice nějakých strnulých zákonů uměleckých, společenských, politických, získávají svá výsadní práva ti, kteří je vždy přesahovali: naivové, outsideři, solitéři, lidoví umělci pocházející z různých zastrčených prostředí. Jejich decentralizovaná díla nám - zvláště v postavení vedle těch centralizovaných - kladou zcela zásadní otázku po tom, čemu říkáme literatura, čemu říkáme poezie a nabízejí nová hlediska. Kladou nám ji proto, že s obecnými estetickými pravidly, která do vnímání uměleckého díla prostě zasahují ať chceme či nechceme, zacházejí svévolně, aniž by je vnímali na prvním místě. Dílo je tu především výrazem, nikoli obrazem, není stavbou, zacházením usilujícím o výsledek, ale vyjadřuje především intenzitu aktu existence.

Takové výrazové postupy prosakovaly do poezie 60. let mnoha způsoby, z tehdejší tvorby podržela si je, například v přejímkách outsiderské polopatičnosti, primitvních výtvarných zobrazení, dětského vidění mimo jiné zvláště tvorba Ivana Wernische, Andreje Stankoviče, Jiřího Gruši... Ale oprošťující nit naivního zření je, jak se domnívám, s šedesátými lety spojena hlouběji než vyplývá z dosavadních pojednání.

V tématu, který jsem si původně vytkla a z něhož jsem mnoho věcí musela ponechat stranou, by bylo rovněž možno mluvit z různých stran o karikaturách, tak oblíbených u outsiderů. O parodiích oficiálního básnictví, jak je můžeme číst v díle Karla Maryska, ale také třeba o parodii surrealistické maniačky v díle *Řetěz neštěstí* Ivo Vodseďálka ze souboru *Ďábelský čin*[1]. O typu kultivovaných hrdinek, které v roce 1963 čítávají Plamen, *„povídky v Kultuře a před sedmou hodinou poslouchají pohádky v rozhlase. Obklopeny touto vlnou neodadaistické literatury"*, jak píše Vodseďálek, se pak prý často také samy snaží obdobný nesmysl vymyslet. Tak je tu také trapná, nevtipná a experimentální poezie v mnohých propletencích vydávané a nevydávané literatury - k nim na okraj připomenu alespoň *Křížovnickou školu čistého humoru bez vtipu*. Ale jsou tu také pevné formy lidové

1 I.Vodseďálek: Snění. Dílo I.V. svazek 2, poezie a próza z let 1951-55; Bloudění, Dílo I.V., svazek 3, poezie a próza z let 1962-68 Pražská imaginace 1992.



„Umělec v člověku – co to je? Zahubit se to nedá, vypudit se to nedá..." (Bohumil Hrabal v 60. letech)

foto: Pavel Vácha

tvořivosti, jako jsou například hospodská říkadla Peťáka Lampla, která se tak hravě ubírají cestou zkratů v hlavě. To jsou jen některé z příkladů. ...

Na dílech, která jsem dosud zmínila, cítíme jakousi proporční poruchu, (a potřebu ji zveličovat, týt z ní, jakmile se na ni přijde), a přece nejstarším zdrojem krásného a dobrého byla prý congruentia, proporce. I ošklivé věci se však podle některých mohou skrze proporci a kontrast skládat v harmonii světa.

Formy vysoké poezie, pokud je použije naiva, vypadají asi jako nepřiléhavé rámy oken. Škvíry, které tu vznikají, jsou však často fantastic-

kými úniky nejen ze všech rámců, ale také do bezbřehé výřečnosti, kde se teprve ukazuje básníkovo pravé Já i možnosti jeho vlastní řeči. To není jen případ Karla Maryska, ale doporučuji pro srovnání třeba *Verše české* Jakuba Demla[2]. Mám na mysli báseň *Můj první sonet*, který se v autorově ironickém komentáři mění v proměnlivou řadu diskursů, a tak se původní sonetová forma vlévá s pomocí kumulativních postupů enumerace (které právě postupně jaksi vytahují na světlo Já, subjekt básně), do bezbřehého Demlova díla. Pro Demla je dílo cestou, postupnou řadou kroků, stop, Šlépějí. Ve všech útvarech nese deníkové prvky, je to psaní „kousek po kousku" jak to pěkně formuloval na jiném příkladu Petr Málek[3] s odkazem na deníkové formy jako výraz „já" viděného v protikladu k druhým a ke světu, jak to vyjádřila Sylvie Richterová[4].

Jan Lopatka v předmluvě k *Událostem* (1991)[5] Jana Hanče srovnává rysy outisderství u Hanče a Demla. Shrnuji je ve zkratce: je to extrémnost, práce s kontrastem, střídání žánrů, poloh, poznání nedostatečnosti, nepravdivosti sujetových konstrukcí. Střídání vysokého a nízkého, polyfonnost. Podobnost Demla a Hanče shledává v *„exaltaci, v zaujetí sebou, v upřímném přiznání nostalgie nad lidským údělem, v sebereflexi outsidera, který vytvořil dílo jako málo osobně utěšující, nicméně neopakovatelnou náhražku za soulad s okolím...."*[6]. Přidáme-li ještě těžkopádný popis reálií, pedantskou snahu o přesnost pojmenování jako nutný předpoklad konkrétnosti, smysl pro detail (a právě odtud i onen výčet a podrobné popisy) máme tu možná základní charakteristiky tohoto výrazového, bludného psaní, které na první pohled nevytváří jediné – totiž uspořádaný obraz.

Průzračný, ale bludný vztah autora k dílu prokazují rovněž naivní autoři, jejichž tvorbu shrnul Arsén Pohribný do antologie *Bosé nožky* (1969)[7]. Za něco prokazatelně uměleckého jsou tu samými tvůrci na prvním místě považována tvůrčí muka, která v triviální literatuře většinou ženou umělce do hospody, aby do sebe nalil truňk. Cituji z díla Marie Filipové v *Bosých nožkách*: *„Umělec v člověku co to je? Zahubit*

2 J. Deml: Verše české. Tasov 1938.

3 P. Málek: Deník venkovského fanáře. Kinematograf Roberta Bressona. Iluminace 10, 1998, č. 2, s. 5.

4 S.Richterová: Etika a estetika literárního deníku. Kritický sborník 12, 1992, č. 2, s. 16.

5 J.Lopatka: Předpoklady tvorby. ČS 1991.

6 J.Lopatka: Jan Hanč (30.5. 1916 – 19.7. 1963), předmluva in: Jan Hanč: Události, Torst 1995, s. 8.

7 Bosé nožky. Poezie a próza českých naivistů. Sestavil Arsén Pohribný, M F, 1969.

se to nedá, vypudit se to nedá, zničit se to nedá. Běda tobě člověče jestliže v tobě jest umělec!" (*Bosé nožky cupitají světem*, Bosé nožky, 1969, str. 53) Taková vyšší síla vydávající příkazy *„Namaluj třeba jen trpaslíka, ale tvořit musíš!"* (tamtéž) navozuje pak pel přirozeného, bezprostředního, nehledaného výrazu. Přikročí-li však takový umělec k dílu, začnou vyvstávat profesionální obtíže, které Petr Pavel Fiala přirovnal k „mačkání ježka".

Na takové profesionální obtíže narazil i Egon Bondy ve svém básnickém díle *Naivita* z roku 1963, v básnickém příběhu o klamu, touze a sebevraždě.

Hned asi na patnácté stránce z celkových osmdesáti musel Bondy nejprve vyřešit právě problém, jak v básnické skladbě zachovat dokumentární charakter díla, o který usiloval.

Bondy zahájil svou promluvu ve třetí osobě. V této formě, tedy z odstupu, přednesl základní kostru svého sebevražedného básnického příběhu. Avšak v náhlém úžasu patrně nad tím, jak mu dílo narušuje vlastní tělesné uspořádání, jaksi leptá Já, v úžasu z rozpoznání tohoto zahalujícího básnického výrazu, vzápětí přechází do první osoby, přistupuje tedy k jakémusi odstrojování - a jak se dále ukáže přestrojování. Cituji: *„Autor má zůstávat ve svém díle skryt / neboť nezůstává-li / je to svědectvím nedostatečného talentu. / Rád přiznávám / že můj talent nedostačuje / a dosud jsem nepoznal tvůrce jehož talent by dostačoval / ke klasicky jasnému přepisu bezpříkladné zamotanosti mé doby / V důsledku tohoto nedostatku jsem byl tisknut k potřebě stále větší autentičnosti / až dokumentaristické / avšak nikoli objektivisticky vykleštěné / jež se ovšem principiálně neobejde / bez autorova subjektu / jenž je jedinou jemu vlastní a dostupnou autenticitou."*[8] Dílo, odložené do třetí osoby, tedy ztraceného Já, jako by už tímto přístupem bylo pokusem o sebevraždu (která je zároveň erbovním tématem básnického příběhu), není-li talentem zaručena proměna autora v ducha, v ducha díla.

Už toto sebepřistižení ve stavu rozkladu, který ze skutečnosti činí fikci, nutí pak autora k tomu, aby se stal obhájcem toho, co začal jakožto ne-Já (vždyť je to také jeho dílo). Hledá argumenty pro postoje postav příběhu, pro jeho průběh a vyústění. Teprve od dostupné autenticity subjektu – a v jiném diskurzu - je, zdá se, znovu schopen manipulovat se svým Já, které rozmnožuje v universální plurál, přechází do ženského rodu a mluví za hrdinku díla, oslovuje čtenáře, pod-

8 E.Bondy: Básnické dílo IV, V. Pražská imaginace, Praha 1990.

„upřímné přiznání nostalgie nad lidským údělem..." (Jan Hanč)

foto: archiv

kládá mu názor na to či ono, aby s ním vzápětí polemizoval, bral si však důrazně poslední slovo, a ještě nám sdělil, že se nebaví s každým troubou.

To je už ovšem symposion, konference, veřejná diskuse autora s jeho dílem, která pak často přechází v traktáty, pro něž jsou využity partie z filosofického díla Zbyňka Fišera *Útěcha z ontologie*, substanční a nesubstanční model v ontologii, napsaného před *Naivitou* Egona Bondyho a vydaného v roce 1967.[9]

Koncíznost básnického příběhu je tedy v *Naivitě* vzápětí rozleptána, dílo, které bylo původně odsunuto ke třetí osobě je vztaženo zpět k Já a postaveno před soud.

Je to soud o díle jako způsobu existence, z něhož se rodí smysl bytí.

Prosakování existenciálních prvků (a tohoto způsobu jeho vztahování k subjektivní existenci) do literární tvorby má v šedesátých letech mnoho poloh - od velmi rafinovaného zacházení s textem (Linhartová), až po triviální subjektivaci například v sentimentální povídce, jak na ni upozornil ve svých kritických pracích rovněž Jan Lopatka, a kde se stýká tvorba nevydávaných outsiderů s těmi vydávanými, a tedy regulérními uchazeči o vstup do literárních dějin.

Je tu také třeba připomenout surrealisty. Jakoby imaginativní, obrazo-tvorný postoj surrealistického díla, rovněž tyjícího z rozpínavosti subjektu, jak ji projevil například Zbyněk Havlíček v pásmu *Žiji život a píši báseň* (v šedesátých letech píše rovněž své testamenty a manifesty, *List z deníku*)[10]. Tento způsob revolty vůči

9 Z.Fišer: Útěcha z ontologie, Academia, 1967.

10 Z.Havlíček: Otevřít po mé smrti. ČS ,1994

světu, tlaku imaginace vytvářejícího analogické světy, byl vyčerpán, pro Ivo Vodseďálka, E. Bondyho, ale patrně kromě jiných i J. Koláře anebo B. Hrabala naposledy v padesátých letech, kdy Ivo Vodseďálek uvádí paranoicko-kritickou metodu Dalíovu jako jediný možný metodologický přístup k tvorbě a citáty ze Stalina a Dalího použil docela v motu k jednomu ze svých děl (*Pilot a oráč*, 1951). Jako by - zkrze „totální realismus" - bylo třeba vystoupit z tohoto proudění vnitřních obrazů vytvářejících analogické světy na povrch, k nahému bytí (se silnými vazbami k „nahému člověku" existencialistů).

V tomto vztahu k syrové realitě a s potřebou dokumentárního zachycení života si literární dílo hledá nové rámce. Jedním z nich je kádrový dotazník, dobově příznačný formulář, který provází každý pád do přítomné existence.

Tak i Bondy na počátku šedesátých let píše svůj *Kádrový dotazník*, z něhož cituji:

„Na začátku stojí že jsem nebyl kojen
Neboť to jak praví kapacity snižuje inteligenci
Pak jsem se dostal do pár ateliérů
A tak k Honze která mě dodělala
Ve svých jedenadvaceti letech jsem už byl hotov
V tom smyslu jak o tom psal náš současník Václav Černý v Sešitě o existencialismu
Který se zvláště líbil našemu příteli p. Vodseďálkovi..."

I v milostné *Naivitě* se nejprve kádruje a kádrový dotazník slouží pak jako východisko ke zmíněné paralele díla filosofického. *Útěcha z ontologie* tvoří jakési názorové jádro *Naivity*. Takové přelévání a vzájemné zaskakování diskurzů souvisí s Bondyho pojetím díla jako všezahrnujícího konání. Intelektuální a umělecké dílo podle autora *„není jediným dílem / I mnoho ostatního je dílo / Je dílem / přispívat lidem jakoukoli činností / je dílem mít a vychovávat děti / je dílem uvolnit v tramvaji místo dědkovi..."*[11]. Proto je pro ně zásadním, existenčním problémem i otázka jeho PŘEDÁNÍ. Dílo je na jedné straně jakousi pomocnou rukou podávanou lidstvu, na druhé však také sebetvorbou, která je ohrožena sebeklamem, je-li vyňata z přirozených vztahů s okolím. Podzemní dílo, znemožňující přirozené konání, se stává hanebným. Zdi, obklopují-li dílo, ohrožují totiž samu existenci v jejích ontologických

11 E. Bondy: Básnické dílo IV. V. Pražská imaginace, Praha 1990, str. 34.

parametrech, a pro ni je pak jediným čistým východiskem z klamu, falše a zkreslení SEBEVRAŽDA jakožto možnost jediného čistě svobodného aktu, a to bez jakýchkoli ideologických zátěží, ale právě jako pouhý výraz touhy po svobodě přirozeného konání. (Zdůrazňuji zde znovu filosofický kontext tohoto aktu a jeho obhajoby.)

Neboť každé dílo má být podle Bondyho zároveň zásadně jakýmsi průběžným vytahováním se z existence, kde „významu není ani nebude" - ke smyslu bytí. Odtud vyplývá, že zazděné dílo klesá na úroveň pouhých biologických činností, ztrácí svůj význam.

Proto je dozor nad pronikáním KLAMU do díla veden pozorně a cílevědomě, neboť dílo samo je psáno jako jediná neuzavřená možnost svobody beze zdí. Odstoupit od takového díla, od práce, která by byla „vysloveně nad moje síly" a „jít domů" pak tedy znamená „jít do smrti."[12] Tato osobní úvaha a osobní vyvození důsledků ze své existence - a tím i ze svého díla jakožto konání - je však v Bondyho *Naivitě* přece znovu vrácena zpět do třetí osoby, a tak se vkládá do díla jako nakažlivý virus, AIDS, infekce, jak tomu říkají Jacques Derrida[13] a Miroslav Petříček, která vnáší ne-řád do komunikace, vykolejuje její mechanismus. U Bondyho rovněž prostřednictvím výčtu (a tedy ještě neutvořeného obrazu), který však „kousek po kousku" ukazuje nejprve na blízké a konkétní, pak vzdálené, tedy lidstvo vůbec:

„Věru nikomu pobyt na světě nepřál
A u osob jež miloval jej to přímo bolelo
I ženy mu bylo líto
I jeho starého otce
Ale takto
By musel potrávit nejen celou rodinu
Ale půl Prahy
Celou Prahu
Veškeré lidstvo..."

Sebevražda je tu výrazem naivity a Naivita alegorií touhy, jako jediného průchodu ze zmotané doby a falešné existence k přirozenému konání.

---

12 tamtéž, str. 56

13 J.Derrida: Prostorová umění. Iluminace 10, 1998, č. 3, přel. Michal Bregant.

Není vůbec vedlejší, a zvláště pro šedesátá léta ne, že je to právě tato cesta. Cesta naivní touhy po nahém bytí, a nikoli spekulace. V Bondyho díle na ni velmi názorně navazuje *Deník dívky, která hledá Egona Bondyho.*