

Kasalův *Jám*

(Úvodní poznámky k interpretaci)

IVA MÁLKOVÁ

Dovolte mi přednést několik vstupů k interpretaci *Jámu* Lubora Kasala (Petrov, Brno 1997, dále cit. pouze číslem stránky).

Východisko textu je jasně postmoderní, koresponduje s devadesátými léty české literatury; intertextuální, není možné v konečné podobě analyzovat *Jám* bez literárního kontextu a základní návaznosti na další texty. Pretextem je *Máj* Karla Hynka Máchy, avšak v *Jámu* jde o intertextuální fungování citací, kvazi-citací a aluzí. Sémantické bloky odkazující k pretextu se váží k sémiotice skonu člověka, u Kasala jsou však umíráním za živa. Máchova skladba se stává východiskem, literárním dílem, jež poskytuje Kasalovi prostor k uchopení vlastní reality a vypořádání se s vlastní poetikou.

Kasal uvozuje celou skladbu „předzpěvem“. Vstupní text začíná ránem a vnímáním světa. Věci a bytosti již existují, ale ON jim dává jména. „Postel“, „skříň“, „pes“, „venčič“, „žebrák“, „opuštěnec“, „Čechové národ statný“ – jsou vyvolávání na scénu jménem. Celý prostor je od počátku rozdělen a vydělen. Uvnitř jsou věci, z okna jsou nahlíženy bytosti v individuálním nebo kolektivním provedení. Jako bychom byli svědky pokusu ustavování, nebo lépe, znovu ustavování či individuálního sestavování světa. Vše jako by z fyzické existence teprve slovy ožívalo. A hlas, akt pojmenování, jako by ožíval. Shazoval z NĚJ, který pojmenovává, tíhu a nejistotu. „Oplácav takto svět slovy mohu si jít v klidu po svém a myslet třeba na to jak mi chybiš“ (7).

Kasal při přechodu k druhému odstavci využívá střihu a navazuje situaci režiséra i hlavní postavy „inscenace“. Zmrtvělý obraz pojmenováním vybarvuje, prostor rozpohybuje, ožíví ho a v dané chvíli do něj vchází. Pojmenovává „žebráka opuštěnce“ (7) a vzápětí přijímá jeho roli: „myslet třeba na to jak mi chybiš když tady u obchodního domu Máj sedávám Krabičku drobných před sebou“ (7). Zde se poprvé setkáváme s citací. Ale název *Máj* (psán i s velkým písmenem) je pouze paradoxem a ironií očekávané vznešenosti, je náznakem její proměny. Existence je zaměněna v pobyt a obstarávání. Hned na počátku je tedy naznačena relace k pozměněnému světu.

Vraťme se však k žebrákovi ze vstupního textu. Ihned svými otázkami, které nejsou samomluvou, ale vyražejí k dialogu, obtěžuje kolemjdoucí. Tázání směřuje k obscenitě a výlučnosti: „Nevíte náhodou kolikrát už Jarmila dala Vilémovi a Růžena Františkovi a Lucie Petrovi a Markéta Mistrovi a Arthur Paulovi?“ (7). Já dokazuje, že jeho současná – žebrácká existence – je pouze průchodem. Zjevuje, že reálné a fiktivní vnímá jako jediný a kompaktní svět. Světy literatury a snu se stávají součástí života Já. Po signalizovaném návratu ze žebravého zaměstnání se Já ocitá v zajetí sličných lazebnic, milujících se žen a vonných olejů. Vstupuje do útěšného prostoru snu. Expozice Kasalova *Jámu* je nabitá dějem, ale vše následující se ustavuje v kontrastu. Epický prvek se oslabuje. Události se uskutečňují pouze exklamací. Podstatnost a naléhavost se ukrývají. Ve čtyřech dalších částech se opakovaně situují stavy očekávání a ztlumovaného chtění. Já se vědomě vyděluje, účastní se pouze individuálního dění v enklávě vlastního světa, kam reálné může proniknout pouze, odpovídá-li zvolené stylizaci.

Kasalův *Jám* je menšího rozsahu než Máchova skladba, k níž se odvolává. Jestliže báseň z roku 1836 má 824 veršů, pak text vydaný v roce 1997 sestává ze 780 veršů (jako se k *Máji* nepřirazuje veršovaná vlastenecká dedikace, nezapočítávám ani já vstupní prozaické probouzení). Členění do oddílů je však již totožné, Kasal rozčlenil svůj *Jám* do čtyř nepojmenovaných částí a mezi části 2 a 3 a části 3 a 4 vložil Intermezzo I, resp., Intermezzo II. Zjevně se přihlašuje k *Máji* také incipity jednotlivých částí. Jenom minulý čas romantické skladby nahrazuje prezentem a namísto májového času se důsledně ocitáme v měsíci září (Byl pozdní večer – Je pozdní večer; Klesla hvězda – Klesá hvězda; Půlnoc (Krajina) – Krajina; Nad temné hory – Nad temné hory; Stojí hory proti sobě – Stojí hory proti sobě; Krásný máj uplynul – Krásné září uplývá). Mohli bychom nyní mechanicky procházet verš po verši, část po části, intermezzo za intermezem a srovnávat tak skladby, které odděluje 166 let. Tento postup je neproduktivní – buď často zabředává do mechanického srovnávání, nebo se stává nepřehledným opisem možných výkladů pasáží *Máje*, tak jak je navrstvilo mnohaleté máchovské bádání. Upozorním proto jen na dvě hlediska, o nichž se domnívám, že v sobě skrývají výchozí body k charakteristice literární tvorby Lubora Kasala i posledního desetiletí 20. století.

Prvním bude vnímání a zachycování času, druhým se stane existence postav a subjektů. Čas *Máje* vychází z kontrapozice přírody a člověka jako protikladu času cyklického a času probíhajícího lineárně, času návratného – harmonizujícího a času nenávratného – vyprazdňujícího. V Kasalově skladbě je čas rozhodujícím rozměrem. Čas nezadržitelně pokračuje, přináší nenávratné změny, ale

lyrický subjekt *Jámu* „čeká, kysne“. Jako by se čas zadrhnul, jako by se JÁ ocitlo v časové smyčce. Naskakuje množství útržků časově jedinečného (?) okamžiku v mnoha podobách. Jako by JÁ ztratilo schopnost lineární chronologického vnímání.

„Tak tady čekám a strachem sychrám“ (9)

„Tak tu čekám / a ten Druhý u jezera / mi zatím vypráví“ (10)

„A zatímco ten Druhý / cévou a hnusem třese se / čekám tě“ (11)

„Tak tady čekám a než se mi objevíš / aspoň samomluvně vyprávím“ (12)

„Tak tu čekám / a ten druhý u jezera / mi zatím vypráví“ (13)

„A zatímco ten Druhý / chlopní a hnusem třese se / čekám“ (13)

Tedy – JÁ v první části *Jámu* nezaznamenáváme v pohybu. JÁ je pohlcovačem a spouštěčem času – zpomalovatelem, zrychlovatelem, opakovatelem. První, druhá, třetí část mají identickou kompozici a zachycují totožnou situaci. Ukazuje se stav JÁ („čekám“ – 1; „kysnu“ – 2; „loučím se“ – 3), promlouvá jáma („Ach ach ach, Vemeno! Věmě“ – 1; „Jsem zase zde vztek, A bude sen sen sentimentální to“ – 2; „Dvanáct ran železnou tyčí do velkých kloubů, Kdeco padá samovolně“ – 3); své příběhy variuje ten Druhý („To jsem ti šel včera a u metra Strašidelnická, To jsem ti šel včera domů a u metra Svrabnická“ – 1; „To jsem ti včera bezcílně listoval novinami z předvěčerejška minulého týdne Listy Jindřichoprdecka, To jsem ti včera bezcílně listoval novinami z předvěčerejška minulého týdne Listy Jindřichosmrdecka“ – 2; „To jsem ti včera před Masakrovým nádražím, To jsem ti včera před nádražím Ryku masa“ – 3). Celkový kontext statických záskubů, jimž svědčíme, je ještě v každé části dvojnásobně pozměněn. První, druhý a třetí zpěv obsahují ještě vnitřní varianty uváděné vstupy: „ALE TŘEBA JE TO JINAK“ a „ALE JINAK“. V souvislosti s časem pozná-

váme způsob vnímání reality. Je stereotypní, ale sebemučivá, každým návratem více zraňující, utvrzující bezvýchodnost situace. Sledujeme časové a prostorové jojo, které se k neutahání a snad sebeukáživě odmotává a namotává. Opakování nepřináší zkvalitnění, nepřináší poznání. Až ve čtvrté části jako by si JÁ uvědomilo svou situaci a od sebeoslovení reflektovalo vlastní retardaci.

Tak se tu opakuješ dokola
tak se tu opakuj v kleci
dohola
den po dni
slepenec slepý a pozdní

(37)

Zastavme se nyní u subjektů JÁ, ten Druhý a jáma. Není jednoznačné, zda „ten Druhý“ existuje reálně, nebo je zdvojením vlastního JÁ, aby zaznělo slovo, aby byla rušena statičnost. Výklad, že jde o zdvojení jediného, vychází jednak z verše „než se stanu dvěma postavami u jezera“ (10), ale hlavně z chvění, kterým se „ten Druhý“ charakterizuje. Vnímám jej jako personifikovaný neklid původního nedělitelného já. To však není jediné zvěcnění, převedení psychického stavu do materiální podoby. Součástí prvního zpěvu je také uvedení jámy na scénu. Jáma se vytváří postupně, utváří se časem: „tikající kuchyň chtivě hrabe rafičkami“ (9), okupuje vnitřní prostor: „dýmem třesu prsty / a plíce v dehtu vrstvy / stopami nohou utuhnou / jak kdosi ve mně kráčí / lihem se po těle / tetele“ (10), zjevuje svou existenci: „a z jámy na stěnu stočí / má jáma jámy oči“ (10). Tak se může zdát, že napětí a nejistota, které zachvátily já, budou zmírněny rozložením na třikrát. Uskutečňuje se však opak, vše trvá v trojjediném umocnění. Nepomůže ani „exteriorizace“ jámy a její schopnost promlouvat, modlit se, křičet, provokovat vulgaritou:

Vemeno! Vémě!
Jak kručí to ve mně!
Jak řve to v jámě
Strachy v stromě
Strachem promne
strach jen pro mne
Vemeno mých posraných bázní
doj do díže díry
oxidy síry

po strukách dokola běhej a blázni
Vemeno! Věmě!
Nech stříkat to ze mě

(12–13)

Právě jáma a ten Druhý mají možnost slovy vyjadřovat své příběhy a pocity, JÁ se zachycuje pouze zvňějšku. Druhý je ten, s nímž promlouvá ten, kdo je možná v něm. JÁ může být i ty. On je ten. Ten Druhý ještě dovede vidět sebe (svě já – svou jámu) ve slunci (29), zatímco on „Všechno dostal / a nic si nemohl vybrat / ani tuto řeč / ani tento stát a svět // Potáčivec pod okny / Mátožný stín / Naděje / sám navěky ztracen ve tmě //“ (34).

JÁM je pozpátku čteným MÁJem. JÁM může být zdůrazněným JÁ s příděchem citoslovečného -m- (podobně jako ten Druhý říká ech). JÁM může být druhým JÁ. JÁM může být jáma ve významu existenčního prostoru. Je to prohlubeň, kde je zřejmý pocit rozpolcení – něco jiného se dělá, říká a cítí. Je to jamka, která se může proměňovat v záchranný pelíšek. JÁM může být výraz pro strůjce úkladů i obět (jako básník, který chystá „lep“ na čtenáře a sám sebe dostává do závislosti na slovu). Jáma – jám není vězením uzavřeným ze všech stran, jáma, do níž se padne, se může nejdříve skládat „z tisíců zejících jamek a jam“ (38), může být na kopci (když se ženeš nahoru za cílem, a tam se zřítíš), stejně jako v hloubce vlastní tvorby (kam vědomě a pravidelně propadáš).

Jak bylo naznačeno výše, ve čtvrté části JÁ rozpoznává svou situaci a pokouší se s ní razantně a efektně srovnat: „a moje jámy se požírají vzájemně / ze všech světů konce / se sbíhajíce / prorůstají škvírami prudce / i přejemně / v uchu v lokti i ve stehně / přisávají se k sobě jako prach a smetí / první druhá třetí. [...] toť můj jám – klaun co padá do pilin / jám který dávím / při tanci pávím“ (37–38). Tělo Já opustí i ten Druhý: „ten Druhý ze mě vyletí / hadrový patátý / a řekne ti“ (39); vypuzením všeho, co zalidňovalo úzkostný prostor, se však rozprostře prázdnota: „jen samé prázdnoty / ovjějí mne svými choboty“ (40). Navozuje se dojem, že znamená pouze vnější nebezpečí. Prozírající JÁ, náhle nadané hlasem a vnímající neočekávaně objevený otevřený prostor, si uvědomuje sebezničující štvání sebe sama a sugeruje si odvalu k identitě:

Tak se tu opakuji až k marnosti
až do morku do kosti
až k provazům a opratím
a křičím ke hvězdám
že nikdy tě neztratím

že jednou tě přece opustí
jenom můj prázdný jám

(41)

Teď je zřejmé, že JÁM dovede vyžírat tvůrce zevnitř, vyprazdňovat jej a on se mu (paradoxně pohodlností, strachem, blbostí, loajálností, měkkozubostí atd.) brání.

Přesto si ani poslední část neodpustí úrok variace. Pouze jednou, v ALE JINAK, je uzavřena celá básnická skladba. Doslovná citace *Máje*, „byl pozdní večer“, potvrzuje vymanění z přítomné časové pasti. Závěrečné tři verše pak soudobou parafrází sugerují možnou hlavní motivaci celé skladby: „Bez konce láska je / a není / Bez konce osamění“ (41).

Milostná beznaděj je naznačována v průběhu textu několikrát. Je však utlumována a zapuzována. Je ironizována obscenitou. O podobě vstupní pouliční slovní agrese jsme se již zmiňovali, stejně razantně a vulgárně uvolňovala v předcházejícím citátu své napětí jáma, ale shodná místa najdeme rozprostraněna v celém textu. Považuji to za další průvodní znak literatury devadesátých let. I do ní pronikla společenská tendence, která jako by se v jistých chvílích zahleděla do prezentace a sebe prezentace tělesnosti, jako by se oslepovala sexualitou a zveřejňovanou erotikou, ale na druhé straně trnula nad rušením intimního privatisima a nad vulgarizací něžnosti.

Zásadní roli v *Máji* hraje krajina, příroda, do níž je transformován, paralelně se v ní děje a je oslavován příběh lásky, utrpení a jedinečnosti. Krajíně jsou vysílána poselství, která obsahují obecnější vyznání, v nichž lze nacházet výklad světa a vesmírnou dimenzi pozemské existence. Právě vědomí transcendence činí nesitelnou tíhu bytí. Ono povznáší a usmiřuje. Kasalova krajina nemá přírodní rozměr. Jeho básnická krajina, ač se citací vždy přihlašuje k Máchovi, je ihned antropomorfizována. Je to stvůra. Je zdevastovaná, znevážená. Je okupovaná, znásilněná, poplivaná lidmi. Ale co je podstatné, je lidským hemžením zbavena tajemství. Došlo ke zničení sakrálnosti. Zbylo jenom násilí, strach a agresivita. Existují jenom virtuální krajiny na stránkách novin, v rádiových vlnách. Schází přirozenost, autenticita, z nichž by se mohl zrodit silný prožitek. Je zrušena rozprostraněnost. Je pouze omezení, uzavřenost. Deformace je zjevná. Z jámy se stává jám a ten trvá jako jediný možný existenční prostor. Prostor nepřátelský. Nasává z okolí blízkého i vzdáleného pouze nesympatické, neestetické. Pohlcuje negativní emoce. Jenže současně sám generuje, a zdá se, že se zálibou, vše negativní. Tento samoplodivý princip se pak vztahuje zvláště k metafoře a slovotvorbě, ale prostupuje až sémantické vrstvě textu.

a ty se vylamuješ z kamení (ty = jám)
 lámeš se šterkem
 a nemůžeš se dočkat
 až mě vyprázdníš a vydechneš naposled
 až mi ublížíš
 až ti ublížím
 roztahuješ zeleně
 průhledné blány – křídlo – mast vlas
 z břicha ti vyhrčívají láhve a holeně
 na nárožích si odplivuješ
 šišlající šišky trpaslíky
 kteří vsakují do kolemjdoucích úst
 skrz stíny lisuješ tlusté
 maminy tlusté voňavky tlustá
 střeva tlusté
 špejby splašeně šišlající

(16)

Jedna spojnice mezi *Májem* a *Jámem* je nepřehlédnutelná, autorský důraz na zvukovou výstavbu básně. Připomínat podrobnou analýzu Jana Mukařovského bude asi pobuřující, ale právě hudebnost verše, estetický rozměr básně, který lze utvrdit i hlasitým čtením, je i v *Jámu* dominující. Domnívám se, že celou skladbu lze číst jako uhrančivou oslavu možností češtiny. Organizace hláskového systému však není dovedena až k zvukosledu. Rozložení hlásek neorganizuje verše do rovnoměrných zvukových celků. Kasal se soustřeďuje zejména na aliteraci. Ale kumulace a opakování se netýká pouze hlásek, ale také slabičných skupin. Figury vzniklé hromaděním spojují slova, jejichž slabiky mají inverzní pořadí, kdy ke změně významu dochází vklíněním nebo vypuštěním jediného písmene do nebo ze sledované slabičné skupiny. Potřeba novotvaru vede až artistnosti. Podřizuje si další volbu slov a slovosled. Slova a slovní spojení se dostávají do překvapivé homofonie. Zvuková harmonie často kontrastuje s významovou tékavostí. Porušuje se stavba řeči, na jakou jsme zvyklí ze sdělovacího jazyka. Jako bychom se ocitli v pasti fonických, etymologických a sémantických cvičení, která odpovídá výše zmíněné pasti časové. Jako by estetická role, již je mnohé podřizeno, přerůstala až v samolibé estétství. To pak lze spojit s důrazem na subjektivitu, s narcistní polohou subjektu. Pro mne to znamená, že Kasal dovršil zvukový a stavební princip, který postupně představoval v *Dosudbách*, *Vездеjšímě*, *Hlodavcích*, *hladovcích*. Můžeme uvažovat i o jakémsi

anachronismu v devadesátých letech, která kladou důraz na co nejpřirozenější výraz, ve spříznění a prostoupení básnického jazyka s každodenní, bezprostřední, v úryvcích a nedořečenostech se odehrávající mluvou dneška.

Hlavní myšlenka? Poselství? Téma *Jámu*? Je zahlušováno slovy stížností, je ukřičeno obrazy vlastní neschopnosti, ale snad je to prastará, obyčejná a nenahraditelná potřeba (snad milostná), aby existoval, aby byl blízko ten druhý, ta druhá. Zahlcující hektičnost jazyka je rovna kysnoucí a hnijící statičnosti subjektu. Obojí pouze zastupuje bezradnost a strach analyticky se ponořit do sebe a reálně pojmenovat vlastní situaci, najít sílu vyrovnat se s ní nebo ji překonat. Je-li Kasal nazýván pro své předcházející sbírky „litanickým hněvivcem“ (J. Trávníček), pak *Jám* se pro mne stává manifestem beznaděje a zmaru. Je zničeno tajemství a tajuplnost *Máje*, nezůstala odvaha k činu, který očišťuje, ale za který se v *Máji* platí životem, není k nalezení básnická krajina, která pozdvihuje do nadějného kosmu jako krajina Máchova. Zůstala jenom zvrácenost a nefunkční pasivní rezistence. *Máj* je převrácen na *Jám*, jám je maskulinizovanou jámou, subjekt setrvává v poloze uříkaného a žvanivého sraba. Vnímám tuto skladbu s jejím tématem, způsobem zachycování a předkládání lidského trvání jako signifikantního zástupce jednoho proudu původní literární tvorby devadesátých let (životním pocitem bezvýchodnosti a zplanělosti života je subjekt *Jámu* blízký postavám Jana Balabána, neschopností vykročit a prostě vyjavit svůj cit, vyjádřit náležitost druhé osobě je *JÁ Jámu* blízké básnickému *JÁ* sbírek Petra Hrušky).

Bylo by jistě příjemné, kdybychom mohli uvažovat pouze takto přímočaře. Teoreticky to samozřejmě jde, jak jsem se pokusila právě vyložit. Práce nad textem Lubora Kasala, ale zvláště studium sekundární máchovské literatury přináší řadu motivujících otázek. Ostatně zvolil-li Kasal tak těsnou aluzi, předpokládá, že poučený čtenář bude číst jeho text s celou řadou konotací. Je a zůstane otázkou, zda lze vůbec *Jám* bez *Máje* přečíst. Od vydání *Máje* proběhlo několik silných literárních vln, které reagovaly na Máchu, a i ty jsou v *Jámu* skryty. Další analýza jazykových postupů Lubora Kasala nás čeká, domnívám se, že existují vazby na experimentální poezii, na překladatelské výdobytky Bohumily Grögerové a Josefa Hiršala (zvláště na jejich přebásnění Hanse Arpa a Ernsta Jandla). Nelze také opomenout dosud nezmíněné citace, ironizované parafráze děl české literatury devadesátých let (Borkovec, Rulf, Viewegh aj.), aluze na předcházející tvorbu Lubora Kasala, ale i samotné téma tvůrčího procesu a nedůvěry ve slovo.

Děkuji, že jste vyslechli iniciační poznámky k budoucí studii *Od Máje k Jámu*.