

Filosofická fakulta University Karlovy v Praze
Ústav české literatury a literární vědy
Diplomová práce
Jan Kubíček

Totalitní kýč a underground. Sémiotický model
Totalitariankitsch and underground. The semiotic model

vedoucí práce:
Prof. PhDr. Petr Bílek, CSc.

Poděkování

Děkuji vedoucímu této práce profesoru Petru Bílkovi za vstřícný přístup a dodávání odvahy, profesorce Janě Pilátové za plodné diskuze o divadle, doktoru Miloši Krisšákovi za obeznámení s filozofií hry, Magdě Fottové za pozorné naslouchání a přehlédnutí celého textu a profesoru Ivanu Vyskočilovi za neutuchající inspiraci.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Kojetíně 22. července 2011

Abstrakt

Důsledkem sémiotické totalizace veřejného života v totalitních společnostech jsou radikální změny v systému sociálních, estetických, etických a jazykových norem. Tento systém popisujeme v části Totalitní kýč v kapitolách Totalita, Kýč, Historie, Umění, Jazyk, Estetika a Mýtus. V části Underground interpretujeme totální realismus a trapnou poezii Egona Bondyho a Iva Vodseďálka jako modelovou reakci na podmínky totalitní společnosti. Zavádíme pojem totální poezie. Klademe si otázku, čím je totální poezie, není-li uměním a postupně nacházíme jedenáct odpovědí: 1. souborem apokryfních textů socialistického realismu, 2. hrou na umění, 3. kulturou ve znamení zrodu, 4. metodou fenomenologické redukce, 5. jazykovou hrou, 6. dekonstrukcí mýtu, 7. zaujímáním herní pozice v totalitní společnosti, 8. mýtem, 9. sémiotickou očišťovnou realizovanou skrze sémiotické běsnění, 10. zeznakováním skutečnosti a zeskuťečněním znaku, 11. výzvou ke hře. Nakonec se pokoušíme o vymezení totální poezie ve vztahu k avantgardě, modernímu umění a postmoderně. V kapitole Kýč a underground činíme trojí: 1. rekapitulujeme recepci díla Egona Bondyho a Iva Vodseďálka, 2. prozkoumáváme určité filozofické a politické souvislosti a paralely totalitního kýče a totální poezie, 3. uvádíme teoretické poznání totální poezie v souvislost se současným stavem kultury.

Seznam klíčových slov

totalita, kýč, mýtus, znak, sémiotický vesmír, trapnost, hra, totální realismus, trapná poezie, totální poezie, metoda, dekonstrukce, subverze, transcendence, hovno

Abstract

As a consequence of a process of semiotic totalization of public life in totalitarian societies, a system of social, esthetic, ethic and language norms becomes radically altered. This system is partially described in Totalitarian kitsch section, in chapters called Totality, Kitsch, Art, Language, Esthetics and Myth. In a passage called Underground, totalitarian realism and Egon Bondy's and Ivan Vodsed'álek's gauche poetry is interpreted as a model reply on totalitarian society conditions. A concept of total poetry is introduced. We ask a question: what actually total poetry is, if not an art? Eleven answers are being sequentially found: 1. it is a complex of apocryphal texts of socialistic realism, 2. it is a game about art, 3. it is culture at the phase of being born, 4. a method of phenomenological reduction, 5. a language game, 6. de-construction of myth, 7. occupation of game position within totalitarian society, 8. a myth, 9. a semiotic clearance process carried out through semiotic rage, 10. symbolization of reality and realization of symbol, 11. call for a game. In the end, we try to define total poetry in relationship to avant-garde, modern art and postmodernism. Three points have been discussed in a chapter called Kitsch and underground: 1. recapitulation of acceptance of Egon Bondy's and Ivo Vodsed'álek's production, 2. a research of particular philosophic and political consequences and parallels of totalitarian kitsch and total poetry, 3. a theoretical knowledge of total poetry is brought into consequence with contemporary state of culture.

Key words

Totality, kitsch, myth, symbol, semiotic space, embarrassment, a game, total realism, gauche poetry, total poetry, a method, de-construction, subversion, transcendent, shit

Obsah

Úvod.....	7
1. Totalitní kýč	
1.1. Totalita.....	9
1.2. Kýč.....	11
1.3. Historie.....	13
1.4. Umění.....	15
1.5. Jazyk.....	17
1.6. Estetika.....	20
1.7. Mýtus.....	22
2. Underground	
2.1. Úvod.....	24
2.2. Skupina Půlnoc.....	26
2.3. Edice Půlnoc.....	29
2.4. Trapnost.....	31
2.5. Nezbytnost poezie.....	34
2.6. Dekonstrukce mýtu.....	37
2.7. Hovno a jiná tabu.....	40
2.8. Totální poezie.....	44
2.9. Jakoby.....	46
2.10. Zeznakovění předmětnosti.....	49
2.11. Zpředmětnění znaku.....	51
2.12. Konec moderního umění.....	52
3. Kýč a underground	
3.1. Egon Bondy a Ivo Vodsed'álek.....	55
3.2. Subverzivnost totální poezie.....	58
3.3. Hra jako dialog.....	61
3.4. Kouzelný přístroj.....	63
3.5. Totální poezie 2011?.....	65
Závěr.....	70
Bibliografie.....	71
Přílohy.....	74

Úvod

Původní název této diplomové práce zněl *Totalitní kýč a underground. Dynamika estetických (a jiných) norem v totalitní společnosti*. Koncept, obsah a směřování našeho zkoumání se však postupně dost proměnil. Vznikl tak značný rozdíl mezi původním záměrem a konečným výsledkem. Administrativní pravidlo, které dovoluje změnit podtitul, nikoliv však titul diplomové práce, se stalo příčinou rozporu mezi titulem a vlastním obsahem, což nás vede k nutnosti obeznámit čtenáře stručně s genezí této práce. Nejdříve tedy uvedeme popíšeme náš původní záměr a poté vyjasníme, co se změnilo a proč. Původní teze byla formulována takto:

„Totalitní společnost usiluje o nastolení sémiotické totalizace světa v duchu jediného správného světového názoru. Důsledkem toho vzniká závazný systém společenských, etických a estetických norem, jejichž produktem je neustálé vytváření totalitního kýče v myšlení, jazyku, politice a umění. Konstitučním prvkem takzvané kultury undergroundu je pak specifická reakce na tyto normy, jinak řečeno underground vzniká jako reakce na totalitní kýč. V takto vymezené koncepci je možné vnímat underground jako estetickou kategorii a sledovat tak prvky ‚undergroundovosti‘ i v literárních a uměleckých dílech vzniklých mimo okruh literárně historicky vymezeného undergroundu.“

Inspiraací k tomuto konceptu pro nás byly písně hudební skupiny Aktual ze 60. a 70. let vydané pod názvem *Atentát na kulturu*. Na nich bylo možno sledovat dynamičnost estetických norem v širším záběru než pouze literárním. Chtěli jsme vyjít z Mukařovského sociologizující estetiky, zkoumající umění z hlediska jeho funkce v sociální struktuře, především ze studií *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* a *Místo estetické funkce mezi ostatními*. Tento původní záměr se ovšem ukázal jako neúnosně široký. Nakonec jsme se zaměřili na období 50. let a interpretaci tvorby edice Půnoci. Pojem „underground“ se nakonec ukázal pro naše účely jako nevhodný, a zůstal tak přítomný jenom v názvu. Hypotéza ovšem během našeho zkoumání rozhodně nebyla vyvrácena. To, čemu jsme původně chtěli říkat „underground“ nakonec nahrazujeme souslovím „totalitní poezie“, který jsme utvořili spojením pojmů totalitní realismus a trapná poezie.

Postupně se – jak pro modelování totalitní společnosti, tak pro interpretaci totalitní poezie – ukázalo jako výhodnější přesunout těžiště od estetiky k sémiotice. Proto jsme nakonec zvolili podtitul „sémiotický model“. O Mukařovského estetiku se nakonec přímo opíráme málo, domníváme se však, že strukturalistický způsob myšlení, jemuž nás naučil právě Mukařovský, zdatně prostupuje celou touto prací.

V první části práce jsme vytvořili jistý schematický model totalitní společnosti. V ní dochází v důsledku „totalizace“ veřejného života k radikálním změnám v systému estetických a jiných norem. Tento systém jsme se pokusili popsat v jeho základních aspektech v kapitolách nazvaných Totalita, Kýč, Historie, Umění, Jazyk, Estetika a Mýtus. Čerpali jsme především z děl tří autorů, jejichž reflexe totalitní společnosti podle našeho názoru patří k nejpronikavějším – Milana Kundery, Vladimíra Macury a Petra Fidelity. Důsledkem naší zvolené přístupu je určitý sumarizační charakter, nevyhnutelnost schematického zjednodušení a esejistický způsob psaní. Naším nejvlastnějším vkladem je zde aplikace fenomenologického pojetí kýče v práci německého estetika Ludwiga Giesze na fungování estetika v totalitním systému. Nakonec se pokoušíme zastřešit předchozí poznatky sémiotickým konceptem *Mytologii* Rollanda Barthesa.

V druhé části se pak pokoušíme interpretovat tvorbu edice Půnoci právě jako modelovou reakci na podmínky stalinismu za využití poznatků z první kapitoly. Analýzu „totalitní poezie“ koncipujeme jako komplementární k analýze „totalitního kýče“. Proto ve své interpretaci

směřujeme od mimoliterárních faktorů k textové analýze, zkoumáme komunikační situaci edice Půlnoc a snažíme se interpretovat její specifickou poetiku právě jako reakci na radikální změny v estetice a v jazyce. Součástí práce je též pokus o filozofickou interpretaci trapnosti. Klíčovým se pro nás postupně stal pojem hry. Snažili jsme se ukázat, že jestliže totalitní společnost je typická svou monologičností a potlačováním dialogu, tak modelovou reakcí na ni je právě herní postoj. Chtěli bychom podotknout, že k pochopení hry jakožto zastřešujícího teoretického pojmu jsme došli mimo oblast bohemistických studií, a sice díky studiu na Katedře autorské tvorby a pedagogiky DAMU, založené profesorem Ivanem Vyskočilem. Inspirativní pro tuto diplomovou práci byly především tři zkušenosti:

1. V předmětu Filozofická propedeutika jsme se seznámili s filozofií hry v díle Eugena Finka, Johanna Huizingy a Hanse Georga Gadamera.

2. V předmětu Divadelně-antropologický seminář jsme se setkali s iniciativou Pomerančová alternativa, která nás inspirovala k úvahám o demokratizačním potenciálu hry.

3. Nejdůležitější pro nás však byla osobní zkušenost s tzv. dialogickým jednáním, psychosomatickou disciplínou objevenou Ivanem Vyskočilem. To nás přivedlo k pochopení hry a dialogu jako dvou pevně spjatých principů a navedlo nás na určitý specifický způsob myšlení, který významně poznamenal tuto práci. 1. rekapitulujeme recepci díla Egona Bondyho a Iva Vodseďálka, 2. prozkoumáváme určité filozofické a politické souvislosti a paralely totalitního kýče a totální poezie, 3. uvádíme teoretické poznání totální poezie v souvislost se současným stavem kultury.

Ve třetí části opouštíme prostor 50. let a pokoušíme se zde o trojí. Za prvé rekapitulujeme recepci díla Egona Bondyho a Iva Vodseďálka hledáme jejich pozici v současné kultuře. Za druhé nastiňujeme určité filozofické a politické souvislosti a paralely totalitního kýče a totální poezie. Za třetí uvádíme teoretické poznání totální poezie v souvislost se současným stavem kultury, zaměřujeme se na současnou diskuzi o angažované poezii.

Chtěli bychom dodat, že si jsme vědomi rizik zkoumání „totalitarismu“, jak je formuluje v úvodu své knihy *Mluvil tu někdo o totalitarismu?* Slavoj Žižek: „*Přítomná kniha tudíž tvrdí, že pojem „totalitarismus“ vůbec není ú*

inný teoretický koncept, nýbrž spíše svého druhu nouzové opatření: neumožňuje nám myslet, nenutí nás, abychom si osvojili nový pohled na dějinnou skute

*nost, kterou popisuje; místo toho nás zprošťuje povinnosti myslet nebo nám dokonce aktivně zabraňuje v myšlení.*¹“ Doufáme, že předkládanou práci dostatečně dokazujeme, že jsme se tomuto riziku vyhnuli. Jestliže Žižek ukazuje hlavní riziko konceptu totalitarismu v určité ahistoričnosti, pak můžeme konstatovat, že nás jeho zkoumání postupně přivedlo naopak k novému historickému pohledu na období komunistického režimu v Československu i na dobu polistopadovou. Domníváme se, že totalitní režimy je možno vnímat jako určitou hypertrofizaci a zviditelnění prvků, které jsou latentně přítomné v každé moderní společnosti. Model totalitní společnosti (zahrnující „totalitní kýč“ i „underground“) se tak může stát jakousi šablonou, kterou můžeme přikládat na „netotalitní“ společnosti. Východiskem ze slepé uličky, před kterou varuje Žižek, tak nemusí být jenom odmítnutí teoretického konceptu totalitarismu, ale naopak jeho rozšíření na dějinná období, která jsou prohlašována za „demokratická“.

¹Žižek 2007, s. 5

1.1. Totalita

Nejprve si položíme otázku po podstatě totality či totalitaritě. Zdá se, že je třeba rozlišit její dvojitý význam. Za prvé o ní můžeme uvažovat jako o společenském uspořádání, ve kterém je většinou upřen podíl na rozhodování, kde jsou potlačena tradiční demokratická práva jako svoboda slova nebo svoboda shromažďování a vláda je vykonávána za účasti rozsáhlého vojenského či policejního aparátu. V tomto významu pojem totality odpovídá pojmu diktatury. Jde vlastně o formální společenské uspořádání totality. V tomto smyslu je možné dělit politické režimy na totalitní a demokratické, ačkoliv ostrou hranici bychom mezi nimi hledali těžko.

Druhý význam totality je hlubší, filozofičtější. Označuje jistý způsob vztahování se k světu. Pojem totality je odvozen od pojmu totální – absolutní, celkový, v protikladu k relativnímu, částečnému. Vyjadřuje absolutní platnost myšlenky, teorie, ideologie, světonázoru (slovo ideologie obsahuje pojem ideje, myšlenky.) V socialistických státech sovětského bloku šlo o absolutizaci komunistické víry v ideální svět beztřídní společnosti, jejíž teorií je marxismus-leninismus, který byl kodifikován jako jediný správný způsob výkladu světa. Nevyhnutelně zde vzniká neřešitelný rozpor mezi jednoznačnou ideologií a roztříštěnou skutečností. Totalitní společnost je tak nucena k permanentnímu sebeospravedlňujícímu monologu, jímž se snaží posílit svou legitimitu. Všudypřítomná budovatelská hesla, filmové týdeníky, prvomájové průvody nebo zkoušky z marxismu-leninismu jsou projevy tohoto monologu, jehož cílem je vyvolat zdání jednoty.

Totalitní společnost je tedy společností monologu. Proti ní můžeme postavit dialog jako základ demokracie. Toto pojetí nám umožňuje vnímat opozici demokracie–totalita nikoliv klasifikačně jako u formálního společenského uspořádání, nýbrž jako polaritu. Monologičnost totality a dialogičnost demokracie se nám takto vyjevují jako dva póly, mezi nimiž kolísá každá společnost. Ve společnosti, která tíhne k monologičnosti, jsou hlasy těch, kteří by se chtěli účastnit společenského dialogu, umlčovány (ve formálně totalitní společnosti) nebo ignorovány (ve formálně demokratické společnosti). Přitom platí, že čím je společnost méně legitimní, tím má větší potřebu potvrzovat si svou legitimitu. Tato potřeba bývá až obsesivní (srovnej v současnosti mantru českých politiků „na svůj názor má každý právo“, kterou opakují vždy předtím, než něčí názor ignorují).

Petr Fidelius spatřuje základ totalitních režimů v tzv. totalitním myšlení. V jejím základu je myšlenková operace, kterou nazývá „*kapitulace před nejednoznačností světa*“². Ta je pokusem o naplnění odvěké lidské touhy po jednotě ve světě, který je roztříštěný a nejednoznačný. „*Generální sjednocení pravdy: toť vlastní úběžník totalitního myšlení*“³. Absolutizací myšlenky dochází k jeho zdánlivému sjednocení, působí pak jako jednoznačný.

Nastolená „totalita“ je však jen pouhou náhražkou a karikaturou oné konečné jednoty, po níž člověk touží, jinak tomu ani být nemůže; je to jen „absolutizovaná částečnost, a této absolutizaci musí ovšem padnout za oběť notný kus našeho nepolepšitelně rozmanitého světa. „Sjednocené“ dějiny nutně potřebují nějaké smetiště či propadliště, kam by bylo možno odklidit nežádoucí, rušivé, nepoddajné elementy. (...) Svět „jednotné“ pravdy se stává jedinou a pravou realitou; pročež bude třeba zříditi ještě říši iluzí, kam by bylo možno vystěhovat vše, co se do našeho „reálného“ světa z té či oné příčiny nevejde. Totalizace dobra

2 Fidelius 2000, s. 83

3 tamtéž, s. 84

*si pak vynutí totalizaci zla, tj. neméně násilné sjednocení všeho, co našemu „jednotnému“ dobru z nejrůznějších důvodů odporuje.*⁴

Fidelius následně uvádí, že tento způsob myšlení vede k řadě falešných dichotomií, k rétorice založené na nejrůznějších „*bud’-anebo*“, doplněné refrénem „*třetí cesty není*“.⁵ Autor nachází příklady těchto falešných dichotomií ve výrociích Lenina, Emanuela Moravce a v Rudém právu, ale i u Karla Teigehe. Srovnajme nyní Fideliovu charakteristiku totalitního myšlení s tím, co Kundera říká o totalitním kýči. Kundera nejdříve mluví o kýči obecně a charakterizuje ho jako estetický ideál kategorického souhlasu s bytím a jako popření hovna. „*Častým užíváním se však setřel jeho původní metafyzický význam, to jest: kýč je absolutním popřením hovna; v doslovném i přeneseném slova smyslu: kýč vylučuje ze svého zorného úhlu vše, co je na lidské existenci esenciálně nepřijatelné.*“⁶ Dále Kundera pokračuje ke kýči politickému a tvrdí, že kýč je estetickým ideálem všech politických stran a hnutí. Komunistický kýč je maska krásy, kterou si svět nasazoval. Ve společnosti, v níž existuje pluralita politických směrů, je ještě možné kýči jakž takž uniknout.

*Tam však, kde jedno jediné politické hnutí má všechnu moc, octneme se rázem v říši totalitního kýče. Říkám-li totalitního, znamená to, že všechno, co narušuje kýč, je vyřazeno ze života: každý projev individualismu (protože každé odlišení je plivanec vmetený do tváře usmívajícího se bratrství), každé pochybování (protože kdo začne pochybovat o maličkosti, skončí pochybou o životě samém), ironie (protože v říši kýče je třeba brát všechno naprosto vážně), ale i matka, která opustila rodinu, anebo muž, který dává přednost mužům před ženami a ohrožuje tak svaté heslo „milujte se a množte se“. Z tohoto hlediska můžeme považovat takzvaný gulag za jakousi hygienickou jámu, kam totalitní kýč hází odpadky.*⁷

Podobnosti mezi oběma koncepcemi jsou zjevné. Totalitní kýč i totalitní myšlení jsou především určitou redukcí ve vnímání skutečnosti, vše je sjednoceno do jednoznačné perspektivy třídního boje, jejímž cílem je nastolení beztřídní společnosti. Sekundárním důsledkem tohoto kroku je vytvoření hygienické jámy, smetiště nebo propadliště dějin. Obě koncepce též spojuje existence jistého počátečního bodu, okamžiku fatálního rozhodnutí, který determinuje vše ostatní; u Fidelia je to kapitulace před nejednoznačností světa či generální sjednocení pravdy, u Kundery kategorický souhlas s bytím. Znamenalo by to, že totalitní režimy jsou důsledkem rozvinutí určité elementární lidské tendence. Co se ale nachází mezi oním počátečním bodem a totalitní diktaturou? Jaká je cesta od myšlenkové operace generativního sjednocení pravdy ke koncentračním táborem a vykonstruovaným procesům? Věnujme se nejprve podstatě kýče jako takového, zatím bez přívlastku totalitní.

4 tamtéž, s. 84–85

5 Tyto dichotomie jsou typické pro tzv. „diskurz TINA“, což je pojem, který se v poslední době začíná užívat i v českém prostředí. TINA znamená „There Is No Alternative“, což je výrok, který pro svou neoliberalní politiku v 70. letech prosazovala Margaret Thatcherová.

6 Kundera, s. 265

7 Kundera, s. 269

1.2. Kýč

Německý estetik Ludwig Giesz ve stati *O kýči* píše, že podstatou kýče je absence estetické distance potřebné k vnímání uměleckého díla, ta je potlačena ve prospěch citového afektu, kýčovitý předmět je málo prožíván jako předmět: „*vnímatel nestojí před ním, ale rozplývá se v něm, podrobuje se a nechává omámit.*“⁸ Jako nositel hodnoty není prožíváno dílo samo, ale vzrušení, které při vnímání díla vzniká. Giesz následně vede svou úvahu k antropologickému původu kýče. V jeho základu je určitá nálada charakterizovaná absencí pocitu studu, typická pro všechny typické přívlastky kýče, jako je sladkost, lacinost, povrchnost, tupost, vtíravost.

*Pochopíme-li tedy kýč jako lidskou možnost a nejen jako nedokonalý, rádoby umělecký výrobek, najdeme jeho znaky i ve všech ostatních dokumentacích člověka. Nejen v oblasti tvorby nýbrž také ve způsobu chování, sebeprožívání, krátce v životě, který má kýčovité rysy. (...) Kýčovitost není pouhým technickým nedostatkem nýbrž strukturním momentem lidského prožívání vůbec. (...) Životem s kýčovitými rysy se život stává teprve, je-li předváděn. Zaujmu-li estetickou distanci, bude se mi například charitativní gesto státníkovo jevit jako kýčovité, a to proto, že je vidím „jako by“ se samo předvádělo a nabízelo k prožívání. Kýč je tedy předváděním kýčovitosti, její objektivací v rámci estetická. Tato objektivace je však přítomna již v primárním kýčovitém prožitku. Spokryteckou hravostí takový prožitek vychutnává sám sebe, napůl distancován, napůl zcela zaujat. (...) Toto kochání se sebou předpokládá jistý „odstup“ od vlastní osoby, který se rovněž nebere zcela vážně. Usazenina takových primárních prožitků je kýč, případně chce kýč v tom, kdo se o to uchází, tyto prožitky navodit.*⁹

Vidíme tedy, že Giesz odpoutává pojem kýče od úzce estetického kontextu a přisuzuje mu status antropologické konstanty, vnímá ho jako strukturní moment lidského prožívání. Je tedy třeba rozlišit kýč jako dílo od kýčovitosti jako určité nálady či prožívání. Tato nálada je přitom primární, dílo je vzhledem k této náladě užíváno instrumentálně, jako prostředek k jejímu vyvolání nebo jako její projev, dílo-předmět je upozaděno. Petr Rezek řadí kýčovitý postoj mezi nevěčné postoje, protože „*se neobrací k věci, již se myšlenka či cit týkají, k níž míří, nýbrž se od ní odvracejí.*“¹⁰ Věc je tedy upozaděna, důležitější se stává nálada. Ta je stejná pro toho, kdo kýč vytváří, jako pro toho, kdo ho vnímá. Kýčovitá nálada je tedy něčím, co spojuje autora díla a jeho recipienta. Tím je vysvětlen moment snadné reprodukovatelnosti kýče.

Konstitutivním rysem kýčovitosti je přitom právě určité rozdvojení vnímajícího subjektu na prožívajícího a toho, kdo se kochá tímto prožitkem. Vztah subjekt-objekt je nahrazen vztahem subjekt – subjekt, subjekt se stává sám sobě objektem. Dochází k povznášejícímu vzrušení, které je umožněno právě rozdvojením: je třeba jednoho, kdo prožívá vzrušení, a druhého, který prožívajícího povznáší. Kýčovité prožívání je prostředkem sebeutváření já, utváření identity. Prožívající sám sebe vnímá jako součást něčeho, co ho přesahuje. Dochází tím k falešné transcendenci. Odtud principiální lživost kýče. Vnímám-li sám sebe jako objekt, znamená to, že se můžu klást do sousedství dalších objektů a komponovat se tak do různých působivých obrazů. Tak například v erotickém kýči se můžu díky sousedství rozličných objektů ženského pohlaví kochat obrazem sebe sama jako erotického nadsamce. Tyto obrazy tvoří sféru, do níž je prožívající subjekt povznášen subjektem povznášejícím. Sféry jsou to různé, proto máme druhy kýčů; myslivecký, náboženský, erotický, politický. Rozdvojenost

⁸ Giesz 1995, s. 213

⁹ tamtéž, s. 217

¹⁰ Rezek 1991, s. 1

subjektu v kýčovitém prožívání odráží nejcitovanější Kunderova pasáž o kýči: „Kýč vyvolává těsně po sobě dvě slzy dojetí. První slza říká: jak je to krásné, děti běží po trávníku! Druhá slza říká: jak je to krásné, být dojat s celým lidstvem nad dětmi běžícími po trávníku! Teprve ta druhá slza dělá z kýče kýč. Bratrství všech lidí světa bude možno založit jen na kýči.“¹¹

Vnímání sebe sama jako částčky ve velkém historickém celku reflektuje Kundera už ve svém druhém románu *Život je jinde* a označuje je pojmem *lyrismus*. Individuální já se rozplývá ve velkém kolektivním my, čímž získává opojný pocit vlastní velikosti a historičnosti. Pro lyriku jakožto jeden z literárních druhů je typická určitá splývavost, nejasnost, plynulost, nerozlišenost jednotlivostí. Emil Staiger v knize *Základní pojmy poetiky*¹² se pokouší trojici lyrika–epika–drama přisoudit obecnou existenciální či antropologickou platnost (tím se jeho přístup podobá Gieszovu přístupu ke kýči). Základní proces probíhající v lyrice označuje jako splývání, jedna představa plynule přechází v druhou. Píše, že lyrická poezie nezná distanci. Tedy: distanci mezi subjektem a objektem. Epika má svého vypravěče, který popisuje svět z jasně daného bodu, je schopen vidět objekty v jasných konturách a přesně je pojmenovávat. Naproti tomu v lyrice je svět zobrazen skrze prožitek subjektu, věci nelze od tohoto prožitku oddělit, nelze oddělit vnímající subjekt od vnímaných objektů. Názorně lze determinovanost zobrazovaného skrze nastavení, náladu subjektu, sledovat na poezii impresionismu. Odtud pochází i odlišný charakter zacházení s jazykem v lyrice a epice. V epice lze popisované objekty zřetelně pojmenovat. Věci mají svá pojmenování, můžeme v ní rozlišit označované a označující. V lyrice je tento referenční vztah znejasněn, slova nemají jasné kontury, získávají významy skrze slova, v jejichž sousedství se nacházejí. Konotace je silnější než denotace. O odlišném charakteru jazyka v lyrice a epice svědčí fakt, že epika je snadněji přeložitelná než lyrika, mnohá velká lyrická díla jsou pak považována přímo za nepřeložitelná. Kýč je tedy spjat s lyrismem právě znejasněním subjekt-objektového vztahu.

11 Kundera 2006, s. 268

12 Staiger 1969

1.3. Historie

Jak tedy vypadá totalitní komunistický kýč? Co tvoří onu sféru, do níž je recipient komunistického kýče povznášen? Jak vypadá obraz, do něž je prostřednictvím kýče komponován? Základem komunistického diskurzu je přeměna starého nedokonalého světa do světa dokonalého, do beztrždní společnosti, komunistického ráje na zemi. Konkrétní představa komunistické budoucnosti je sice vágní, ale jedna vlastnost je jí daná: tato budoucnost je nevyhnutelná. Víra v to, že komunismus jednou zavládne na celé zemi, ať už se tomu současnost jakkoliv vzpírá, leží v základech všech komunistických revolucí. Utopičnost marxismu-leninismu tkví v tom, že historie i přítomnost je v něm nahlížena z perspektivy budoucnosti. Díky tomu mohly komunistické totalitní režimy omlouvat své zločiny jejich nutností; když se kácí les, létají třísky, je to nezbytné, chceme-li, aby nastalo naše krásné veliké přístí. Legitimitu získávali z budoucnosti, proto tato legitimita není v přítomném okamžiku ověřitelná a prosazuje se jenom skrze víru. Aktérům komunistických zločinů tím byla odejmuta jejich osobní zodpovědnost. Jednali v zájmu Historie.

Odkud se však bere tato suverenita? Jak dosáhli komunističtí ideologové této věstecké perspektivy? Odpověď je nasnadě. Marxisté-leninisté, respektive komunistická strana, byla přesvědčena, že získala klíč k poznání „objektivních zákonů dějin“¹³. Řídí-li se dějiny podle pevně daných zákonů, ten, kdo je rozpozná, je pak na základě nich schopen predikovat vývoj budoucích věcí. Komunisté v podstatě vnímali dějiny jako příběh, který je možno odvyprávět až do konce. A to dříve, než se vůbec odehraje. Jestliže si historiografie klade otázku, jak dlouhá doba musí od události uplynout, aby bylo možno vnímat ji jako historickou, marxismus-leninismus tuto otázku neřeší. Historie se odehrává tady a teď. Existuje v podstatě dříve než přítomnost. Moje teze je, že prostředníkem mezi Historií a přítomností je právě totalitní kýč. Ona sféra, do níž je recipient komunistického kýče povznášen, je Velkým příběhem třídního boje, který ústí do happy endu beztrždní společnosti.

Teorie marxismu-leninismu říká, že proletariát se musí stát z pasivního objektu dějin jejich aktivním subjektem. Aby toho však dosáhl, musí nejprve pochopit svoji historickou úlohu, přijmout svou roli ve velkém příběhu Dějin. Narážíme tady na paradox. Dělnická třída se sice stává subjektem dějin, ale dělá to tím, že pasivně přijímá úlohu, která je jí přiřčena. Tento paradox chci vysvětlit konceptem dvojí identity, budeme je nazývat, při vědomí provizornosti těchto pojmů, jako „ontologickou“ a „historickou“. Koncept si osvětlíme na příkladu Kunderova románu *Život je jinde*.¹⁴

Jeho hlavním hrdinou je básník Jaromil. Psaní básní je pro Jaromila nejdříve způsobem vyrovnávání se s okolním světem a se sebou samým, se svými nenaplněnými touhami. Skrze známost s avantgardním malířem začíná objevovat kouzlo moderní poezie a prokáže, že je obdařen darem básnické obraznosti. Začíná se zároveň zajímat o politiku a revoluci. S tím jeho tvorba mění svůj charakter, začne si klást požadavek srozumitelnosti a lidovosti. Když mu vyjde první báseň v časopise, začne si vytvářet obraz sebe samého jako pěvce lidu, kterému s posvátností naslouchají masy, a plně se oddává revolučnímu nadšení. Ve jménu revoluce zavrhuje svoje dosavadní básnické pokusy a s nimi celé moderní umění, malíře opouští jako nepřítel lidu, který nepochopil historickou nutnost nového světa a nového umění, nakonec udává na policii bratra své milenky a tím způsobí i její uvěznění. Vše, co mu zbývá, je víra v pravdivost obrazu, který si o sobě vytvořil, víra v historickou úlohu, která je mu předurčena. Celý román ústí ve scénu, v níž se Jaromil vydává na večírek mezi novou společenskou smetánku, do níž touží patřit. Je však překvapen, že nikdo mu nevěnuje

¹³ To, že ho získala, je „základní axiom, jež nelze nijak dokazovat; ten monopol jí prostě přisoudila sama Historie.“ Fidelius 1997, s. 169

¹⁴ Kundera 2006

pozornost, jakou očekával. Dostává se do konfliktu s jedním z přítomných mužů v očekávání romantického hrdinského souboje. Dostává však klukovský výprask, je vystaven výsměchu přítomných včetně filmařky, po níž toužil, a z pokoje vyhozen na balkon. Tato potupa je v příkrém rozporu s jeho představou sebe sama jako heroického pěvce lidu. Chvěje se zimou, naslouchá hlaholu bavící se společnosti a nerozumí. Odmítá stvrdit svou potupu tím, že se vrátí do pokoje, přijmout nepravdivost vlastního sebeobrazu a připustit si, že „život je jinde“. Za mrazivého počasí zůstává na balkoně několik hodin neoblečen, na následky podchlazení onemocní a umírá. Zrazen historií, světem nepoznán.

Jaromil podlehl vlastnímu sebeobrazu ve Velkém příběhu dějin. vzdal se zcela své ontologické identity ve prospěch identity historické, jinými slovy zcela se rozplynul v kýči. Kundera přesvědčivě ukazuje, že ontologická a historická identita zůstávají stále dvojí, že transcendence, již nabízí oddání se revoluci, je falešná. Revoluční historická identita zůstává vůči ontologické něčím vnějším, její přijetí znamená potlačení a odcizení se vlastnímu já. Historická identita se přitom vyživuje z identity ontologické, v případě Jaromila ji pohltila zcela – básník končí smrtí. Víra v pravdivost vlastního sebeobrazu byla silnější než pud sebezáchovy. Zároveň případ udání ukazuje ztrátu osobní etické zodpovědnosti ve jménu ideálu Revoluce. Ten si totiž žádá oběti: „*Bud' bude revoluce totální, nebo nebude vůbec*“, zní jeden z leitmotivů knihy. A Jaromil s obětmi neváhá. Obětuje své přátele, svoji dívku i svoje básnické nadání. Odevzdání se ideálu Revoluce zároveň v životě básníkově předchází odevzdání se ideálu Lásky: „*Bud' bude Lásky totální, nebo nebude vůbec*.“ Revoluce je tak představena jako substitut touhy po absolutní lásce. Tato variace touhy po totálnosti v rovině osobní a společenské zároveň výstižně ilustruje její antropologický charakter – tedy v našich intencích antropologický charakter kýče.

Domnívám se tedy, že ohromující síla kýče je v tom, že poskytuje člověku iluzi o vlastní velikosti, člověk, umožňuje mu nahlížet sebe sama prostřednictvím velké historické perspektivy a vidět se jako spoluvůrce velkého Díla. Koncept dvojí identity názorně ilustruje jeden sovětský plakát¹⁵, na němž vidíme chlapce s červeným šátkem a knihou zasněně hledícího do dálky (na symbolické rovině do budoucnosti, ke světlým zítřkům), nad ním je pak podobizna – reliéf stejného chlapce o něco staršího a v uniformě, se zrakem již ne zastřeným, ale pevně zaostřeným. Plakát je doprovázen nápisem *Učitsa, kak Lenin!*. Obraz sám je kýčem – znakem. Modelový adresát tohoto díla se ztotožňuje s tímto znakem, přijímá ho jako obraz vlastního života a přijímá historickou identitu.

Nyní už chápeme, proč totalitní režimy kladou takový důraz na umění, proč se umění stává neúčinnějším prostředkem ideové výchovy, jak píše Zdeněk Nejedlý. V příklonu lidí k totalitní ideologii totiž není klíčová logická argumentace, nýbrž iracionální ztotožnění se s mýtem skrze estetický prožitek kýče. Můžeme tak konstatovat, že podstata totalitních režimů je estetická. A nejvlastnějším domovem estetické funkce je právě umění.

15 viz Příloha 2. Reprodukci plakátu jsem našel jako ilustraci k Vodsed'álkovu textu *Úsměvy a hrdost* (Vodsed'álek 2000, s. 26).

1.4. Umění

S nástupem vlády jediné politické strany a jediného správného světonázoru se totalitní společnost pokusila o nastolení jediného skutečného a pravdivého umění, jímž se měl stát socialistický realismus. Umělecký vývoj jako permanentní proces střetávání estetických norem, jak jej popsal Mukařovský¹⁶, v němž nová norma vytlačuje normu starou, byl v totalitní společnosti násilně přerušen. Místo toho do sebe mělo „nové umění“ absorbovat to nejlepší z „umění včerejška“ a vytvořit jednotnou normu novou, jíž měl být socialistický realismus. Zároveň však byly moderní umělecké směry jako celek odmítány a označovány jako zpátečnické, buržoazní, nihilistické, dekadentní. Důsledkem toho bylo, že v praxi byly prostředky moderního umění užívány jen s omezenou platností a většina děl uvázla v estetických normách 19. století.

Pavel Janáček charakterizuje poučnou kulturní politiku v oblasti literatury jako pokus uskutečnit „*ideál homogenní, vertikálně nečleněné literatury, literárního umění pro všechny*“¹⁷. Pro její interpretaci nabízí následující schéma: literární prostor má (za „normálních“ podmínek, tedy nikoliv v totalitní společnosti) dvě diskrétní těžiště, jimiž jsou umělecká a populární literatura. V oblasti populární literatury pak můžeme vyčlenit „literaturu lidovou“ (převažuje zábavná funkce) a „literaturu výchovnou“ (převažuje výchovná funkce). Socialistická literatura pak „*byla konstruována jako literatura bez literatury populární. Přesněji vzato, slučovala či měla slučovat určité tvarové příznaky dřívější literatury umělecké, topiku zavržené ‚literatury lidové‘ s agitační tendencí a persvazivními postupy dřívější socialistické a komunistické ‚literatury pro lid‘.*“¹⁸ Podstatou tohoto procesu byla přitom operace vylučování „braku“, „škváru“ a „kýče“ a jeho nahrazování „novým lidovým uměním“. Dodejme, že schéma, které Janáček analyzuje v oblasti literatury, je zjednodušeně platné pro celou sféru kultury. Pro účely naší studie si to schematicky shrňme takto: kultura socialistického realismu byla konstruována jako kultura zbavená kýče, daná syntéza však ve skutečnosti byla nevyhnutelně poklesem většiny „umělecké“ produkce v kýč, který se nachází ve sféře kultury populární. Americký výtvarný kritik a kulturolog Clement Greenberg to vysvětluje takto: „*Podpora kýče je jen dalším z levných způsobů, kterým se totalitní režimy vlichocují do přízně svých subjektů. Jelikož tyto režimy nemohou pozvednout kulturní úroveň svých mas – ani kdyby tomu opravdu chtěly – jinak než odevzdáním se mezinárodnímu socialismu, lichoťi masám tím, že snižují celou kulturu na jejich úroveň.*“¹⁹

Podívejme se ještě na jeden citát Zdeňka Nejedlého, v němž vysvětluje, jakým způsobem se má umění podílet na tvorbě nového světa: „*Umění vůbec, je-li opravdu tvořením, jako všechno tvoření předbíhá skutečnost, dává nám obraz spíše jejího zítřka než dneška a ovšem naprosto ne včerejška, protože to je minulost, a proto už dílo hotové, jež netřeba teprve tvořit. Ale i dnešek vlastně tu již jest, a proto ani při něm neuplatní se plně tvořivost. Zato zítřek si vyžaduje plné naší součinnosti a tvořivosti: dovést dnešek dále k zítřku. I umění proto tvoří především zítřek. (...) A tak i dnes naše skutečnost není ještě socialistická, ale právě proto tolik potřebujeme socialistického realismu, aby nám pomohl stavěním nové té budoucnosti dnešním lidem před oči uskutečnit socialismus.*“²⁰

Nejedlý vskutku pozoruhodným způsobem zdůvodňuje potřebu, aby socialistický realismus byl uměním zítřka. Objevujeme tu další z rozporů: Je zde kladen požadavek pravdivého zobrazení, to však nemá vycházet ze současnosti, ale má zobrazovat současnost skrze budoucnost, podstatou socialistického realismu je, že je jaksi pravdivější než realita. Umění

16Mukařovský 2000

17Janáček 2004, s. 17

18 tamtéž

19 Greenberg 2000, s. 74

20 Nejedlý 1978, cit. dle www.sorela.cz

tím, že ukazuje svět nikoliv jaký je, ale jaký má být, se stává zvěstovatelem nového světa a ukazuje světlo na cestě k vysněnému socialistickému ráji, není obrazem skutečnosti, ale jejím předobrazem.²¹ Vše nasvědčuje tomu, že umění socialistického realismu mění skutečnost ke svému předobrazu právě proto, že se stalo kýčem; recipient v totalitním kýči vidí sám sebe jako participanta na novém lepším světě a usiluje tak o to, aby se obraz stal skutečností. O kýči říká Tomáš Kulka: „Zobrazení se stává pouhým prostředníkem zobrazeného, a je tudíž nepodstatné. Je nepodstatné v tom smyslu, že je nahraditelné jinými prostředky (například zobrazeným objektem samotným).²²“ Tato nahraditelnost je v případě totalitního kýče nejenom možná, ale i žádoucí, ba je přímo jeho hlavním cílem.

21 Toto schéma není výplodem teorie socialistického realismu, ale nalezneme ho už v avantgardě 20. let, viz stať Karla Teigeho *Obrazy a předobrazy*. Teige 1971

22 Kulka 2000, s. 106

1.5. Jazyk

Na CD přiloženém k druhému dílu akademických *Dějin české literatury 1945–1989* je záznam rozhlasového rozhovoru s Vítězslavem Nezvalem²³. Zdá se, že tato nahrávka nám řekne o atmosféře padesátých let více než mnoho jiného. Zajímavá je nejenom svým obsahem, ale především řečnickým stylem, v němž se zvláštním způsobem mísí žoviálnost se vznešeností. Nezval se zajíká a užívá ukazovacích zájmen typických pro hovorový styl projevu, která v kombinaci s „velkými slovy“ působí zvláštním dojmem („takový ten dramatický pohled na tu historii). Chvillemi tak připomíná ostýchavého žáka, který je zkoušen a za každým slovem pokukuje po učiteli, zda říká to, co se říkat má.

Vladimír Macura uvádí, že „*všechno v socialistické kultuře je (...) diktováno a poměřováno normou – kulturní „texty“ nejsou v pravém smyslu událostí parole, nejsou individuálními výpověďmi, ale naopak vždy představují v první řadě jen další normovou vrstvu, jsou především kodifikací normy. Představují jakoby jen ztvárněnou, pragmaticky orientovanou normu: výzvu k následování, k napodobení. Všechno, co vstupuje do socialistické kultury, cokoliv se v ní sémiotizuje jako „kulturní fakt“, nabývá nutně povahu normativní, stává se kodifikací.*“²⁴

Tato normativnost zásadním způsobem ovlivňuje veřejný prostor. Jsou-li veškeré možné (dovolené) výroky ve veřejném prostoru dopředu kodifikovány, znamená to, že se říká neustále totéž. Důsledkem toho je značná vyprázdňenost těchto výpovědí, koroduje pak sám jazyk, který přestává být prostředkem dorozumění.

Kde se ale bere tato norma? Nejsou-li kulturní texty záležitostí parole, jsou tedy jevem languovým? V jakém smyslu? Domnívám se, že onen „lexikon“ určující tuto normu vychází právě z Velkého příběhu dějin, který je znám dříve, než se vůbec odehrál. Označované (příběh) je tu dříve než označující (skutečnost). Tento velký příběh je zdrojem pro veškeré realizovatelné výpovědi, pretextem pro všechny možné kulturní texty. Lexikon, z něž jsou kulturní texty tvořeny, je excerpčním slovníkem Velkého příběhu. Kdo je však autorem tohoto příběhu? Marx? Lenin? Stalin? Získali bychom tento slovník důslednou excerpací sebraných spisů Karla Marxe? Nikoliv, sám Marx byl podrobován kanonickému čtení, některé jeho spisy byly doporučovány k vynechání. Lexikon totiž nemůžeme žádným způsobem dostat, protože Velký příběh neexistuje v pevně fixovaném textu, není k dispozici výtisk, do něž by bylo možno nahlédnout, tak jako například do Bible. Dá se říci, že neměnný a pevně daný je pouze syžet, který je velice jednoduchý: Dobro a zlo spolu neustále bojují, dobro ale nakonec zvítězí a na celé zemi se rozhostí mír. Tento syžet se neustále fabuluje v nesčetných variacích. Nachází se ve stavu permanentního vyprávění, které se realizuje v každém jednotlivém kulturním textu, v každém veřejném projevu. Vzniká nám tady paradox: vše, co může být vysloveno, je dopředu kodifikováno normou, ale tato norma není striktně dána, je pohyblivá. Důsledkem toho je značná nejistota všech, kteří se vytváření významů ve veřejném prostoru účastní. Odtud ona nejistota, kterou slyšíme z Nezvalova projevu.

Jestliže se vše, co je vysloveno, vztahuje k syžetu Velkého příběhu, smyslem jakéhokoliv projevu přestává být vytváření analytických výpovědí o světě, ale jejich úkolem je především přiřadit jevy, o nichž se mluví, na jednu či druhou stranu barikády, určit, zda přísluší ke straně Dobra či ke straně Zla. A zcela logicky i každý řečník sám sebe klade na stranu Dobra, to však musí neustále dokazovat, můžeme tedy říci, že totalitní společnost mluví jenom o sobě, vede neustálý monolog k sobě samé a o sobě samé.

Hranice mezi světem Dobra a světem Zla je přitom dvojí: jedna se realizuje na ose časové, druhá na ose prostorové. Na ose časové jsou jevy zobrazeny jako nežádoucí pozůstatek

23 jeho přepis viz Příloha I

24 Macura 2008, s. 170

minulosti, který bude brzy napraven, na ose prostorové jsou nežádoucí jevy zobrazeny jakožto přivlečené z nepřátelského světa kapitalismu. Svět české společnosti se však mávnutím proutku nestal rájem zbaveným všeho zla. O tomto světě bylo nadále nutné vytvářet výpovědi, přestože se v něm nacházely nadále jisté nežádoucí prvky. Nabízejí se v podstatě dvě možnosti, jak s těmito nežádoucími prvky skutečnosti naložit; buď je odkázat do světa za hranicemi ideální společnosti, tedy za onu časovou či prostorovou hranici, nebo o nich vůbec nemluvit a přejít je mlčením – tím vzniká tabu.

Zajímavý postřeh uvádí Vladimír Macura. Všiml si uplatňování zvláštního idiomu – osamostatnění předložek „o“ a „za“ se 4. pádem. Po celé čtyřicetileté období trvání socialismu vznikaly tituly s těmito vazbami, např. *O pravdivý umělecký výraz současnosti, O marxistickou koncepci národních dějin, Za rozkvět naší vědy na vysokých školách, Za bohatou úrodu* apod. Tato vazba „v podstatě libovolné jevy zabudovává do jednotné perspektivy zápasu, představuje je jako výsledek boje“²⁵ a umožňuje tak vyjádření angažovanosti, účasti na ideologickém boji, a to i v případech úzce vědecky zaměřených, které vzdorují jakémukoliv ideologickému rámcování.

Důsledkem toho je značná inflace pojmů s jednoznačně pozitivní konotací. Tak například v učebnici české literatury z roku 1952²⁶ se v kapitole o Vítězslavu Nezvalovi objevuje sedmkrát slovo láska. Pro zajímavost jsem vypsaly všechny jeho výskyty.

„Zde, v rodném kraji, pramení též Nezvalova láska k přírodě, ke kráse naší krajiny, k vlasti.“

„...promluvílo Nezvalovo vlastenectví, jeho láska k Praze i jeho oddanost Stalinovi.“

„Pro Nezvala je příznačná láska k matce...“

(„Přitom vyjádřil též citový vztah našeho národa ke Stalinovi.“)

„Tak je báseň prodchnuta láskou k životu, láskou k lidem, k Sovětskému svazu jak nejpevnějšímu obránci míru.“

„Nejsilněji zní báseň tam, kde promlouvá láska k rodnému kraji, k prostým lidem a kde básník vyjadřuje svou radostnou víru v lepší život člověka, osvobozeného konečně z kapitalistických okovů.“

„L. Štoll napsal o podstatné stránce Nezvalovy poesie: V tvůrčím prameni Nezvalově žije jedna ze základních bytostných podmínek zdravé poesie, tj. radostný život smyslový, historický optimismus, nesporná myslitelská síla, láska k lidu, kladný vztah k sovětské zemi, vědomí o historickém poslání dělnické třídy.“

„...a konečně láska k domovu, k lidu a věrnost straně a Sovětskému svazu.“²⁷

Uvedl jsem i ukázkou s formulací „citový vztah našeho národa ke Stalinovi“, neboť není pochybností, že tímto citovým vztahem je opět láska. Z těchto úryvků zřetelně vidíme, jak se jazyk vyprazdňuje a přestává být nástrojem komunikace. Další projevem totalizace jazyka je jev, který Alexander Röhrich označuje u adjektiv jako jejich přechod od jakostních k relačním, což je důsledek jejich častého výskytu v pozitivních kontextech. Příkladem jsou adjektiva označující jednu stranu barikády: socialistický, kapitalistický, revoluční, zpátečnický apod. Slova v podstatě ztrácejí denotát a stávají se deiktickými, odkazují k „my“ nebo „oni“, znamenají „naše“ nebo „jejich“. Domnívám se, že této polarizaci, které bychom mohli říkat „magnetický efekt“, podléhá v totalitní řeči do určité míry veškerá slovní zásoba. Slova postupně ztrácejí svůj denotát, který je zcela pohlcen konotací plus nebo minus. Tím se zásadně přetváří slovní kolokabilita, slova se nespojují na základě denotace, ale na základě konotace. A změna důrazu od denotace ke konotaci je principem lyriky. Důsledkem toho je odpoutání se řeči od skutečnosti. Jazyk přestává být komunikačním nástrojem, v němž je

25 Macura 2008, s. 39

26 Jazyk socialistických učebnic literatury jsme analyzovali ve své studii (Kubíček 2009).

27 Buriánek (aj.) 1952, s. 194–197

možno vytvářet smysluplné analytické výpovědi o světě a místo nich je možné pět jen oslavné ódy nebo skládat hanopisy. Důsledkem je, že cokoliv může být označeno čímkoliv. Nezval pak může říci: „*Stalin, to je epocha. To jsou dějiny.*“²⁸ Můžeme tedy říci, že základní modus totalitního jazyka je lyrický. V tomto směru se nám zdá pro padesátá léta signifikantní právě projev Nezvalův, básníka v nejvlastnějším slova smyslu, pro něhož poezie byla nejenom uměním, ale jakýmsi základním modem, skrze nějž se vztahoval k světu.

Na tomto místě připomeneme magickou funkci „nowomówy“, jak ji definuje polský lingvista Michail Głowiński. Magická funkce spočívá v tom, že o věcech, které jsou ideologicky žádoucí, se mluví jako by už byly skutečné. Spadají sem hesla typu „mládež vždy se stranou“. Zároveň však působí magická funkce i ve směru opačném; neužívání slova poukazuje na neexistenci skutečnosti označované.²⁹ Seznamy zakázaných autorů, které vznikaly v padesátých a sedmdesátých letech, tak jakoby vymazávaly tyto autory ze světa. Sylvie Richterová to označuje jako smrt v totalitním sémiotickém vesmíru.³⁰

Vidíme to jasně na Nezvalově projevu nebo na úryvku z učebnice. Jazyk je monofunkcionalizován, zbavuje svých specializací, dochází ke splývání jednotlivých funkčních stylů; bojovná politická rétorika zasahuje do stylu uměleckého, odborného i do běžné komunikace, naopak politika je přesycena metaforikou. Můžeme tak říci, že v jazykové struktuře totalitní společnosti dochází ke stejné kompresi a vytvoření homogenní plochy jako v umění.

28 Viz Příloha 1

29 Głowiński 1991, s. 5, 6

30 Richterová 1991, s. 3

1.6. Estetika

V předchozí kapitole jsme sledovali, jak v totalitní společnosti dochází k postupnému vyprazdňování slov skrze jejich opakovaný výskyt v textech, které jsou permanentním vyprávěním Velkého příběhu dějin jako souboje Dobra a Zla, jak slova ztrácejí denotovaný význam a nabývají konotativních významů, jak v důsledku „magnetického efektu“ dochází k jejich přecházení od jakostních k relačním. Chceme nyní jednoduchou sémiotickou operací ukázat, že podobnému magnetismu podléhá v totalitním systému nejenom jazyk, ale i předmětná skutečnost. Jak se snaží ilustrovat editoři druhého vydání Macurova *Šťastného věku*³¹ tím, že studie prokládají množstvím dobových vyobrazení, jako „kulturní texty“ je možno vnímat veškerou znakovou skutečnost, bez ohledu na médium. Tak se prakticky jakýkoliv předmět vstupem do znakové skutečnosti díla stává lexémem Velkého příběhu.

Ukažme si fungování tohoto principu na příkladu na filmu *Zítřka se bude tančit všude* z roku 1952. Hlavním tématem tohoto filmu je hudba, ústřední postavou je Pavel, hudební teoretik a vedoucí hudebního souboru. Ten je nejdříve představen jako zatrpklý přísný vědec, který vnímá hudbu především jako objekt vědeckého zkoumání. Postupně pak svou přítomností v kolektivu mladých lidí nachází k hudbě nový vztah a pochopí, že se může stát pojítkem mezi lidmi všech národů. Je tedy představitelem postavy, která se postupně odpoutává od zatrpklosti starého světa, aby našla svobodu a štěstí v lidské pospolitosti. Vyvrcholení filmu je situováno na mezinárodní festival lidové hudby. Závěrečná scéna je symbolickou reprezentací titulu filmu: tančí a zpívají v ní zástupci lidové hudby ze všech koutů světa; dnes se tančí na jenom na hudebním festivalu, ale zítra se bude tančit všude.

Postava Pavla je pojímána v narativu očištění, který je jednou z variant Velkého příběhu. Postupně se zbavuje nešvarů starého světa a očištěný vstupuje do světa nového. To je ilustrováno proměnou jeho vnějších atributů. Během Pavlovy vnitřní proměny dochází i k nenápadné proměně vizuální, nejdřív je zobrazen ve společenském černém obleku, posléze odkládá kravatu a nakonec už se objevuje pouze v košili³². Oblek a kravata si tak z filmu odnášejí výraznou negativní konotaci příslušnosti ke světu kapitalistického včerejšku. Recipient totalitního kýče pak vnímá tuto konotaci i v běžném životě. Dochází tím k jisté ideologizaci estetická, k jeho splývání s etickým. Socialistická kultura v podstatě realizuje sokratovský ideál Krásné rovná se Dobré, Ošklivé rovná se Zlé. Této ideologizaci přitom nepodléhají pouze předmětné skutečnosti, ale prakticky veškeré kulturní projevy, zájmové činnosti, umělecké směry, ale například i styl mluvy nebo dokonce gesta a emoce, jak názorně dokládá Macura ve své studii o etiketě³³. Úsměvným dokladem této všeobecné ideologizace estetická je vzpomínka Pavla Kohouta na to, jak v době, „*kdy jsme ještě nepoznali sovětskou taneční píseň, kdy ještě neexistovaly nové taneční písně našich skladatelů, (...) pražští svazáci zádušně hleděli na okna kaváren, za nimiž beztretně a nepřemožitelně kvílel, vřeštěl a nyl jazz*“³⁴. Ať byl jazz pro tehdejší pravověrné mladé komunisty jakkoliv esteticky lákavý, poddat této touze se nemohli, neboť jazzová estetická norma dostala znaménko mínus.

Tato všeobecná ideologizace estetická však skýtá jedno velké nebezpečí. Oblek a kravata přirozeně s nástupem socialistické společnosti nevymizely. Najednou ale není zcela jasné, ve které situaci je společenský oblek ještě neutrální a odpovídající situaci a kdy už se stává projevem oportunistického individualismu. Hranice je zde velmi křehká. Navíc signifikace je víceméně arbitrární, je záležitostí konvence. Našli bychom i příklady, kdy v určitém případě rozhodla v podstatě náhoda. Tak v letech padesátých projevem revolty byly vlasy střížené na

31 Macura 2008

32 Za tento postřeh vděčím Vítu Schmarzovi a jeho semináři o socialistickém realismu. Schmarz analyzuje ideologickou signifikaci estetická na příkladu Pavlova antipoda Rudy (Schmarz 2009).

33 Macura 2008, s. 166–184

34 Kosatík 2001, s. 75, cit. dle Catalano 2008, s. 142

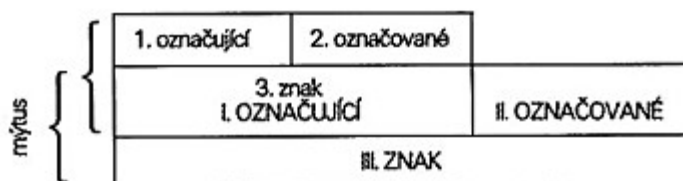
ježka, protože je nosili američtí a kanadští hokejisté, o desetiletí později to byly naopak vlasy dlouhé, protože připomínali americké hippies. Ve váhání, zda si do veřejného prostoru vzít nebo nevzít kravatu, spatřujeme stejnou nejistotu, jakou nacházíme v Nezvalově projevu. Koresponduje to s obecnou nevyzpytatelností ideologie marxismu-leninismu jako mocenského nástroje: „(...) *nejobecnější cíl společnosti, komunismus, byl sice neměnný, avšak jeho interpretace a dogmata, která určovala strategii, se měnila nepředvídatelným způsobem. (...) Zvláště během velkých stalinských čistek mohl být funkcionář odsouzen za totéž, za co býval odměňován.*“³⁵. Petr Fidelius ve své studii *Socialismus v proměnách doby* pak ukazuje, jak komunistická moc legitimizovala tuto svou nevyzpytatelnost rafinovaným zacházením s pojmy „historie“ a „doba“.³⁶ Tato svévolnost zacházení s ideologií, jakož i svévolnost signifikací estetická způsobuje, že veřejný prostor je v totalitní společnosti ovládán atmosférou nejistoty a pochybností.

35 Hauser 2004, s. 141

36 *Socialismus v proměnách doby*. In: Fidelius 1998, s. 186–198

1.7. Mýtus

Co bylo v předchozích kapitolách řečeno o kýči, o úloze umění v totalitní společnosti, o totalitním jazyku a o systému estetických norem, bychom chtěli nyní zastřešit konceptem Mytologií Rollanda Barthes. Barthes sice říká, že „*statisticky vzato stojí mýtus na straně pravice*“³⁷, a že v rámci levice mýty existují „*v té míře, v níž levice není revolucí,*“³⁸ což je podle něj případ stalinského mýtu, který lakonicky hodnotí slovy: „*Najde se snad něco chabějšího než stalinský mýtus?*“³⁹, přesto se jeho Mytologie ukazují být velice funkčním nástrojem pro pojmenování totalitního mýtu. Podle Barthes je mýtus vytvořením druhého sémiologického řetězce, v němž se již hotový znak stává označujícím nového znaku, jímž je mýtus. Naznačuje to následujícím schématem.⁴⁰



Mýtus se zmocňuje hotových výpovědí, odebírá jim však smysl a činí je prázdnou formou svého označovaného. V totalitní společnosti se všeho zmocňuje mýtus, jehož označovaným (Barthes ho nazývá koncept) je Velký příběh dějin, veškeré výpovědi jsou pak jeho označujícím. Tento sekundární sémiologický řetězec zcela pohlcuje řetězec primární a totalizuje je perspektivou Velkého příběhu. V důsledku toho je jazyk zcela vyprazdňován, neboť mýtus z něj dělá pouhou formu. Barthesův koncept nám vysvětluje i to, že „magnetickému efektu“ podléhají nejenom slova, ale i předměty zobrazené různými médii. Materie, z níž je označující tvořeno, není pro mýtus vůbec důležitá. „*Mýtem tedy může být vše.*“⁴¹

V mýtu se „*koncept může rozšířit skrze neobyčejně velký rozsah označujícího: celá kniha se například stane označujícím jediného konceptu; a naopak velmi malá forma (slovo, gesto, třebas i gesto postranní, pod podmínkou, že si ho někdo všimne) bude moci sloužit jako označující pro koncept překypující nesmírně bohatým příběhem.*“⁴² Příkladem minimálního konceptu může být zmíněná učebnice literatury, ta je v jistém smyslu celá označujícím pro to, že socialistická kultura „navazuje na nejlepší tradice naší národní literatury“, nebo něco podobného. Příkladem minimální formy je Stalin, jak ukazuje Nezvalův výrok „Stalin, to je epocha. To jsou dějiny.“ Polský divadelní kritik Andrzej Hausbrandt popisuje divadelní představení, v němž „*vystupoval Josef Stalin, který si na scéně zapálil dýmku, po čemž se spokojeně položil na pohovku a pohroužil se do několikaminutové dřimoty. Čas byl zcela zaplněn úctou vůči této postavě, takže publikum spokojeně čekalo, až se Stalin probudí.*“⁴³ Polští diváci byli tak spokojeni z toho důvodu, že sledující podřimujícího Stalina pocítovali velikost celé historie a skrze kýčovitý prožitek se cítili býti její součástí.

Co je to tedy mýtus? Domnívám se, že mýtus je jistá nepojmová forma myšlení. Myšlení ztvárněné nikoliv v pojmech, ale v příbězích, emblémech a obrazech. Tyto příběhy jsou

37 Barthes 2004, s. 147

38 tamtéž, s. 145

39 tamtéž, s. 146

40 tamtéž, s. 113

41 tamtéž, s. 107

42 tamtéž, s. 119

43 Hausbrandt – Holoubek 1986, s. 92 (citát přel. J. K.)

přítom zakotveny v řádu, obsahují v sobě hodnoty a morálku tohoto řádu. Vladimír Macura ve Znamení zrodu říká o mýtu, že „představuje svět v objektsubjektové jednotě, nerozčleněný a také nerozčleněně, a usiluje ho představit jako celek, nikoliv v dílčí výseči, na které vznikl.“⁴⁴ Tuto objektovou jednotu, splývání subjektu a objektu jsme se pokusili vyložit skrze estetické fungování kýče. Macura dodává, že mytologičnost národního obrození se projevuje v tzv. synkretismu – „nerozčlenění do jednotlivých kulturních sfér“⁴⁵. Domníváme se, že podobný synkretismus je charakteristický i pro socialistickou kulturu, částečně jsme se toho dotkli v kapitole o jazyku konstatováním o splývání funkčních stylů.

Podstatné pro naše zkoumání je znaková povaha mýtu a Barthesovo konstatování, že „každý sémiotický systém je systémem hodnot, avšak konzument mýtu pokládá signifikaci za systém faktů: mýtus je čten jako faktický systém, ačkoli je pouze systémem sémiotickým.“⁴⁶ Pro modelového recipienta totalitního kýče je nevědomost znakovosti, jistá sémiotická dezorientace, způsobená zaslepenou touhou po transcendenci. To, co se jevilo jako „budování nového šťastnějšího světa“, bylo ve skutečnosti pokrývání předmětného světa znakovou skutečností. Důsledkem toho je radikální inflace znaků, které jsou označujícím mýtu. Podle Sylvie Richterové se „různé ideologie (...) stále zřejměji odpoutávají od světa „přirozeného“ a dospívají právě v totalitním systému k bodu, kde znak skutečnost vytěsňuje a nahrazuje, zastupuje v plném – i praktickém – slova smyslu.“⁴⁷

A v takovém systému se ocitají naši dvacetiletí hrdinové – Egon Bondy a Ivo Vodsed'álek. Intenzitu tohoto sémiotického systému popisuje Bondy takto: „Velkoměsto bylo celé polepeno plakáty výtvarně soc. realistického provedení a všudypřítomně okrášleno transparenty s myšlenkově i jazykově absurdními hesly. Že analogicky vypadal všechn tisk, film a vysílání rozhlasu, dodávám jen pro úplnost obrazu. Tomuto útoku nebylo možno odolat, většina se mu nedokázala ani bránit, neboť byl naprosto nečekaný a jeho masivnost byla i po zkušenostech s nacistickou propagandou bezprecedentní.“⁴⁸ Výrok Vodsed'álekův, jímž zakončíme tuto první část naší práce, pak ukazuje, že si byli znakovosti mýtu dobře vědomi: „To nebyl aktivní odraz reality, jak se nám tehdy snažili namluvit teoretikové umění. To byl svébytný systém kompletní mytologie, jež dovedla stanovit hodnoty mravní i estetické. To nebyl odraz. Naopak, odrazem tohoto nádherného systému byli ti, co uvěřili. Ti šťastní, kteří se snažili přizpůsobit svůj život velkolepým normám.“⁴⁹

44 Macura 1995, s. 90

45 tamtéž

46 Barthes 2004, s. 130

47 Richterová 1991, s. 3

48 Bondy 2008, s. 62–63

49 Vodsed'álek 2000, s. 20

Druhá část: underground

2.1. Úvod

Snažíme-li se nalézt postavení totálního realismu a trapné poezie⁵⁰ v dějinách české literatury, zjišťujeme, že jejich místo zůstává stále dosti nevyjasněné. Zdá se, že literární věda si s nimi příliš neví rady. Jsou jí často opomíjeny a vnímány s jistou rezervou jako určitá kuriozita, jako jakási insitní poezie či pouhá hra na literaturu, které není zapotřebí věnovat vědecký zájem. Tuto odtažitost cítíme z některých formulací v akademických dějinách („*Jejich poetika byla jimi samými nazývána „totální realismus“ (Egon Bondy), „trapná poezie“ nebo „politická paranoicko-kritická metoda“ (Ivo Vodsedálek).*“⁵¹. *Česká literatura od počátků k dnešku* pak věnuje edici Půlnoc pouhý jeden odstavec, Vodsedálek a trapnou poezii nezmiňuje vůbec a Bondyho totální realismus uvádí především jako jeden ze zdrojů poetiky Bohumila Hrabala⁵².

Přestože edici Půlnoc jsou již věnovány tři monografie⁵³ a řada studií⁵⁴, včetně autointerpretací samotných autorů⁵⁵, podstatu totální poezie se dosud nepodařilo uspokojivě vysvětlit. Důvodem neuspokojivých výsledků dosavadních interpretů je podle mého názoru to, že zůstávají na příliš úzce vymezeném poli literární historie. V souvislosti s totální poezií jsou často zmiňovány pojmy jako deestetizace, antiužitečnost, antiliterárnost či aliterárnost, přitom je však nadále interpretována jako literatura a umění. Martin Machovec o Půlnoci píše: „*Šlo totiž o sui generis sestoupení až k jakémusi „nulovému bodu“ poesie, o nastolení nejen nové poetiky či „poetiky“, ale i nové estetiky.*“⁵⁶ Je tedy třeba položit si otázku, proč se zde tento nulový stupeň objevuje a jakou má funkci. Domnívám se, že interpretace postupující úzce z literárního kontextu, jak to v převážné míře činí dosavadní interpreti, svádí k nalézání povrchních paralel, utvořených na základě vnějších podobností, které podstatu totální poezie spíše zamlžují, než odkrývají. Proto je potřeba zaměřit se na mimoliterární aspekty vzniku textů, na jejich komunikační situaci, a to v nejširším slova smyslu; vzít v úvahu historický a sociální kontext, v němž se tato komunikace odehrává, zohlednit fakt totalizace veřejného života a radikálních změn v systému estetických norem a v jazyce jako základním komunikačním kódem. O popis těchto změn jsme se pokusili v první části této práce a nyní se jich pokusíme využít pro interpretaci totálního realismu a trapné poezie. O adekvátnosti tohoto postupu svědčí i poznámka Gertrude Zandové: „*Neliterární poetika Bondyho a kruhu autorů kolem Edice Půlnoc připomíná básně oberiutů v Sovětském svazu třicátých let, zvláště Daniila Charmse. Ti však jistě nebyli v padesátých letech v Československu známi, takže se zdá, jako by destrukce oficiální estetiky a všeho poetického vůbec byla téměř modelovou reakcí na totalitní podmínky stalinismu.*“⁵⁷ A právě takto bychom chtěli na totální poezii nahlédnout; jako na modelovou reakci na podmínky totalitarismu. Komparace s tvorbou oberiutů, která se sama nabízí, by mohla být samozřejmě velice plodná, avšak v této práci se jí už bohužel nedostává místa.

Čím je tedy totální poezie, když ne uměním? Předběžná odpověď zní: je hrou. Hrou jakožto

50 Poznámka terminologická: dále budeme místo „totální realismus a trapná poezie“ používat „totální poezie“ jako zastřešujícího pojmu. Na příslušném místě objasníme svou motivaci pro právě tento pojem, který neuvádím jako první (srov. Janoušek, 229).

51 Janoušek (aj.) 2007, s. 227

52 Lehár, (aj.) 2008, s. 749

53 Pilař 1999, Zandová 2002, Mainx 2007

54 např. Machovec 1990, 1991, 2008, Troup 1991, Typlt 1997, 2006, Fišer 2004, Špirit 2004, Pilař 2005, Catalano 2008

55 Vodsedálek 2000, Bondy 2008

56 Machovec 1990, s. 54. Srov. též Catalano 2008, s. 336, Zandová 2002, s. 109.

57 Zandová 2002, s. 109

entitou s odlišným sémiotickým statusem než umění. Pojem hry bude v průběhu naší práce nabírat různých významů, které budeme postupně vyjasňovat. Pro začátek uveďme jen stručnou poznámku. Jak uvádí Fink⁵⁸, základem hry je její podvojnost. Spojují se v ní dvě roviny. Rovina skutečnosti a magická rovina hry. Tyto roviny jsou od sebe neoddělitelné. Existence herní roviny je přímo závislá na rovině skutečnosti, na které by se mohla zachytit. Hra je založena na dvojí existenci. Chlapci, kteří si hrají na vojáky, jsou zároveň chlapci a zároveň vojáky. Tato podvojnost je ale ve hře vždy vědomá, hrající vždy ví, že jeho herní identita je „jenom jako“. Ztrácí-li se tento zřetel, hra přestává být hrou. Tato podvojnost má schopnost odlehčit realitu skutečného světa, odejmout jí tíhu absolutní platnosti. Dodáváme, že poté, co budeme totální poezii interpretovat jako ne-umění, na něj znovu nahlédneme jako na umění a pokusíme se najít její místo v dějinách kultury.

58 Fink 1992, s. 23

2.1. Skupina Půlnoc

Jádro skupiny Půlnoc tvořili Bondy, Vodsed'álek a Jana Krejcarová, kromě nich to byl ještě Pavel Lord Svoboda, který vydal v edici jednu sbírku poezie a jednu knihu koláží. Hrabala s Boudníkem a Borna s Jelínkem navrhuje Martin Machovec⁵⁹ považovat spíše za hosty skupiny, a sice proto, že jde o autory s vyhraněnými poetikami, které jsou od totální poezie odlišné. Zandová uvádí, že o autorech Půlnoci nelze mluvit jako o programové skupině, protože se nedržela dogmaticky jednoho tvůrčího programu (ačkoli Bondy měl ambice takovouto skupinu vytvořit a být její vůdčí osobností), ani jako o skupině generační, protože Hrabal i Boudník byli podstatně starší než ostatní, a navrhuje pojem „situační skupina“⁶⁰. K tomuto pojmu se přikláníme i my, neboť zcela odpovídá našemu přístupu. Až na Hrabala s Boudníkem jsou všichni autoři Půlnoci narozeni kolem roku 1930 a v období fungování edice jim bylo kolem dvaceti let. To je období, ve kterém se osobnost člověka formuje, je otevřená novým podnětům, ustalují se její etické a estetické hodnoty, názory na umění, kulturu a politiku. Zároveň do stavu bezstarostnosti dospívání a vášnivého hledání vlastní identity a místa ve světě vstupuje neodbytně potřeba existenčního zabezpečení a zapojení se do ekonomického provozu společnosti – životní obzor se před člověkem děsivě otevírá v celém svém banálním materialismu. Do této citlivé životní etapy vtrhává revoluce, která má ambice pohltnout i soukromou sféru lidského bytí a vytvořit „nového člověka“. V budování nové společnosti se klade důraz právě na mladé lidi, kteří jsou plni životní síly a nejsou zatíženi zkušeností světa starého. Ambivalenci pocitů plynoucích z těchto rozporů popisuje Ivo Vodsed'álek ve své první sbírce *Oidipova břitva* z roku 1949:

*„Ať se zapomíná na lyriku podzimu
a bezvýchodnost osmnáctého jara
přece vesele do práce (...)
My kteří jsme nezapomněli na krásnou Madonu s mandlovýma očima
cítíme mandlovou hořkost zcela líbezně v ústech
říkáme-li si:
rodina kasárna
kriminál továrna
a blázinec“⁶¹*

Po únoru 1948 byla náhle veškerá seberealizace možná jedině v kolektivitě budovatelského entuziasmu. Vydat se vlastní cestou znamenalo přijmout status vyvrhela a outsidera, ba společenského nepřítele. „*Vše, co tvořilo naděje a hodnoty pro Zbyňka a jeho přátele, bylo během krátké doby označeno za produkty buržoazní pakultury. Kdo oficiálně neuvěřil, byl proklet.*“⁶² Pro mnoho autorů byl život v takových podmínkách trýzní, a to i pro ty, kteří nebyli veřejně ostrakizováni a pronásledováni jako Karel Teige, jehož sebevražda se stala symbolem osudu intelektuála v padesátých letech. Pro Bondyho a jeho kamarády se však tato doba nestala tragédií, ale naopak obdobím bouřlivého bohémského života a tvůrčí nespoutanosti. Na první pohled výrazným rysem, kterým se tvorba edice Půlnoc zásadně liší od ostatní podzemní literatury vznikající v padesátých letech, je tak radostná nálada, zcela protikladná oné tíživosti, kterou můžeme sledovat například v díle Kolářově, Hančově a dalších.

59 Machovec 1993, s. 72

60 Zandová 2002, s. 96

61 Vodsed'álek 1992, s. 9

62 Vodsed'álek 2000, s. 15

K tomu, zdá se, přispělo několik faktorů. Kromě nízkého věku autorů tu zřejmě hraje roli skutečnost, že nikdo z nich za sebou před rokem 1948 neměl publikační činnost. Už v samých počátcích se tak jejich poetika utvářela s vědomím, že jejich díla nebudou publikována. Tato skutečnost příznačně platí i pro staršího Hrabala a Boudníka a pravděpodobně přispěla k tomu, že došlo k tomuto sblížení. Roli zde hraje i fakt, že autoři nepocházeli z prostředí, na nějž by se komunistická ideologie zaměřovala, nepatřili k nežádoucím sociálním třídám ani k veřejně známým intelektuálům. Zároveň se jim dařilo zůstat jaksi mimo proces radostného budování. Hraje zde roli i levicová politická orientace autorů, která je zřetelná především u Bondyho, který se celý život hlásil k marxismu. Ten od počátku vnímal nastolení komunistického režimu v Československu nikoliv jako historický debakl ideje komunismu, ale jako zradu revoluce⁶³. Autoři Půlnoci tak neměli potřebu se proti systému morálně vymezovat, ale zároveň jako jedni z mála těžili z atmosféry pilně budovaného optimismu, aniž by se na jeho budování podíleli a nekriticky mu podléhali. Tato kombinace odstupů a souhlasu jim umožnila vytvořit si mimořádnou citlivost k dobové estetice, která se stala jejich základním inspiračním zdrojem.

Tento specifický postoj k novému společenskému uspořádání, jeho kultuře a idejím, který nebyl ani přitakávající, ale ani striktně odmítající, umožnil zaujetí distance a zároveň ponoření, které se stalo plodným zdrojem pro tvorbu autorů Půlnoci a jejím určujícím rysem. Absurdita, kterou skrze totalizaci veřejného života prožívali ti, kteří „neuvěřili“, resp. ti, kteří nesplynuli s totalitním kýčem, se pro autory Půlnoci nestala stísnujícím pocitem, ale naopak takřka nevyčerpatelným zdrojem pro ludické tvůrčí experimenty. Vodseďálek se k tomu po čtyřiceti letech vyjadřuje takto:

„My jsme tvořili nepatrný ostrůvek těch, kteří sice nedokázali uvěřit, ale přesto zůstávali bez dechu naplnění obdivem k sovětským filmům, k obrazům, písním, románům, ale především k plakátům. Před těmito díly se naše bývalé ideály jevily zkompromitovatelné a jaksi nežádoucí. Začali jsme chápat obecnou nepotřebnost svobody, která dosud stávala na vrcholu hierarchie hodnot. Byla to zcela absurdní situace. My jsme umělé hrdiny skutečně milovali, jistě s vědomím podezřelosti této lásky. A ti, kteří přitakávali oficiálním názorům na "zvrhlost" moderního umění, svoji lásku k umělým hrdinům pouze předstírali. Později, v šedesátých letech svoji masku odložili a bývalé "zvrhlé" označili za základ kultury. Nenašli jsme s nimi společný jazyk ani v padesátých, ani v šedesátých letech. O sedmdesátých letech není třeba hovořit.“⁶⁴

Právě specifický způsob recepce tehdejšího umění považuji za klíčový pro pochopení totální poezie. Podívejme se, jak Vodseďálek popisuje návštěvu kina: *„Premiéry těchto filmů se tenkrát konaly vždy v pátek a promítáním bylo počteno tehdy nejpřepychovější kino Sevastopol. Pokaždé jsme si zakoupili dvě lóže na sobotu od tří hodin. Obvykle jsme bývali jedinými diváky. Přinášeli jsme s sebou víno a obložené chlebičky. Vše mělo podobu slavnosti. Vskutku jsme žili obdivem k těmto dílům.“*

Popis nápadně připomíná recepci současné filmové produkce, především kultovních filmových sérií typu Hvězdné války nebo Harry Potter. Chlebičky jsou nahrazeny kolou a popkornem, případně se takovéto „slavnosti“ pořádají doma nad obrazovkou počítače. Fanoušci těchto filmů se sdružují do různých fanklubů a jejich zájem se nevyčerpává zhlédnutím filmů, nýbrž pokračuje v nejrůznějších aktivitách. Tyto filmové ságy totiž vytvářejí zcela nové fikční světy s vlastními pravidly. Toho využívá zábavní průmysl, který nabízí širokou škálu způsobů, jak si tento fikční svět užít, od výroby hraček a kostýmů přes počítačové hry až po vytváření nejrůznějších zábavních zařízení laděných v duchu daného

63 viz Bondyho popis deziluze z prvních únorových dnů ve vzpomínkové knize Prvních deset let (Bondy 2002)

64 Vodseďálek 2000, s. 20

fikčního světa – restaurací, kaváren, zábavních parků. Fanoušci se však fungování tohoto „metatextového“ fikčního světa neúčastní jenom jako konzumenti, ale sami ho i dotvářejí. Vytvářejí určité, vzhledem ke kanonickému textu, jimiž je daná série filmů, „apokryfní“ texty. Ty přitom vycházejí z pravidel daného fikčního světa, ale zároveň některá tato pravidla porušují a pohrávají si s nimi, vytvářejí nejrůznější parodie v duchu „Jak by to vypadalo, kdyby...“ Příkladem této hry může být scéna z anglického filmu *Acid House*, v níž dva mladíci stráví celou noc promyšlením fikčního světa s pozměněným pravidlem à la „Han Solo byl ve skutečnosti pašerák drog.“

Totální realismus a trapná poezie bývají uváděny do souvislosti s pop-artem a soc-artem⁶⁵ z důvodů, které jsou zřejmé. Nabízí se ovšem i možnost vnímat skupinu Půlnoc jako první fanklub umění socialistického realismu a totální poezii jako soubor apokryfních textů, v nichž si Bondy s Vodsed'álem stejně jako fanoušci Hvězdných válek pohrávají s pravidly fikčního světa socialistického realismu, jako například:

*Nad Kremlem na eroplánu
lítá Stalin v županu
(...)
U veliká dálka
vidí Vodsed'álka
an čte Vitězslava Háčka*⁶⁶.

Rozeberme si tento způsob recepce. Jak bylo řečeno v první části této práce, socialistická kultura vznikla jako pokus o vytvoření vertikálně nečleněné kultury, „umění napínavé ideologické výchovy“. Pokusila se o to určitou kompresí kultury „vysoké“ (umění) s kulturou „nízkou“ (kýč), v oblasti literatury sloučením literatury umělecké, literatury „pro lid“ a literatury „lidové“. S tím byly zkomprimovány i specifické způsoby recepce, modelový recipient socialistického realismu byl ochuzen o pestrost estetických postojů; nebyl schopen zaujmout estetickou distanci, potřebnou pro vnímání umění, ale zároveň nebyl schopen se kultuře oddat jako pouhé zábavě. Místo toho znal jenom kýčovitý postoj, který z umění dělá předobraz skutečnosti a z estetické recepce budovatelský úkol.

Domnívám se, že autoři Půlnoci aktualizovali receptivní postoje, které po kompresi literárního prostoru v umění socialistického realismu zůstaly potenciálně stále přítomné, tedy postoje zaujímané k „umění“ a k „popkultuře“. „Nové vidění“, které autoři Půlnoci objevili, tedy podle našeho názoru bylo umožněno právě nesouměrností mezi komprimovanou, sjednocenou, monofunkcionalizovanou kulturou a pluralitou estetických postojů, které i po kompresi umění zůstaly zachovány. Autoři Půlnoci k umění socialistického realismu nezaujali předpokládaný kýčovitý postoj, v němž se vnímající subjekt rozplývá v předmětu, ale postoj subjekt-objektové estetické distance. To jim umožnilo vnímat kulturu socialistického realismu nikoliv jako imperativní předobraz skutečnosti, ale právě jenom jako znak, který k ničemu nezavazuje. Zároveň však se do mytologie socialistického realismu plně nořili. Jestliže „mýtus je čten jako faktický systém, ačkoli je pouze systémem sémiologickým“⁶⁷, pak autoři Půlnoci ho vnímají jako znak i realitu zároveň. Jinými slovy, zaujímají vůči mýtu herní postoj.

65 srov. Bondy 2008, s. 64, Vodsed'álek 2000, s. 20, Zandová 2002, s. 123

66 Bondy 1992, s. 129

67 Barthes 2004, s. 130

2.3. Edice Půlnoc

Zrekapitulujeme si nejdříve základní kvantitativní charakteristiky edice Půlnoc. Edice existovala zhruba po dobu pěti let (1950-1955), během nichž v ní vyšlo pravděpodobně 44 svazků⁶⁸. Jde převážně o básnické sbírky, dále několik prozaických textů a několik koláží, dvě eseje, jeden překlad básnického díla (Morgensternovy Šibeniční písně) a jeden sborník. Bylo v ní deklarováno pět nových uměleckých směrů. Texty vycházely většinou v počtu od jednoho (v případě koláží) do šesti kusů. Exempláře pravděpodobně nebyly ve větší míře dále rozšiřovány. Počet čtenářů edice byl tak pravděpodobně velmi nízký a zřejmě příliš nepřevyšuje počet jejích autorů.

Tato skutečnost s sebou nese některé základní aspekty, které nesmíme při interpretaci opominout. Za prvé, autor osobně zná většinu svých potenciálních čtenářů. Za druhé, prakticky chybí kritická reflexe. Za třetí, nedostává se konfrontace s aktuálně vznikající tvorbou mimo skupinu, což posiluje pocit výlučnosti. V důsledku toho působí na literární komunikační situaci edice Půlnoc dva základní faktory. Na jednu stranu „váha“ díla je velmi malá, protože recepce je minimalizována, na druhou stranu je tu určitá „beztrestnost“ pro seberadikálnější tvůrčí čin. Oba faktory dohromady přispívají k poetické nespoutanosti, posilované jistou rivalitou danou osobní blízkostí autorů.

Ač byly parametry edice díky okolnostem, za nichž vznikala, minimalizovány, přece jen byl zachován základní literární komunikační proces autor–text–čtenář. Vydání textů v jednom svazku zároveň zachovává základní autorské (sémantické) gesto, jímž je řečeno, že jde o ucelené literární dílo, které má (relativně) definitivní podobu.⁶⁹ Toto gesto sice momentem vydání není podmíněno – autor může pořádat své texty do sbírek i bez něj, (jak to ostatně činil i Vodsedálek po skončení edice až do devadesátých let), ovšem vydání sbírky funguje jako výrazný popud, bez něž se mnoho autorů k uspořádání textů do sbírky neodhodlá.⁷⁰ Můžeme se tak domnívat, že právě aspekt publikace textů výrazně působil na jejich poetiku.

Je tedy edice Půlnoc pouhou simulací literární komunikace v malém anebo autentickou literární komunikací za extrémních podmínek? Obojí. Doklady podobného edičního počínu z padesátých let nemáme, proto je edice Půlnoc literární komunikace uskutečněná za extrémních podmínek. Zároveň je však i simulací tohoto procesu, přesněji řečeno herní simulací v podmínkách, kdy je znemožněna standardní podoba literární komunikace jakožto dialogického střetávání textů a metatextů. Toto konstatování by nás však nemělo svést k tomu, že budeme edici Půlnoc vnímat jako nezávaznou hru mezi hrstkou přátel, jako svého druhu insitní literaturu a pouhou kuriozitu, jak to naznačuje dosavadní postoj literární vědy. Princip hry není možné ztotožňovat s insitností. Hra není protikladem vážnosti, hra a vážnost se nevylučují, naopak hra může být někdy hrána až smrtelně vážně.⁷¹ Dosavadní interpretace totálního realismu a trapné poezie pojem hry často zmiňují, a sice ve spojení „dadaistická hra“ nebo „artificiální hra“, nebývá v nich však dále rozváděn, jako by jeho užitím bylo již vše vysvětleno. Co to tedy znamená, že se literární komunikace realizuje skrze hru? A jaký druh hry máme před sebou? Odpověď je prostší, než bychom očekávali. Jde zcela jednoduše o hru „na něco“. Její různé varianty bychom mohli pojmenovat třeba takto:

„na básníky“ – Vodsedálek v Trapné poezii: „*Toto vše je napsáno / znamenitě. / Proto*

68 Všechny svazky se však nedochovaly, číslo 44 je počet rekonstruovaný Machovcem 1993. Odtud přebírám i další základní údaje o edici.

69 k problematice sémantiky literárního díla v samizdatu srov. Červenka 1996

70 Nepublikující autoři s touto otázkou zacházeli všelijak, někteří se nadále snažili pořádat texty do sbírek, u jiných se stalo dílo navždy nehotovou, nedokončenou záležitostí, dílo-torzo se pro ně stalo znakem autorského rukopisu, příkladem je Jan Zábřana. Zajímavé je sledovat vztah literárního díla a deníku, který se v této době značně rozvolňuje, srovnej například dílo Jana Hanče a Jiřího Koláře.

71 Srov. Huizinga 2000, Fink 1992, Gadamer 2003

*myslím, že jsem básník. / Opakuji: / znamenitě.*⁷²; Bondy na to v Totálním realismu: „Protože jsem největší žijící básník / přemýšlel jsem o poezii / Jediným jejím měřítkem jsou vteřiny / jež strávím v bezmocnosti“⁷³,

„na avantgardu“ – potřeba vymezovat své tvůrčí počiny jako projekty nových uměleckých směrů: trapná poezie, totální realismus, explosionismus, Krejcarové intimismus, Bornův a Jelínkův supersexdadaismus,

„na literární kritiku“ – Hrabalův text *Co je poezie?*⁷⁴ s podtitulem „příspěvek“, též Vodsedálkova „studie“ o paranoicko-kritické metodě, již začíná jeho sbírka *Kvetoucí Ukrajina*,

„na literární marketing“ – Bondyho dodatek k jeho sbírce *Dagmara aneb nademocionalita „Spisy Egona Bondyho“*, např.: „*CHURAVÝ VÝTVOR – básně novou, gramatickou, automatickou metodou. Vtipné! Odtud pochází báseň „Mé metody“, jež již zlidověla v kruzích pražských intelektuálů.*“⁷⁵

Samotné texty jsou pak hrou „na poezii“ a „na umění“. Jsou tím kladeny zcela zásadní otázky. Co je umění? Co dělá umění uměním? Čím umění je a čím být může? Zdůrazňujeme, že jasná hranice mezi „hrou na něco“ a „něčím“ v podstatě neexistuje, hra plynule přechází ve skutečnost a skutečnost se stává hrou. Jde o hru na něco, co ještě není, ale hraním toto „něco“ pomalu vzniká a mění se ve skutečnost. Vladimír Macura takto v podstatě vyložil národní obrození jako hru obrozenecké společnosti na kulturu, která ještě neexistuje, ale tato hrou je pomalu vytvářena.⁷⁶ Hrou je možno vysvětlit samotný proces utváření kultury, jak to učinil Huizinga v knize *O původu kultury ve hře*.⁷⁷ Můžeme tak konstatovat, že totální poezie se nachází na „nulovém stupni“ z toho důvodu, že stejně jako národní obrození a stejně jako socialistická kultura je kulturou „ve znamení zrodu“.⁷⁸

72 Vodsedálek 1992, s. 29

73 Bondy 1991, s. 9

74 Hrabal 1992

75 Bondy 1991, s. 49

76 Macura 1983, hl. s. 118–151

77 Huizinga 2000

78 srov. Macurovu studii *Obrození* (Macura 2008, s. 131–146)

2.4. Trapnost

„*Bud' bude poesie trapná / nebo nebude vůbec*“ zní motto Vodsed'áلكovy sbírky *Trapná poezie*⁷⁹.

Tato věta, jak upozorňuje Mainx⁸⁰, je parafrází na Bretonův výrok „*Bud' bude poesie křečovitá, nebo nebude vůbec*“, ale zároveň připomíná revoluční heslo, které je leitmotivem Kunderova románu *Život je jinde*: „*Bud' bude revoluce totální, nebo nebude vůbec*.“ Jak tedy rozumět této parafrázi? Je to jen prostředek distance od revolučních ideálů? Pouhá parodie či persifláž? Pouhý paradoxní aforismus? Anebo můžeme tento požadavek vnímat jako zcela vážně míněnou reakci na avantgardní či komunistickou radikálnost formulovanou v předchozích heslech a hledat v něm jádro svébytného estetického programu?

Ptejme se nejdříve po podstatě trapnosti. Co je trapnost? Jak bývá ve filozofických úvahách zvykem, i my se nejdříve uchýlíme k etymologickému výkladu. Trapnost je odvozena od slova trápit, které je kauzativem od trpět, význam slovesa trápit tedy je „*působit, že někdo trpí*“⁸¹. Věta „*cítím se trapně*“ tedy znamená: někdo mi způsobuje, že trpím. Vidíme tedy, že k trapnosti musí být vždy nejméně dva. Stydíme se před někým a za někoho. Tato dvojčlennost je potenciálně přítomná, i když se cítíme trapně sami před sebou. Dochází zde ke zvláštnímu rozdělení: Cítíme se trapně před sebou a za sebe. Jako bychom sami sebe zahlédli zvenčí. Zavíráme oči – nechceme vidět, ale také si schováváme obličej do dlaní – nechceme být viděni. V každém případě je tady důležitý odstup, úkok stranou, pohled na sebe sama zpoza rohu. Někdy trapnost pociťujeme bezprostředně, jindy je třeba odstupu mnoha let. Vždy se ale vidíme v určitém obraze, k zaostření na různé okamžiky jako bychom přitom potřebovali různě velký odstup, abychom se spatřili v dostatečně jasném celku.

Kdy se však cítíme trapně i za někoho jiného? Domnívám se, že podmínkou je naše blízkost k člověku, za nějž se stydíme. Stydíme se za státníka, který reprezentuje právě naši zemi, stydíme se za souseda, který se vydá do televizní soutěže reprezentovat právě naši vesnici (nejde-li o zlého souseda, kterému se naopak s chutí vysmějeme). Cítíme se trapně za někoho, s nímž máme něco společného, za nějž cítíme spoluzodpovědnost, s nímž sdílíme část kolektivní identity: „*já*“ se stydí za „*my*“, jehož je součástí. A „*já*“ jako součást kolektivního „*my*“ je předpokladem nejenom trapnosti, ale i kýče (Kunderova druhá slza dojetí). Nacházíme zde tedy podobné rozdělení jako v případě kýče. Při kýčovitém prožitku však pociťujeme pocity vznešené, zatímco při trapnosti prožíváme stud, stud za naši odhalenou nízkost.

Stud souvisí se „*studený*“, „*studit*“, došlo tedy k metonymickému zobecnění nepříjemného fyzického pocitu na obecně nepříjemný pocit. Stud tedy můžeme vnímat jako fyziologický aspekt trapnosti, ale snad můžeme obě slova považovat i za synonyma. A právě „*nestoudnost*“ čili „*fundamentální nedostatek studu*“ jsou charakteristickým znakem kýče⁸². Trapnost tak můžeme vnímat jako komplementární prožitek k prožitku kýče. Jestliže kýč ruší odstup a nechává subjekt rozplývat se v předmětu, pak trapnost navrácí tuto distanci zpět, navrácí subjektu jeho ztracenou identitu. Trapnost vrací kýči stud, který ho učinil nestoudným a nepravdivým; trapnost je očistný proces, jímž se navrácíme k pravdivosti.

Jestliže subjekt osoby oddávající se kýči se rozdvouje, aby se mohl kochat svým vlastním dojetím skrze splynutí v mytické transcendenci, prožitek trapnosti je dalším rozdělením, které umožňuje nahlédnout kýčovitou transcendenci jako falešnou, nepravdivou a směšnou. Kdo se oddává kýči, nahlíží sám na vlastní dojetí. Kdo pociťuje trapnost, nahlíží na sebe sama

79 Vodsed'álek 1992, s. 16

80 Mainx 2007

81 Rejzek 2001, s. 670

82 Giesz 1995, s. 217

kochajícího se vlastním dojetím, a zastydí se. Vidíme, že zde nacházíme podobné trojčlenné schéma jako v případě Barthesova sémiotického systému; primární systém jazyka, sekundární systém mýtu a terciární systém artificiálního mýtu. Jazyk vzniká jako politická promluva, zakládá vztah mezi člověkem a předmětnou skutečností, mýtus člověku nabízí transcendenci v objekt-subjektové jednotě nastolené prožitkem kýče a trapnost umožňuje nahlédnout mýtus jako pouhý znak, což je předpokladem k vytváření artificiálního mýtu.

Trapnost tedy můžeme identifikovat jako iniciační okamžik pro demystifikaci totalitního kýče, pro demytologizaci mýtu, je nezbytnou podmínkou k tomu, vnímat kýč či mýtus jako znak. Trapnost je dosažením distance, která umožňuje z totalitního kýče vystoupit, navrácí onu estetickou distanci, kterou kýč ruší. Zajatcům totalitního kýče tato distance chyběla, proto se v kýči rozplývali, nevnímali ho jako estetický znak, ale jako pouhý předstupeň reality, jako mýtus. Můžeme tak říci, že základní funkce trapnosti je noetická, neboť umožňuje distanci potřebnou k sebeuvědomění subjektu a poznání skutečnosti.

Trapnost je něco nepříjemného, cítíme-li se trapně, usilujeme co nejrychleji z tohoto stavu uniknout. Je to uhýbání před pravdou o nás samých. Učinit trapnost estetickým programem tak vlastně vyžaduje značnou dávku odvahy, neboť to znamená dozvědět se o sobě i věci nepříjemné. Toto setrvání v trapnosti je ovšem vyžadováno i od čtenáře, jak upozorňuje Michael Špirit: „*V programatických sbírkách Trapná poesie (1950) a Smrt vtípu (1951) se pokoušel (Vodseďálek) provést to, co ne úplně přesně naznačovaly názvy jeho knih: znemožnit čtenáři jakýkoli příjemný prožitek, který by mohl být při četbě pocíťován, tedy diskreditovat poezii a zabít vtíp.*“⁸³ Programové odmítání vtípu zmiňuje i Bondy: „*V této poetice byla striktně vyloučena nejen didaktičnost či moralizování, ale i jakákoli pointa a vtíp („esprit“). Oběma jsme se cílevědomě bránili a ubránili.*“⁸⁴ Odmítání vtípu je zcela v intencích noetické funkce trapnosti. Právě vtípem totiž často zastíráme trapnost. Vtíp slouží jako obrana, vytěsňuje něco, co je součástí nás samých, jako něco cizího, zlehčuje závažnou situaci. Trapné poezii jde ale o pravý opak: podívat se pravdě do tváře v celé její tíze. A to vyžaduje jistou odvalu.

Komunistická mytologie ruší protiklad mezi vysokým a nízkým, vše se v ní jeví jako vysoké, vznešené a to včetně obrazu nepřítele. Absolutizace na dobro a zlo je sama o sobě vznešená. Ráj je učiněn již tady a teď na zemi. Totální poezie pak využívá toto zrušení hierarchie, přikládá mu však opačné znaménko, takže vše se v ní jeví jako nízké. Anebo spíše jenom stejné bez příznaku vysokého či nízkého. Jestliže socialistická mytologie vytváří ráj na zemi, tedy povznáší pozemské na nebeské, lidské na božské, trapná poezie činí pravý opak: shazuje nebe na zem, a tím ho prakticky ruší. Jestliže komunistický kýč nabízí možnost transcendence, trapná poezie popírá transcendenci vůbec; je-li zrušen vertikální rozměr bytí, není již k čemu se upínat. Kýč říká: Ejhle, člověk! Trapnost říká: Lidské, ach příliš lidské.

Chtěli bychom na konec této kapitoly pojednat jednu, snad na první pohled překvapivou souvislost, a to mezi Ivem Vodseďálkem a Franzem Kafkou. Inspiroval nás k tomu následující citát Přemysla Ruta: „*Kafka se od svých současníků neliší osamocením, nemožností dorozumět se a zážitkem absurdity (ta tři stadia je zvykem shrnovat do pojmu odcizení) – v tom je jen (už jsme se toho dotkli) přesněji formulujícím dítětem své doby. Výjimečný je – řekněme to patetičtěji, než se obvykle vyjadřujeme – svou schopností snášet bolest při plném vědomí, trpět s otevřenými očima. Ani několikerá exkomunikace mu nedokázala vnutit podezření, že ti druzí jsou na tom zásadně jinak.*“⁸⁵

Schopnost trpět s otevřenými očima je formulace výtečně platná i pro Vodseďálkovu

83 Špirit 2004, s. 100

84 Bondy 2008, s. 67

85 Rut 1995, s. 138

trapnou poezii. Zároveň Rutem rekapitulovaná tři stadia odcizení – osamocení, nemožnost dorozumět se a zážitek absurdity – jako by přímo charakterizovala situaci neoficiálně tvořících autorů v 50. letech. Zdá se, že trapnost není než variantou odcizení, tohoto klíčového pojmu literatury 20. století. Rut ve své úvaze o Kafkovi cituje deníkový záznam ze dne 2. 2. 1920. V něm Kafka popisuje obraz představující letní neděli na Temži; řeka je zaplněna čluny s odpočívajícími a bavícími se mladými lidmi.

Zkusil si teď představit, že na nějaké louce na břehu – břehy byly na obraze sotva naznačeny, vše opanoval shluk člunů – stojí on sám. Pozoroval tu slavnost, která přece žádnou slavností nebyla, ale přece se tak dala nazvat. Měl samozřejmě velkou chuť se jí zúčastnit, doslova po tom prahl, ale musel si otevřeně říci, že je z ní vyloučen, bylo pro něho nemožné se tam včlenit, vyžadovalo by to tak velkých příprav, že by na to nepřišla nazmar jen tato neděle, nýbrž mnoho let, i on sám, ba i kdyby se tu chtěl dokonce zastavit čas, stejně by se už jiného výsledku nedosáhlo, celý jeho původ, jeho výchova, tělesný vývin by se bývaly musely ubírat jiným směrem.⁸⁶

Srovnajme tuto pasáž s úryvkem z Vodsed'álkovy básně ze sbírky Kvetoucí Ukrajina, která je často citována a bývá vnímána jako emblematický text trapné poezie:

*Jsem malý mrzáček,
jaký se zřídka kdy narodí v Sovětském svazu.
Moje matka je vzorná pracovnice
v továrně za naším městečkem.
Odchází každé ráno v 6 hodin z domova
a vrací se až pozdě večer.
Svého otce neznám.
Jsem totiž jedno z těch dětí
zplozených těsně po revoluci,
kdy mladí lidé neuzavírali sňatky.
Trochu se stydím za tu nehodu,
která potkala moji matku v době těhotenství,
za časů intervenční války.
Ano, jistě je to vinou
těch zlotřilých kapitalistů,
že se dnes nemohu zúčastnit
vší té radostné práce, o níž mi vypráví matka.*

V obou ukázkách nalézáme popis neschopnosti začlenit se do společnosti, do které bych přece měl patřit. Tedy opět: „já“ nahlíží na „my“, jehož by mělo být součástí, ale pociťuje, že toho není schopno. Ve vyprávění Vodsed'álkova mrzáčka však tato situace získává konkrétního viníka ve zlotřilých kapitalistech, a právě tím získává odcizení rysy komičnosti a trapnosti. V Kafkových textech ovšem také pociťujeme jakousi vtipnost zbavenou vtipu, stejně jako jistou míru trapnosti. Nad Kafkovými a Vodsed'álkovými texty tak cítíme podobné zneklidnění. Oba vynikají odvahou „trpět s otevřenýma očima“. Skrze záměrné setrvávání v trapnosti pak dochází k jistému obnažování. Pocit trapnosti odhaluje část našeho já, kterou potlačujeme. Setrváme-li záměrně v okamžiku trapnosti, můžeme projít očištnou katarzí – dáme průchod potlačovanému a odhodíme tím část našeho já, která nám bránila v prožitku.

⁸⁶ Kafka 1998, s. 231–232

Jde o fenomenologické loupání cibule, uzavírání skutečnosti do závorek. Můžeme tak říci, že totální poezie je svébytnou metodou fenomenologické redukce a jejím hlavním cílem je dát odpověď na otázku, co je člověk. Ostatně za motto prózy Kalvárie si Vodsed'álek volí citát M. Gorkého „Člověk – to zní hrdě“, vedle nějž staví citáty z bible, Koránu a Nietzscheho. Filosofický aspekt je zcela zřetelný. Následující úryvek z Vodsed'álkovy básně z 80. let pak nastiňuje další souvislost s Kafkou.

*Již před čtyřiceti lety
jsem tvrdil
že nejmocnějším zážitkem je trapnost
Je projevem studu za jiné
je projevem pocitu
totální zodpovědnosti
Za vše⁸⁷*

Vodsed'álkem formulovaná totální zodpovědnost velice nápadně připomíná kafkovský pocit metafyzické viny, viny, která teprve čeká na svůj zločin.

87 Vodsed'álek 1992b, s. 26

2.5. Nezbytnost poezie

Roman Jakobson ve své stati *Co je poesie?* zdůrazňuje nutnost poezie v tom, že „slovo je pocítováno jako slovo, a nikoliv jako pouhý reprezentant pojmenovaného předmětu nebo jako výbuch emoci. (...) A proč je toho zapotřebí? Proč je zapotřebí zdůrazňovat, že znak nesplývá s předmětem? Proto, že vedle bezprostředního povědomí totožnosti mezi znakem a předmětem (*A je A1*), je nutné bezprostřední povědomí nedostatku totožnosti (*A není A1*). Tato antinomie je nezbytná, neboť bez protimluvu není pohybu pojmů, není pohybu znaků, vztah mezi pojmem a znakem se automatizuje, zastavuje se dění, povědomí reality odumírá.“⁸⁸

Mýtus usiluje právě o to, před čím Jakobson varuje. Mýtus je depolitizovaná a ahistorická promluva. Snaží se historii převést na přirozenost, tím ale znakovou skutečnost odpoutává od života. V době, kdy v důsledku vnějších zásahů státního aparátu je i veškerá oficiální poezie uchvacována mýtem, a tudíž přestává být ve vlastním smyslu poezii, je skutečná poezie o to nezbytnější. „Nelze nepsat poezii“, píše Vodsed'álek⁸⁹. A právě ve smyslu Jakobsonova výroku je třeba chápat totální poezii, jako deautomatizaci znaku, za účelem znovunalezení povědomí reality.

Oproti původnímu smyslu Jakobsonova citátu zde však dochází k zajímavému posunu. Jakobson užívá slova poezie v podstatě ve významu lyriky. My jsme však konstatovali, že lyrický je už základní modus totalitního jazyka, dochází v něm ke splývání pojmů, k ústupu denotátu ve prospěch konotace a k odklonu od předmětného světa jako denotativního vzorce pro sémiotický systém jazyka. Totální poezie jako obrana proti této deformaci jazyka je tak důsledně antilyrická.⁹⁰

Pokud se přece jen objeví metafora, pak jde záměrně o „nezdařenou metaforu“⁹¹. Z Jakobsonova citátu tedy pro totální poezii zůstává nepochybně platná funkce zdůrazňování slova jako znaku. Podstata této funkce se však obrací; totální poezie zdůrazňuje, že *A* je přece jen pořád *A1*, poskytuje „dost prostoru k radosti (...) z toho, že slova tu znamenají opravdu jen to, co označují“,⁹² a dává pocítit „stručné, jednoznačné slovo jako skála“⁹³. Dalo by se též říci, že jestliže sémiotický vesmír vytvářený totalitním kýčem je založen na konotativní kolokabilitě, pak Bondy s Vodsed'álkem se ve své poezii vydávají na dobrodružnou cestu tímto sémiotickým vesmírem vytvářením výpovědí spojených na základě denotací. Slova tedy opravdu znamenají jen to, co značí, protože ale k návratu k denotaci dochází už v jazyku odpoutaném od reality, výsledkem není návrat k analytickému popisnému realismu, nýbrž vytváření zcela nového sémiotického vesmíru, tedy umělého mýtu.

Catalano píše: „Zdánlivě se jedná o texty téměř za hranicemi literatury, přičemž antipoetičnost těchto sbírek představuje jakýsi „nulový bod“ psaní, od kterého lze přebudovat celou strukturu básnického jazyka. Je to, jako by jazyk rozvrácený dunivými frázemi propagandy, už natolik ztratil jakoukoli komunikativní hodnotu, že dnes je ho třeba postupně od nejmenších částí znovu poskládat.“⁹⁴ Toto je dosti přesné, podstatou totální poezie se zdá být právě rezignace na komunikační funkci jazyka. Vzniká tak jistý druh řečové činnosti, kterou bychom (bez jakéhokoliv despektu) rádi označili jako „blábolení“. Jejím charakterizačním rysem je zřeknutí se intencionality výpovědi. Slova jsou vyřčena nikoliv

88 Jakobson 1995, 31–32

89 Vodsed'álek 1992, s. 9

90 Podstatu totální poezie ve vztahu k totalitnímu jazyku je možno vysvětlit i skrze antinomii „obraznost“ – „náзорnost“, pocházející z další klíčové stati strukturalismu: O jazyce básnickém Jana Mukařovského. Učinil to však za nás již Pilař 1999, s. 43–44

91 Bondy 2008, s. 63

92 Špirit 2004, s. 100

93 Troup 1991, s. 18

94 Catalano 2008, s. 336

s určitým cílem, ale spíše se zvědavostí a otázkou, co z toho asi bude? Co to asi může znamenat? Jinak řečeno, slova jsou vyslána do hry. Máme zde tak další konkretizaci našeho klíčového pojmu: totální poezie vzniká jako jazyková hra.

Můžeme v ní velice snadno nalézt surrealistickou inspiraci. Počáteční surrealistické období skupiny přátel kolem Bondyho, ještě před vznikem edice Půlnoc, nejtypičtěji prezentuje sborník *Židovská jména*⁹⁵, vydaný v roce 1949. Nacházíme v něm texty vzniklé jako výsledky surrealistických her. Jedna z nich je založena na principu, v němž jeden napíše otázku, přeloží papír a druhý odpovídá, aniž by věděl na co. Důležitější je však pro nás však tzv. gramatický automatismus, přisuzovaný Karlu Hynkovi, v níž se počáteční písmena slova shodují s koncovými písmeny slova předchozího. Právě ta naučila autory ignorovat konvenční zacházení s jazykem a oprostít se od zátěže smyslu. Důležité pro nás však je, co říká Vodsed'álek: „*Někdy jsme tak i hovořili.*“⁹⁶ Tuto metodu je tak možno vnímat jako důležitý přechod od hry v užším slova smyslu, která má svá pevně daná pravidla, a tím, co jsme označili jako „blábolení“. Dokážeme si velice živě představit tuto scénu: na jedné straně stolu Vodsed'álek, na druhé straně Bondy, mezi nimi Jana Krejcarová, a vzájemně na sebe pokřikují „ozvláštněná budovatelská hesla“. Dost možná některé z nich najdeme ve Vodsed'álkových a Bondyho sbírkách.⁹⁷

Totální poezii tak můžeme vnímat zkrátka jako radost z mluvení. Radost z toho, že jazyk stále ještě dokáže cosi vyjádřit. V tomto kontextu můžeme dobře vysvětlit makarónský charakter Bondyho sbírek, nedělá mu problém psát v cizím jazyku, protože k blábolení není vysoká znalost cizího jazyka nutná, na rozdíl od poesie. Totální poezie je tak zuřivou snahou o záchranu před degenerací myšlení skrze jazykovou hru.

95 Bondy (aj) 1995

96 Vodsed'álek 2000, s. 18

97 Podotýkáme na tomto místě, že vliv surrealismu na totální poezii spatřujeme především v této základní herní inspiraci a domníváme se, že vliv surrealismu na totální poezii se často přeceňuje. Srov. např. Catalano 2008.

2.6. Dekonstrukce mýtu

Jak píše Barthes, „nejlepší zbrání proti mýtu je možná po pravdě řečeno to, že jej budeme sami mytizovat, že budeme produkovat umělé mýty. Vzhledem k tomu, že mýtus je zlodějem řeči, proč neukrást mýtus sám? K tomu postačí učinit z něj výchozí bod třetího sémiotického řetězce, klást jeho signifikaci jako první člen nějakého druhého mýtu.“ A toto přesně činí Bondy s Vodseďálkem. To, co jsme nazvali vytvářením apokryfních textů pohrávajících si s pravidly socialistického realismu, je právě vytvářením umělého mýtu. Mytizací mýtu jsou osvobozeny znaky primárního sémiotického řetězce a tím je zároveň osvobozována i skutečnost, která je tímto primárním sémiotickým systémem popsána.

Metody demytologizace je možno popsat a systematizovat. Je na ně přitom možné nahlížet dvojím způsobem, ze strany jazyka a ze strany mýtu. Podobně to činí i Barthes u popisu mytologizace, rozlišuje označující mýtu jako „smysl“ (na rovině jazyka) a jako „formu“ (na rovině mýtu). Můžeme tedy na mytologizaci nahlížet buďto jako na vytváření třetího sémiotického řetězce, v němž se signifikace mýtu stává označujícím, tedy právě jako na umělé mýtu, anebo ze strany jazyka, jehož se mýtus zmocňuje, tedy jako na vzpouru jazyka proti mýtu. Z hlediska mýtu vnímáme texty totální poezie jako ozvláštněné signifikace, cítíme za nimi původní znaky. Na pólu jazyka pak jde o různé diskurzivní hrátky a jazykové hry.

Bylo konstatováno, že totální poezie je „nulovým stupněm literatury“. Podobný nulový stupeň můžeme spatřovat v umění počáteční, destruktivní fáze avantgardy, v kubismu, futurismu a dadaismu. Z hlediska sémiotiky, můžeme říci, že prosazování nových radikálních estetických norem bylo projevem odporu proti hierarchii sémiotického vesmíru tehdejší společnosti, byly nutnou sémiotickou očištěnou, jejíž metodou se stalo „sémiotické běsnění“ v podobě osvobozených slov. Stejnou motivaci v potřebě sémiotické očištění nacházíme i v totální poezii, která je taktéž sémiotickým běsněním. Nejde však o osvobozená slova primárního sémiotického systému – jazyka, nýbrž o „osvobozené výpovědi“, jde o osvobozování slov druhého sémiotického řetězce, o slova z lexikonu mýtu. Chápeme již nyní, proč jsou jejími základními postupy metody založené na práci s pretextem – koláž, konfrontáž, parafráze, persifláž, travestie. Pretextem je zde signifikace mýtu, která se stává formou třetího sémiotického řetězce. Důležité je říci, že se zde zdaleka nejedná o stalinský mýtus, ale skutečně o mytologie v širokém významu v pojetí Barthesově. Sám budovatelský mýtus do sebe absorboval mnohé jiné mýty, například obrozenecký mýtus, mýtus revoluce, mýtus lásky.

Modelovou básní pro bohatost demytologizovaných mýtů, respektive mytologizovaných signifikací, je skladba *Pražský život*. Bondy v Poznámce k ní explikuje některé pretexty-mýty, s kterými ve skladbě pracoval: „V básni *Pražský život* je řada citací, literárních a jiných narážek ap.“⁹⁸ Pretexty, které Bondy uvádí, pocházejí například: z tuctové beletrie, z průvodce Prahou, z popěvku v rozhlasu NSR, z dobových plakátů, z Internacionály, z textu Tristana Tzary. Kromě těchto přiznaných pretextů však v básni nalezneme ještě mnoho dalších, jde o aluze na literární žánry, poetiky uměleckých směrů nebo i konkrétní díla či autory. Bez dalších komentářů vypisujeme několik takových případů.

řikačka

Rozbil se hrneček
jdeme ho koupiti
Nehraje rádio
Musí se spraviti

98 Bondy 1991, s. 38

koleda

Sbírám sněženky něžné
nesu je velkému Stalinu
rukama šíji mu ovinu

lidová epika

Tohle je on
Napoleon
císař má veliký plášť
krumplovaný
vatou cpaný

národní písně

Stalingrade
starý hrade
už to všechno leží ladem
Mein Gretchen
das ist kein Mädchen
ich kaufte ihr ein hübsches Amulettchen
ja ljublju
ja ljublju
a kakže

Mácha

Třetí zpěv
Je opět podzim První máj
podzimní máj
něčeho čas
k něčemu zval hrdličky hlas

Appolinaire

Jsem opět s tebou v Madridu
jako jsem byl za občanské války

dekadence

Zpěv třetí
vrány klovou do slunce
jež
zdá se je mršina

surrealismus

V tekutém večeru
sestra je v omáčce

Nezvalův Absolutní hrobař

V otevřeném okně
v kterém sedí luna

se chvěje
vítr jako křivicí stížená holčička

Hlavním tématem básně se tak v jistém smyslu stávají dějiny slovesného umění, představené jako mýtus. Důsledkem metody „osvobozených výpovědí“ je jisté zvláštní odosobnění, které je v něčem pro totální poezii charakteristické. Důsledkem je, že i pasáže, které se očividně na žádný pretext neváží, působí jako by byly pretextem, jako by autor nemluvil sám za sebe. Domnívám se tak, že v totální poezii nemůžeme mluvit o lyrickém subjektu, nýbrž o lyrických subjektech. U Vodsed'álka to později znamená vyústění až v jakousi mystiku, jak ukazuje jeho báseň ze sedmdesátých let *Introspektivní kartografie*.

*Chci-li přesně zmapovat
nejniternější stavy mé duše
pozorně sleduji vše kolem sebe
Ulice neznámého města
nápisů a oznámení
zprávy v novinách i v rozhlase
rozhovory cizích osob
Vše co vidím a slyším
je úplnou a přesnou fotografií
mého klidného a bouřlivého nitra
Transparenty na domech zveřejňují
můj utajovaný intimní život
Cizí lidé hovoří
o mých obavách i touhách
Je to jediná cesta
jak se poznávám⁹⁹*

99 Vodsed'álek 1992b, s. 10

2.7. Hovno a jiná tabu

Jestliže totalitní kýč je absolutizovanou částečností, pak naráží ve chvíli, kdy je konfrontován s tou částí skutečnosti, kterou nepokrývá, kterou vytěšňuje, tedy se svým tabu. Stalinský mýtus tabuizoval „nevznešenou tělesnost“ – sexualitu a vyměšování. Konfrontace mýtu s jeho tabu je tedy účinnou metodou dekonstrukce mýtu. Můžeme rozlišit čtyři druhy konfrontace podle vzájemného vztahu:

- 1) mýtus-znak – tabu-předmět
- 2) mýtus-předmět – tabu předmět
- 3) mýtus předmět – tabu znak
- 4) mýtus znak – tabu znak

1) Konfrontaci mytického znaku s předmětnou skutečností popisuje Vodsed'álek. „*Sovětská moc úplně tabuizovala oblast sexu. Nahota jako projev vzrušující krásy byla nepřipustná. Hledal jsem řešení. Fotografoval jsem svoji ženu D. nahou před obdivovanými plakáty a tvořil kompozice, které kdyby objevily vševidoucí oči Státní bezpečnosti, byl bych jistě velmi přísně potrestán.*“¹⁰⁰ K dokonalosti dovedl Vodsed'álek tuto metodu za využití moderní techniky v roce 1990, kdy v autorském pořadu Cesta na Riviéru promítal obrazy budovatelských plakátů na tělo tančící dívky.

2) Za konfrontaci na rovině předmětné skutečnosti můžeme považovat Bondyho sbírku totální realismus. Její působivost ostatně bývá nejčastěji vykládána právě tímto střetem mohutné historické perspektivy s Bondyho intimním (a často trapným) životem. Prostou juxtapozicí jevů dosahuje silného účinku:

*Plakáty, jimiž je polepena Praha
naše armáda
a naši úderníci
má láska k Marii
a moje nenávisť k jejímu dítěti
popravy mých přátel
a nemohoucnost odjeti z Prahy
jsou jako mé příšerné sny
a mé hrozné nudy¹⁰¹*

3) Tuto kombinaci si můžeme představit jako hypotetické setkání upřímně věřícího komunisty s tvorbou autorů Půlnoci. Nemusí však samozřejmě jenom o setkání s totální poezií Půlnoci, patří sem i citované zachodové nápisy zaznamenané Hrabalem. Bondy sám takové situaci připisuje destruktivní sílu:

*Až naše nápisy bude číst
kdo vstává denně v půl šesté do práce
jsem si jist
že se dá nad zkázu světa do pláče¹⁰²*

100 Vodsed'álek 2000, s. 27–28

101 Bondy 1992, s. 15

102 Bondy 1991, s. 78

4) Nejzajímavější je však konfrontace na rovině znakové, v sémiotickém vesmíru. Mýtus je tím odhalen sám ve své vlastní rozpornosti. Často stačí jen pouhé připomenutí toho, že mytologizované postavy jsou také jen lidé, kteří vyměšují, souloží a onanují:

*Co to má Jula Fučík v kalhotách?
Čím to proháněl Gustinu?*

*Když se komsomolka onanuje
co by si pomyslel Stalin
a Jula Fučík
Nesmíš
ty ty!
řekli by jí¹⁰³*

*Brigádnice Jana
ráda pracovala nahá
mezi dlouhou řadou
zapocených radostných kopáčů
(...)
Konečně byla policie
upozorněna
na její nebezpečnou činnost
Byla odvezena na Sibiř
a před několika dny
zastřelena¹⁰⁴*

Poslední Vodsed'álkova báseň jako by byla symbolicky přímo modelovým znázorněním mechanismu hygienické jámy koncentračního tábora, do něž je vytěšňováno vše, co se do mýtu nehodí.

Zcela výjimečný status má v demytologizaci mýtu hovno. „Kýč je popřením hovna,“ víme od Kundery. A „mýtu by v zásadě mohl odolávat pouze nulový stupeň,“¹⁰⁵ říká Barthes. Tímto nulovým stupněm je právě hovno. Proto je v konfrontaci s hovnem mýtus zcela bezmocný. Hovno je kryptonit, s nímž se Bondy vydává do světa mýtu.

*ČECHY PŘIPOMÍNÁJÍ MI NOČNÍK NEJSPÍŠE
a uvažují ve své patriotické pýše
že je z cibulkového porcelánu
na něž i Masaryk chodil na stranu
Praha pak v jeho přímém středu
přesnějc vysrat sám se nedovedu
Jak známo jsou lejna taká i onaká
některá jako Říp
jiná zas jak nad Řípem oblaka
některá se jako Brdy vlní
jiná v Polabí se ve pšenici sluní*

103 Bondy 1992, s. 28

104 Vodsed'álek 1992a, s. 36

105 Barthes 2004, s. 131

*některá
byť je to nějaká kilometrů stovka
tyčí se kdesi jak Eiffelovka¹⁰⁶*

V této úvodní básni Bondy dekonstruuje tradiční mytologické motivy českého národa. K totálnímu demytologizačnímu masakru pak dochází v následující básni, v níž jsou samotné mytické označované – koncepty pouhou juxtapozicí kofrontovány s hovnem.

*Avšak všechno si to bude stejně rovno
Na Hradčanech přesto stojí psáno: Hovno*

*Hovno vládá hovno demokracie a hovno svoboda
hovno skvělá hospodářská prosperita národa
hovno mír a hovno práce
hovno sranda bez legrace
hovno krása hovno umění
hovno peníze bez reformy či s ní
hovno láska hovno rodina
hovno domovy jimž kouká hypotéka z komína
hovno na ulici
hovno v tramvaji
hovno na nebi¹⁰⁷*

Není jistě náhoda, že hovno se hojně objevuje v 50. letech i v tvorbě básníků mimo skupinu Půlnoc. Najdeme ho u Jana Hanče, Jiřího Koláře a dokonce u Vladimíra Holana:

Ačkoliv slušný člověk to zamítne jako vulgárnost, třeba konstatovat, že nikoliv každé hovno z hlediska srací vědy je pěkné. A přesto sereme dál doufajíce, že se nám podaří zlepšit svou srací formu. Stejně tak je tomu při psaní. Kdo by se bál posměchu ze slovního průjmu nebo zácpy, nesměl by vzít pero do ruky.¹⁰⁸

*Kdo nemá takovou míru
a chce být za každý prd slavný,
po každém vysrání něčí víc
než jeho bližní,
udělá ze sebe vždycky
jen a jen bestii,
i kdyby měl srdce
veliké jako cihelnu.¹⁰⁹*

*A už mám dost vaší sprostoty,
a nezabil-li jsem se ještě, pak jen proto,
že jsem si nedal život
a že ještě kohosi miluju, protože miluju sebe...*

106 Bondy 1991, s. 41

107 Bondy 1991, s. 61

108 Hanč 1995

109 Kolář 1990, s 16

*Můžete se smát, ale orla napadne jen orlice
a raněného Achilla jen Bríseovna.
Být není lehké... Lehká jsou jen hovna...*¹¹⁰

Je zcela logické, že hovno se stalo jedním z nejčastějších motivů undergroundové poezie 70. a 80. let. Tehdy intenzita znakové skutečnosti velice ochabla, proto taky ochabla schopnost ji mytizovat. Hovno však jako katarzivní prostředek fungovalo i nadále. Za všechny verš Pavla Zajíčka, frontmana skupiny DG 307. O radikálním katarzivním účinku hovna v neupřímné společnosti svědčí to, že tento verš vysloveně zlidověl, objevil jsem jeho znalost například u svého otce, který se nikdy nestýkal s undergroundovou, natož disidentskou komunitou.

*Běžím s hovnem proti plátnu
do plátna to hovno zatnu*¹¹¹

Na CD kapely DG 307 Historie hysterie je pak jeden velice půvabný moment. Pavel Zajíček dozpívá píseň a do nastalého ticha zakřičí: „Prdel!“ Ozve se bouřlivý potlesk.

110 cit. dle 2008, s. 744

111 Zajíček 1990

2.8. Totální poezie

Je na čase vysvětlit naše pojetí totální poezie. S pojmy „totální realismus“ a „trapná poezie“ bývá často zacházeno, jako by šlo o dva disparátní umělecké směry. Považujeme to za nepřilíš šetrné zacházení, neboť se domníváme, že jde spíše o dva aspekty jedné poetiky, poetiky „totální poezie“. Nasvědčuje tomu i Bondyho formulace „*To, k čemu jsme došli, byla estetická teorie tzv. trapné poezie a totálního realismu.*“¹¹² Je tedy možné uvažovat o totální poezii jako o estetické teorii. Bondy však dává i další odpověď, když píše „*Totální realismus je metoda.*“¹¹³. A trapná poezie je druhá metoda, dodáváme my. V totální poezii jde totiž o dvojitou totalizaci: totální realismus totalizuje skutečnost světa přirozeného, trapná poezie totalizuje skutečnost sémiotického vesmíru.

Tato totalizace znamená, že trapná poezie zachází se znakovým systémem mýtu, jako by byl skutečným světem. To sice dělá mýtus sám, jeví se jako faktický systém, přestože jde o systém sémiologický, trapná poezie však ignoruje to, že mýtus je absolutizovaná částečnost, a míří právě do těch míst, které mýtus vytěsňuje. Ukazuje tak falešnost a absurditu mýtu z něho samého. Trapná poezie nahlodává soudržnost totalitního kýče tím, že přejímá jeho prvky a vytváří z nich vlastní výpovědi. Jestliže každý individuální projev v ideologickém světě není záležitostí parole, ale jistého langue, pak totální realismus narušuje totalitní kýč tím, že se bezostyšně chápe těchto languových jednotek a vytváří z nich vlastní „nedovolené“ parolové výpovědi. Schematickým příkladem vytváření nedovolených parolových výpovědí z ustálených jednotek langue jsou Bondyho básně-kvizové otázky z *Trapné poesie*.

Vyberte správnou odpověď:

Milujeme generalissima Stalina

1) *protože nosí vousy*

2) *protože není trockista*

3) *protože i on nás miluje*

4) *protože milujeme všechny Rusy*

Báseň v podstatě činí to, že vyjímá jednotlivé repliky řeči komunistické moci a klade je do nových vztahů. Ukazuje, že jednotlivé odpovědi jsou stejně absurdní jako sám výrok „Milujeme generalissima Stalina“, že tento výrok vlastně neznamená nic, protože je jen mýtem vyprázdňenou formou. Jiným názorným příkladem čisté metody trapné poezie je zaujetí pozice outsidera. Outsider je někdo, kdo stojí mimo mýtus, ten, kdo není začleněn do velkého „my“, a jako takový je odsouzen k mlčení. Trapná poezie nechává promluvit. Vypráví Velký příběh z pozice někoho, kdo se ho neúčastní. Patří sem citovaná již báseň *Jsem malý mrzáček*, jiným příkladem je následující báseň ze sbírky *Pilot a oráč*.

Jsem americký pilot

a byl jsem donucen

abych se svým bombardovacím letadlem

přistál v severní Koreji

Korejští vlastenci mne týrali

a pak mi usekli levou ruku

Výplázl jsem na ně jazyk

neboť jsem blbý

112 Bondy 2008, s. 63

113 Bondy 1990, s. 11

*a politicky neuvědomělý*¹¹⁴

Skutečně, kdyby byl letec politicky uvědomělý, musel by uznat, že bylo zcela správné, že mu usekli ruku, neboť nechtěl prozradit úklady zlotřilých kapitalistů a tím se odmítl postavit na stranu Dobra.

Přirozený svět a sémiotický vesmír se střetávají ve znakovém prostoru umění, respektive utkávají se na bojovém herním poli totální poezie, v herním prostoru básně. Je to herní prostor pro souboj signifikací, znaků a věcí, znaků a znaků. Domnívám se, že teprve kombinováním principu totálního realismu a trapné poezie dochází k vytváření mýtu přesahujícího znakový prostor uměleckého díla. Vysvětluje to, že pouze Bondy, který tyto principy kombinoval, se stal „živou legendou“, zatímco Vodsed'álek nikoliv. Přitom právě Vodsed'álek se stal objevitelem principu trapné poezie. Metaforicky to můžeme vyjádřit tak, že Bondy se totálním realismem svléká do naha a Vodsed'álek mu trapnou poezií připravuje vanu. V Bondyho textech jako bychom neustále cítili Bondyho osobu. slyšíme já, Vodsed'álek zůstává němý svědek. U Vodsed'álka „se“ věci dějí.

114 Vodsed'álek 1992, s. 94

2.9. Jakoby

Konstatovali jsme, že edice Půlnoc je jakousi hrou na umění. Vyšel v ní jeden svazek, který má podtitul „příspěvek“, naznačuje se tím tedy, že ho máme vnímat nikoliv jako poezii, ale jako jistou teoretickou reflexi. Můžeme ho tedy považovat za jediný kritický příspěvek edice Půlnoc. Chceme-li objevit podstatu totální poezie, nabízí se nahlédnout nejdříve do tohoto příspěvku. Jde o Hrabalův text *Co je poezie?*, který obsahuje tři části s názvy *Totální realismus?*, *Supersexdadaismus?* a *Básnická transsubstanciace názvu?*. Oddíl *Supersexdadaismus?* obsahuje několik nápisů s udáním zdroje, např.:

*Ale dobře se vysrat
je lepší než milovat
/ZÁCHOD NÁSTROJÁRNY/*

*Byl máj byl lásky čas
/NÁPIS NAPSANÝ PRSTEM
SMOČENÝM DO VLASTNÍHO LEJNA
VNITŘNÍ VRATA ZÁCHODU
NOVÉ OCELÁRNY/¹¹⁵*

Cítíme zde typicky hrabalovské hledání proletářské krásy a oslavu člověka včetně projevů nejlidštějších, pro nás je však důležitější oddíl *Totální realismus?* Jako hrdina se v něm objevuje sám Egon Bondy:

*Po nábřeží ujížděla tramvaj
Jesuskind Bondy mi pravil:
Zbystřete se tamhle to vypadá
jako by po nábřeží ujížděla tramvaj!
A já se zdvořile usmál
Kráčeli jsme dál pod kvetoucími akáty
Egon Bondy mi zaťal nehty do kůže
a řekl: No ne to je numero!
Tady to vypadá jako bychom kráčeli
pod kvetoucími akáty!
A já jsem se přestal smát
(...)
A já jsem pochopil že zrušil metaforu¹¹⁶*

Hrabalovo často citované tvrzení o „zrušení metafory“ nelze samozřejmě jednoduše prohlásit za „pravdivé“, a to nejenom proto, že je konstatováno v básni. Ukazuje však, že autoři edice Půlnoc si kladli sémiotické otázky. O tom svědčí i Boudníkův text z roku 1952:

*(...)
Básník přišel z polí do továrny a udělal:
Ze žhavé ocele ošatku višní
z konvertoru chrlič meteorů
z červené lampy hrst jeřabin*

115 Hrabal 1992, s. 52, 53c

116 Hrabal 1992, s. 51

*z vysoké pece vulkán
z ingotů ve válcovnách rubínová těžítka
z drátovny svítící vodotrysk*

a nepochopil:

*že žhavá ocel zrávala v tisících předchozích proměnách,
že konvertorem prochází vzduch, který před chvílí
v podobě větru roztáčel větrnou elektrárnu,
že červená lampa se zrcadlí v očích strojvedoucích,
že na vysoké peci je závislý chod motorů
že ingoty jsou modelovány gigantickým tlakem válců
že v drátovně je realizována syntéza strojů s lidskou obratností.¹¹⁷*

Poznání, které autoři Půlnoci učinili a které vyplývá i z Boudníkovy citátu, je zcela zřejmé: básnická metafora zakrývá skutečnost i krásu této skutečnosti. Největší poezií je skutečnost sama, jde jen o to, jak ji dostat do básně. Ostatně podstata všech realismů, zdánlivě protichůdných, je dostat do díla „vše“. Liší se však tím, co tímto „vše“ míní. Hrabalem užité „jakoby“ se objevuje i v Bondyho skladbě *Pražský život*:

*všechno je takové
jako bych žil
Všechno je jako
ve skutečnosti
(...)
Zdá se že i lidé umírají
a rodí se jako ve skutečnosti*

Toto „jakoby“ můžeme interpretovat skrze platonský mýtus o jeskyni (skladba se v původním vydání v edici Půlnoc jmenovala *Jeskyně divů* aneb *Prager Leben*), jak to činí Mainx¹¹⁸, a nebyla by to jistě interpretace nesprávná, čemuž nasvědčuje i Bondyho pozdější zájem o substanciální ontologii. Nás však zajímá noeticky sémiotické hledisko. Než se dostaneme k vlastnímu výkladu tohoto problému, dejme si nejdříve několik nápověd.

Nacházíme zde překvapivou podobnost s kýčem – jak již víme, gesto státníkovo vnímáme jako kýčovitě proto, že je vidíme jako by se samo předvádělo a nabízelo k prožívání. Mýtus činící z historie přirozenost, způsobuje, že „*věci vypadají, jako by značily samy od sebe.*“¹¹⁹ „Jakoby“ zřejmě souvisí i s čímsi, o čem Guy Debord mluví jako o spektaklu: „*Obrazy, jež se odloučily od každého aspektu života, splývají ve společném toku, v němž jednota tohoto života již nemůže být znovu ustavena. Skutečnost, chápaná dílčím způsobem, se rozvíjí ve své vlastní obecné jednotě jakožto svébytný pseudosvět, jenž je výhradně předmětem nazírání. Specializovanost obrazů světa se v završené podobě znovunalézá ve světě osamostatněného obrazu, ve kterém lhář obelhával sám sebe. Spektákl v obecném významu, jakožto konkrétní inverze života, je autonomním pohybem ne-živého.*“¹²⁰

Opět se nám tedy ukazuje, že totální poezie nějak podstatně souvisí s odcizením moderního člověka. Pro Bondyho s Vodsedálkem se však toto „jakoby“ nestalo zdrojem existenciální

117 Boudník 1993, s. 16

118 Mainx 2007, s. 62

119 Barthes 2004, s. 141

120 Debord 2008, s. 3

tísňe, nýbrž základním východiskem pro novou tvůrčí cestu. Zdá se, že se zde blížíme ke klíčovému momentu pro pochopení totální poezie. Je to místo, kolem něž krouží všichni tři monografisté. Zandová tvrdí, že Bondy „*pozdvihuje realitu k její vlastní metafoře*“ a tím ji „*zbavuje reálné základny*“. Pilař mluví o permanentní přítomnosti „*nulové metafor*“¹²¹. Mainx pak pro pojmenování téhož vnáší do hry teigovský pojem „*bdělý sen*“ či „*tagträum*“.¹²² Zandová dodává, že „*ve čtenáři, jehož zkušenost se dožaduje vysvětlení, vzniká deficit a dojem, že celá sbírka je jedno jediné „jakoby“, že je to „neskutečná skutečnost*“.“¹²³ Podle Pilaře pak využití „*nulové metafor*“ v sobě skrývá estetické možnosti, které byly dosud jen částečně využity dadaisty a surrealisty, a co se ukazuje jako důležité – připomíná metodu „*ready-mades*“, jehož obdobou je surrealistický „*nalezený objekt*“.

Nuže, je na čase, abychom představili vlastní interpretaci: Bondyho „*jakoby*“ znamená zeznakování předmětnosti a zpředmětnění znaku.

121 Pilař 1999, s. 44

122 Mainx 2007, s. 75

123 Zandová, 2002, s. 112

2.10. Zeznakovění předmětnosti

Bondy svým „jakoby“ pozvedá vnímaný předmětný svět, včetně sebe samého, k jeho vlastnímu obrazu, činí ho znakem. V podstatě to znamená zaujetí herní postoj, Bondy hraje hru, neboť ve hře je všechno „jenom jako“, „jakoby“. Nedokážeme se zatím ve spleťtém problému dostatečně zorientovat, máme však jisté tušení, že zmíněné dráždivé paradoxy totální poezie jsou důsledkem zrušení hermeneutické jednoty uměleckého díla. Jak víme, umělecký prožitek je založen na subjekt-objektové estetické distanci. Dílo se vnímajícímu subjektu jeví jako objekt. Zároveň umělecké dílo má svou integritu, nevztahuje se na něj např. hodnota pravdivosti, veškeré umění je tak v jistém smyslu jenom „jakoby“ právě proto, že je znakem. Jestliže však status „jakoby“ získává i předmětná skutečnost, získává ho i sám subjekt vnímající umělecké dílo a subjekt-objektový vztah se ruší. A tak je tomu právě ve hře. Ve hře v jistém smyslu vše získává status subjektu, vůči jednotlivým herním prvkům zaujímám vztah já-ty namísto běžného vztahu já-ono¹²⁴. Právě hra se hraje, „jako by to bylo doopravdy“. Ve hře se může znaková skutečnost i vnímající subjekt ocitnout na jedné rovině, oba jsme zároveň skutečností i znakem, oba existují „doopravdy“ i „jenom jako“. Příkladem mohou být třeba divadelní kulisy.

Mainx nabízí zajímavou metaforu - svět 50. let jako divadlo, na něž z hlediště shlíží všudypřítomné oči diváků Stalina a Gottwalda.¹²⁵ Dostáváme se k souvislosti hry a mýtu. Aby mýtus nabízel veškerý svět jako jednotný, potřebuje jakýsi úběžník, který se nachází mimo tento svět a z jehož pohledu se svět může jevit právě jako jednota. V tradičním mýtu je to nadzemský svět, svět duchů, božský parnas nebo v monoteistických náboženských samojediný Bůh. V komunistickém mýtu tuto úlohu hraje vize pozemského ráje a jeho vůdce, tedy právě Stalin nebo Lenin. Tuto jednotu pocítujeme i ve hře, ale oním úběžníkem jsme zde my sami, neboť víme, že hrajeme „jenom jako“. Můžeme z toho vyvodit, že pozice, z níž si uvědomujeme mýtus jako znak, a přesto se od tohoto mýtu nedistancujeme, jak to činí Bondy s Vodsed'álkem, je právě herní postoj. Vnímají mýtus jako znak i jako skutečnost zároveň, a tím do mýtu vstupují jako hráči, jsou jeho součástí, ale zároveň si s ním mohou pohrávat, neboť si uvědomují, že mýtus existuje „jenom jako“.¹²⁶

Můžeme tedy říci, že texty totální poezie nejsou autonomními uměleckými díly, ale zaujímáním herní pozice, která by autorům umožnila důstojné zachování vlastní identity ve světě ovládaném mýtem, aniž by se od něj museli distancovat a odejít do izolace. Názorně to ilustruje příhoda, v níž se Bondy poprvé setkává s Mikulášem Medkem: „*Takhle jsme seděli, Medek, kterež okamžitě deklaroval, že je fašista, já že jsem trockista, a Sekal na to, že je stalinista, ale tvrdej.*“¹²⁷ Medek se tímto prohlášením jistě neztotožňuje s ideologií fašismu, stejně tak Zbyněk Sekal s praktikami stalinismu (Bondy s trockismem v té době možná ano), nýbrž jím zaujímají herní pozici ve světě mýtu, a to pozici outsidera, která, jak ještě ukážeme, je pozicí velmi výhodnou. Hrou je už samotný Bondyho pseudonym a jeho hra s dvojí identita Zbyněk Fišer – Egon Bondy, kterou popisuje Bohumil Hrabal v Něžném barbarovi: „*Když tohle jsem vyprávěl Egonu Bondymu, ten chvíli mlčel a za chvíli byl o deset centimetrů menší. Pak pravil tiše, unaveným hlasem: (...) no, to vůbec Zbyňkovi Fišerovi neřeknu! Ten by mi vynadal, že jsem na to nepřišel já.*“ Další Bondyho výroky: „*Jaj! Dneska se se Zbyňkem Fišerem asi pěkně vožereme! Jaj!*“; „*...ale co dělat? Zvolna složíme psací náčiní, zvolna*

124 srov. Buber 1995

125 Mainx 2007, s. 75

126 Pro korektnost dodáváme, že naši interpretaci se ve své formulaci přiblížil Mainx: „*Tagträum je vlastně živnou půdou pro vytváření příběhu a mýtu, pro imaginaci a hru.*“ (Mainx 2007, s. 62), jeho monografie o Bondym má ostatně podtitul *Poezie jako mýtus, svědectví a hra*, tyto klíčové pojmy však nikde nerozvádí, nestávají se předmětem jeho interpretace.

127 Bondy 2001, s. 35

*zamkneme šrajbmašinu do skříně, se Zbyňkem Fišerem teď budeme pěstovat indickou filozofii, Zbyněk Fišer mi naučí sanskrt.*¹²⁸

Hra v mýtu však není jen samoučelná, ale mění tento mýtus, neboť jej sám mytologizuje, vytváří artificiální mýtus. Nikoliv ovšem jenom ve znakovém prostoru uměleckého díla. Bondy sám ze sebe učinil mýtus. Dochází tak k mytologizaci skutečnosti, podobně jako to činí mýtus stalinský. Tato expanze mýtu se děje právě skrze kolonizaci skutečnosti hrou. Je ovšem třeba dodat, že mýtus vytvářený kolonizací skutečnosti hraním se od stalinského mýtu zásadně liší. Mýtus je monologický, má „*imperativní, interpelativní charakter*“¹²⁹, člověka činí poslušným a pasivním. Naproti tomu artificiální mýtus utvářený hrou je dialogický, má povahu otázky. Můžeme v něm spatřovat jistý demokratický potenciál. Domníváme se, že v estetice totální poezie byl potenciál k rozsáhlé kolonizaci mytologického světa. Dokážeme si představit, že by Bondy s Vodsedálkem rozšiřovali kruh příznivců totální poezie a postupně vytvořili jistou subkulturu ne nepodobnou undergroundu 70. a 80. let, která by však byla založena na estetice těžící ze stalinského mýtu. Uvědomujeme si, že už se tím ocitáme ve sféře utopie, nicméně pro teoretické poznání totální poezie, (která, jak se domníváme a budeme ještě dokazovat, má platnost nadčasovou), je to důležité. Bondy s Vodsedálkem k tomu nedostali příležitost, neboť stalinismus se po roce 1953 začal uvolňovat a estetická a emocionální síla mýtu postupně slábla. Je příznačné, že konec období existence Půlnoci se zhruba překrývá s obdobím stalinismu.

128 cit. dle Zandová, s. 199

129 Barthes 2004, s. 123

2.11. Zpředmětnění znaku

Zopakujme, co jsme již řekli: totální poezie je zeznakování předmětnosti a zpředmětněním znaku. Zeznakování předmětnosti jsme rozebrali v předchozí kapitole, znamená zaujetí herního postoje, kolonizaci světa hrou a vytváření mýtu. Co ovšem znamená zpředmětnění znaku? Jednoduchým příkladem mohou být „nalezené znaky“, které jsou obdobou surrealistických nalezených objektů, případně Duchampových ready-mades. V textech totální poezie nalezneme přebrané celé znaky, hesla, citáty, úryvky písní, zakomponované do textů metodou koláže. Je pak samozřejmě možné dále ozvláštňovat: „využili jsme například frazeologie hesel, tak, že jsme je esteticky ozvláštnili, podobně jako to kdysi udělal Duchamp se svými ready-mades.“¹³⁰

Bondy s Vodsed'álkem používají jazykové výpovědi jako předměty. Jako by je vystříhával z textu a dával do klobouku, z něž potom losuje a slepuje nové výpovědi, podobně jako to činili dadaisté. Stejně jako s jazykem však zachází i s nejazykovými výpověďmi, s mytickými formami. Příznačně je Vodsed'álek kromě poezie i autorem konfrontáží a koláží. Zachází s obrazy totiž úplně stejně jako se slovy. Jazyk se tak stává jen jedním z komunikačních kódů. Tímto principem se vysvětluje, že totální poezie často vybočuje ze syntaktických a rytmických pravidel. Jako by skutečně výpovědi byly rozstříhány a poslepovány k sobě nesprávně. Nesprávné poskládání jednotlivých dílků je znepokojující, ukazuje jakousi němou průrvu v našem bytí. Zároveň je výzvou, abychom je poskládali znovu a správněji. Textům totální poezie chybí sjednocující sémantické gesto, jsou neintencionální, jsou prostě stvořeny proto, aby si svůj význam našly.

Domnívám se tedy, že klíčem k pochopení totální poezie je totální rozpojení označovaného a označujícího, tedy jistá destrukce znaku. Jde o neustálé rozkládání a skládání, dekonstrukci a konstrukci, neustálé ohledávání možností značení. Je v něm permanentně přítomná otázka, co to může znamenat? S tím se nese ztráta intencionality umělecké výpovědi. Jinými slovy, totální poezie se zříká sémantického gesta, které je ve strukturalistické teorii spolu s dominancí estetické funkce konstitutivním momentem uměleckého díla. Jestliže umění je charakteristické hermeneutickou jednotou a uzavřeností, pak pro totální poezii platí nejednota a otevřenost. Jestliže totální poezie rezignuje na sjednocující sémantické gesto, pak je určitou činností, která svým děním vzniká a zaniká, a to ještě v jiným způsobem než umělecké dílo. Je-li totální poezie hrou, pak existuje ve chvíli, kdy je hrána. A hra má tu výhodu, že se v ní dá stále pokračovat, můžeme ji hrát dál a dál. Umění nemohou dělat všichni, pouze „umělci“, ale hrát (si) může každý. Totální poezie je tak především výzvou k zaujetí tvořivého postoje k světu, k nesetrvávání ve zvyku, k hledání stále nových kombinací. Je cestou k postoji já-ty namísto já-ono. Totální poezie je výzvou ke hře. Ke hře, která tvoří a mění.

130 Bondy 2008, s. 63

2.12. Konec moderního umění?

V úvodu jsme si položili otázku, čím je totální poezie, když ne uměním. Zrekapitulujme si, k jakým odpovědím jsme došli.

Totální poezie může být:

1. souborem apokryfních textů socialistického realismu
2. hrou na umění
3. kulturou ve znamení zrodu
4. metodou fenomenologické redukce
5. jazykovou hrou
6. dekonstrukcí mýtu
7. zaujímáním herní pozice v totalitní společnosti
8. mýtem
9. sémiotickou očišťovanou realizovanou sémiotickým běsněním
10. zeznakováním skutečnosti a zeskučněním znaku
11. výzvou ke hře

Zároveň jsme řekli, že budeme pohlížet na totální poezii jako na ne-umění, abychom na ni posléze pohlédli opět jako na umění a pokusili se nalézt její skutečné místo v kontextu dějin kultury. Učiniťme to.

Totální poezie vzniká ve zlomovém historickém okamžiku a na rozhraní dějinných i estetických paradigmat. Starý svět skončil, s druhou světovou válkou padly veškeré zbývající iluze o člověku. Následovala všeobecná snaha, a to nejenom v zemích komunistického bloku, budovat nový svět, který bude zbaven všeho zla přítomného ve světě starém. Historie však velice záhy odhalila tento projekt jako utopický a pokrytecký. Ukázalo se, že ve chvíli, kdy revoluce vítězí, přestává být revolucí, ale stává se kýčem utápějícím se v oslavě vítězství a tanci nad hroby poražených. Ten se navíc stává jen zástěrkou pro novou diktaturu.

Prozkoumejme nejdříve vztah totální poezie k avantgardě. V *Pražském životě* se objevují verše, v nichž můžeme celkem jednoznačně číst odmítnutí avantgardního utopismu v osvobození člověka skrze revoluci, lásku a poezii.

Naši otcové učili nás věřit v lásku

My v ni nevěříme

Naši otcové učili nás věřit v poesii

My v ni nevěříme

Naši otcové učili nás věřit v revoluci

*My v ni nevěříme*¹³¹

Zároveň však totální poezie přejímala avantgardní tvůrčí podněty. Dobrým příkladem jsou Bondyho epické básně z 50. let, *Pražský život*, *Zbytky eposu* a *Nesmrtelná dívka*, v nichž nacházíme zřetelnou inspiraci poetistickým pásmem. Pásmo je v jistém smyslu dosti osobní žánr, žánr „nového a mladého“, je prostředkem vyrovnávání se s novou skutečností, jejíž intenzita a spletnost je tak obrovská, že není možné vyrovnávat se s ní racionálně. Pásmo je tak jakousi lyrickou metodou přemýšlení skrze nehierarchické prolínání různých významových rovin, stává se prostředkem orientace ve složitém a měnícím se světě.¹³² Je proto příznačné, že se pásmo v české poezii objevuje u mladých básníků na počátku 20. let. A mladý Bondy se ocitá v novém společenském uspořádání a nové estetice podobně jako ve dvacátých letech Wolker nebo Nezval. Podívejme se na úryvek ze *Zbytků eposu*.

131 Bondy 1991, s. 23

132 srov. např. Pohorský 1987

*Není možno sedět ve hnoji a vědět že tam sedím
Vždy je nutno existovat se staženým hledím
Vždy je nutno věřit že mé jednání
cílevědomě a stále jedním směrem uhání
k zajištění nejvyšší mé i společenské prosperity
Za tím účelem jsou nejrůznější náboženské rity
(...)
proto pracujeme
proto sereme
proto milujeme
i úplatky bereme
proto tvoříme a bádáme a máme víru
že jsme něco udělali ve vesmíru
(...)
proto věnujem se politice
neboť musím se vyšvihnouti nad opice¹³³*

Verše místy velice silně evokují avantgardní oslavu člověka, nejtypičtěji zřejmě reprezentovanou Nezvalovým *Edisonem*. *Edisona* a *Zbytky eposu* vedle sebe můžeme postavit jako paradigmatická díla epochy víry v člověka a deziluze z něj. Proti Nezvalovu dvojitému refrénu „*smutek stesk a úzkost z života i smrti*“ a „*odvaha a radost z života i smrti*“ stojí Bondyho konstatování „*Nemám radosti už ani smutky/ nejmiň ze všeho mám víru ve své skutky*“. Zbývá jen trapnost: „*Ten stud je jediné co člověku zbývá/ nutný jako chleba skýva*“, báseň pak končí větou „*Komu to tak hrozně prospělo/ že tolik miliónů nic ze života nemělo*“. Totální poezii tak můžeme číst jako definitivní tečku za ztroskotavším projektem avantgardy jako esteticko-eschatologického projektu. Zbývá však ještě inspirace poetická. Zbývá však ještě prozkoumat vztah avantgardy a totální poezie z hlediska estetického paradigmatu. Podívejme se na několik ukázek totální poezie z Vodsed'álkovy sbírky *Americké básně*.

Stalinova socha bílá / létá nocí jako víla

Na louce leží dívka / s roztaženýma nohama / nad ní létá d'ábel s rohama

Slunce svítí na obloze / jako blbec

Letěl tady čáp / chlap /letěla tady volavka / bradavka

Vylezl jsem na střechu a zavolal na Boha: Pojd' dolů ty starý blbče / V tom ho vidím / jak přichází po náměstí / a tiše hrozí pěsti¹³⁴

Bůh, slunce, d'ábel, volavka, bradavka, vše spolu koexistuje v jednom a tom samém světě. Nad poslední básní se nám vybavuje známý verš z Appolinairova *Pásma*: „*Kolem letadla Ježíš létá / nejlepší letec světa*.“ Určité rušení ustálené hodnotové hierarchie je charakteristickým znakem avantgardního umění. Do díla může vstoupit cokoliv. Srovnej Nezvalovy verše, citované Jakobsonem ve zmiňované studii *Co je poesie?*:

133 Bondy 1991, s. 71

134 Vodsed'álek 1992, s. 131–153

*Mne oslní zahrada uprostřed věty
anebo latrina nezáleží na tom
již nerozeznávám věci podle půvabu nebo ošklivosti
kterou jste jim přiřkli!*¹³⁵

Totální poezie stejně jako avantgardní umění ruší jakoukoliv morální, estetickou či deontickou hierarchii, avantgarda to ovšem činí s cílem objevení nové Krásky a nového Umění. Konstatovali jsme již, že totální poezie je záměrně antiúmělecká a ruší hermeneutickou identitu uměleckého díla. Jak se to však má s krásou? Vzdává se totální poezie veškerého nároku na krásu? Podle Vodseďákovy formulace nikoliv: „*A trapnou krásu jsme povýšili na nejvyšší estetickou hodnotu.*“¹³⁶ Zdá se tedy, že i totální poezie vzniká ve jménu nové Krásky. S tím však jde ruku v ruce opět odmítnutí dosavadního pojetí krásy. Totální poezie tedy opět volá „*již nerozeznávám věci podle půvabu nebo ošklivosti, kterou jste jim přiřkli!*“, adresátem tohoto výroku však už není buržoa a měšťák, ale avantgardní umělec. Potvrzuje se tak teze Michaela Špirita, která se nám původně jevila jako překvapivá a provokativní:

*Pro Ivo Vodseďálka a jeho pojetí umění představoval v širokoúhlé perspektivě největší nebezpečí nikoliv stalinismus, nýbrž moderní umění, resp. tehdy již půl století trvající snaha levicově orientovaných intelektuálů stavět v pomyslné hierarchii uměleckých hodnot na nejvyšší příčku ty, které přinášela „nová“, „progresivní“, moderní tvorba. Komunistickou kulturní praxi pak autor chápal jako etapu, která život modernímu umění paradoxně prodlouží, neboť svým primitivním tlakem vyvolá jeho sebezáchovnou reakci.*¹³⁷

Během našeho zkoumání jsme skutečně došli k přesvědčení, že totální poezie je odmítnutím a překonáním moderního umění. Můžeme souhlasit i s tvrzením, že totalitarismus svým primitivním tlakem skutečně prodloužil modernímu umění život, zároveň jím ale i urychlil jeho překonání v totální poezii. Pokud přistoupíme na schematický bipolární model, v němž totalitarismus znamená jistou „deformaci“, pak v „přirozeném“ prostředí moderní umění umírá pomaleji, ale déle trvá nalezení cest k jeho překonání trvá déle. To by znamenalo, že stalinismus umožnil totální poezii „předběhnout dobu“. Přišla tedy doba totální poezie v postmoderně? Anebo ještě nepřišla? Respektive jinak formulováno – je postmoderna překonáním moderního umění, anebo jeho předsmrtnou agónií? Případně obojím? A nachází se tedy totální poezie na poli postmoderny nebo je něčím úplně jiným? Na tuto otázku se pokusíme odpovědět v závěrečné části naší práce.

135 Jakobson 1995, s. 23

136 Vodseďálek 2000, s. 9

137 Špirit 2004, s. 98

Třetí část: Kýč a underground

Egon Bondy a Ivo Vodsed'álek

Už v tvorbě vznikající v období Půlnoci bylo zřetelné, že Bondy a Vodsed'álek představují dva zcela odlišné tvůrčí typy, protikladné a zároveň komplementární. Hřmotný všudypřítomný Bondy, buřič a kazatel a proti němu tichý Vodsed'álek, stojící vždy raději opodál, respektive tiše se vznášející nad krajinou v balonu (Vodsed'álek se stal významnou postavou českého balónového létání). Jejich rozdílnost vyvstává už z letmého pohledu na jejich dílo. Bondyho básně vyšly v devíti svazcích a přitom tvoří jenom část jeho díla; napsal několik románů a divadelních her a filosofických spisů, ať už jde o jeho rozsáhlé *Poznámky k dějinám filozofie*, texty k substanční ontologii nebo jeho spisy politologické. Dílo Iva Vodsed'álka se vešlo do pěti útlých svazků, k nimž v roce 2000 přidal šestý – *Felixír života*. Vodsed'álek v těchto šesti svazcích jakoby koncentroval vše, co Bondy rozepisuje do mnoha knih. Nemůžeme jeho texty jednoznačně zaškatulkovat jako poezii. Jde v podstatě o prózu rozepsanou do veršů, v níž se mísí záznam zdánlivě banální každodennosti s hlubokou filosofickou reflexí, míst zasahující až do mystiky, a v důsledku tak jde i o jistou výpověď politickou. Můžeme tedy říci, že Bondy je extenzivní, Vodsed'álek intenzivní.

Egon Bondy se stal v sedmdesátých letech největším inspirátorem undergroundové komunity, chodil na koncerty undergroundových kapel, jeho román *Invalidní sourozenci* je spolu s Jirousovou *Zprávou o třetím českém hudebním obrození* považován za klíčový text pro utváření identity undergroundové subkultury. Bondy se zároveň stal legendární postavou, opředenu, nejenom díky Hrabalovi, množstvím mýtů. Kritik Jan Lopatka k tomu říká: „*Literárnímu historikovi, který se narodí, odkazují pozornost k dílu Egona Bondyho. Bude-li se zaměstnávat českou literaturou posledního půlstoletí, nebude se mu moci vyhnout žádným vyhlášením. Egona Bondyho samého nechme do té doby pobývat v legendě.*“¹³⁸

Můžeme zde pozorovat velice zajímavý jev. Bondyho jakožto postavy artificiálního mýtu, který sám vytvářel, se postupně opět zmocňuje mýtus a stále více ji redukuje. K první zásadní redukci dochází v normalizační undergroundové subkultuře, z Bondyho díla je jako inspirační zdroj využita poměrně malá část s těžištěm ve sbírce *Ožralá Praha*. Po převrácení politických poměrů dochází k další redukci, Bondy se stává značka pro: zatvrzelý marxismus, bohémství, podivínství. Absolutní emblematické redukce došla Bondyho postava ve filmu *Tři sezóny v pekle* reklamního režiséra Tomáše Mašína. Z Bondyho poezie ve filmu zůstaly v podstatě jen básně, ve kterých se objevuje hovno a báseň *Jelikož jsem největší žijící básník...*, která takto vytržena z kontextu působí nabubřele a směšně. Bondy ve své filmové podobě je floutek a idealista, který si myslí, že mu patří svět.

Film samotný je přitom výraznou emblematickou redukcí 50. let, ta je zcela čitelná z odpovědi Martina Huby v roli Bondyho otce na Bondyho otázku „*Tak co je novýho?*“ ze samého závěru filmu: „*Jako obvykle, oslava práce, šťastná budoucnost, zatýkáni, tresty smrti.*“ Historie v podstatě funguje jako kulisa k Bondyho erotickému vztahu s Krejcarovou, který se stává ústředním tématem filmu. Jsou to však v podstatě kulisy válečné, které by mohly být zcela snadno použity ve filmu o druhé světové válce. To je zcela v duchu účelové ideologické interpretace dějin – „*Komunismus přece vyhlásil válku vlastním občanům,*“ prohlásil premiér Nečas na pohřbu Milana Paumera v srpnu loňského roku. Dobová estetika, která byla Bondymu základním inspiračním zdrojem, je zredukována na jediný záběr na rudou hvězdu na střeše továrny. Samotný Bondyho příběh se stává narativem o tom, jak počáteční idealistický naivismus narazil ve střetu s drsnou realitou. Těch několik emblémů, které zbyly z Bondyho, je tak v druhé části zcela zavrženo jako idealismus. Jeho původní identita zmizela

138 Lopatka 1995, s. 365

úplně. Bondy se v podstatě stal nástrojem kapitalistické propagandy. Dokážeme si představit výstižnější ilustraci toho, jak se mýtus zmocňuje smyslu a činí z něj prázdnou formu? Cokoliv opravdu může být označeno čímkoliv.

Bondy přitom jakoby si svůj osud v podstatě předvídal, jak dokládá báseň z *Velké knihy*, ze závěrečného oddílu *Ožralá Praha*:

S HRŮZOU KOUKÁM ŽE DĚLÁM INTIMNÍ LYRIKU

Jak se škvařím na rendlíku

*To je něco pro historii
jak piji!*

*Za sto let budu na vobrazě
jak chodím po Praze*

*Zvlášť bude zkoumání tuhý
kde jsem neměl žádný dluhy*

*Mnohej si vykrouží piruetku
na tom kde jsem si půjčil pětku*

*Mý sebevražedný pokusy
to bude něco pro husy*

*A můj život pohlavní
to bude to hlavní!*

*Tak jsem nasranej velice
že se kroutím jak vopice¹³⁹*

Opět jsme fascinováni věšteckou silou umění, které dokáže odhadnout budoucnost mnohem dříve a přesněji, než věda či filosofie, podobně u Kafky nebo Orwella. Stěží uvěřitelná je věštecká prozřetelnost verše „*A můj život pohlavní/ to bude to hlavní!*“, který se *Třemi sezónami v pekle* definitivně naplnil. Můžeme se dokonce domnívat, že Bondy, který údajně s Tomášem Mašínem scénář filmu konzultoval, se proti totálnímu rozpuštění své osoby ve filmovém spektaklu záměrně nebránil, nebo mu snad i sám napomohl, aby se naplnila jeho básnická předpověď. Bondy jako by v 50. letech tušil onu propast mezi svým dílem a dobou, které je schopen se dožít a posílá nám veselý pozdrav do dnešních dnů, v nichž pomalu zjišťujeme, že kapitalismus skutečně existuje, že není jen strašákem, který si vymyslela komunistická propaganda:

EPITAF

*Ted' už ležím v hrobě
ted' už je pozdě¹⁴⁰*

Domnívám se, že kořeny Bondyho rozpuštění v mýtu nacházíme už v totální poezii

139 Bondy 1992, s. 151

140 tamtéž, s. 152

v padesátých letech. Bondy se od začátku stává hlavním hrdinou svých básní, vytváří sám sebe jako mytickou postavu. U Vodseďálka nenajdeme totální realismus v tom smyslu, že by reflektoval svoji existenci v předmětném světě. Vodseďáلكovy lyrické subjekty se pohybují výhradně v sémiotickém vesmíru. Platí to alespoň pro sbírky sebrané do prvního svazku jeho díla. Teprve v pozdějších sbírkách dochází k určitému totálně realistickému popisu, který však na rozdíl od Bondyho není „syrovým záznamem“ reality, ale suchým a důsledným, kafkovsky úřednickým popisem. Bondy od počátku míchá trapnou poezii a totální realismus a navždy už zůstává ve světě mýtu jako postava velkého kouzelníka, vizionáře, a revolucionáře, který trpí tím, že má často sračku¹⁴¹.

Ivo Vodseďálek tak zůstává ve srovnání s Bondym skoro neznámou postavou. Kdo? Vodseďálek? Aha, to je ten, co se kamarádil s Bondym. Vodseďálek v průběhu celého totalitního čtyřicetiletí zarputile odmítal cokoli ze své tvorby vydat, a to i v samizdatu. Bondy o něm v roce 1990 prohlásil: „*Ivo Vodseďálek psal s odmlkami celý život a zůstal nejdělejší původním teoretickým a estetickým východiskům skupiny. (...) Až jeho dílo (...) nyní vyjde, bude to, na to upozorňuju, znamenat výraznou korekci v pohledu na historii české literatury posledních čtyřiceti let.*“¹⁴² K tomu však zatím nedošlo, vydání jeho díla v roce 1992 prošlo celkem bez povšimnutí a literární věda mu věnuje ještě podstatně menší pozornost než Bondymu.

Znamená to, že se Bondy mýlil? Anebo ještě čas pro Vodseďálka teprve přijde? Zmínili jsme již událost z počátku 90. let, kdy Vodseďálek promítal budovatelské plakáty na tělo tančící dívky, později ji okomentoval těmito slovy: „*Obecenstvu se to velmi líbilo, asi se příjemně pobavilo. Mezi fotografiemi a promítáním uplynulo čtyřicet let. Bud' bylo již příliš pozdě, nebo ještě příliš brzo. Dosud neskončil pohřeb moderny. Ještě umírá v náručí postmoderních filosofů. Ještě není čas vracet se k přeludům jistoty, ještě nejsme obecně připraveni přijímat dílo nového, mystifikačního realismu.*“¹⁴³

Co znamená tento nový pojem „mystifikačního realismu“? Vodseďálek naznačuje, jako by měl být čímsi, co přichází po postmoderně. Mystifikace je zároveň druhem hry. Nechme otázku mystifikačního realismu zatím stranou, v samotném závěru práce se nám snad osvětlí.

141 „Mně třeba osobně říkal svým nenapodobitelným hlasem: „Pane Stárku, prosím vás, mi nic neříkejte. Já to těm kurvám všechno řeknu. Já nemůžu jít do kriminálu, já bych se tam ani nevysral. Vždyť víte, jak těžko seru. Já se bojím toho kriminálu.“ rozhovor s Františkem Stárkem, Tvar 16/2008, s. 4

142 Bondy 2008, s. 62

143 Vodseďálek 2000, s. 27-28

Subverzivnost totální poezie

V předmluvě ke knižnímu rozhovoru se Slavojem Žižkem zmiňuje Michael Hauser, že slovinský filozof se ve svých knihách věnuje i jistým jevům a postavám české politiky. Vedle odkazů na Kafku a Kunderu jsou to především dvě postavy: Václav Havel a Josef Švejk. Havel se podle Hausera stává v Žižkově pojetí tragickou postavou, funkčnost jeho etického postoj zakotveného v heideggerovské filozofii byla závislá na existenci komunistického systému, vůči němuž se vymezoval. Po nastolení kapitalismu tento havlovský étos přestává být účinný a ulpívá v pozici „militaristického humanismu“. Ve srovnání s ním vyvstává na povrch subverzivnost Josefa Švejka, která spočívá v tom, že „Švejk důsledně dodržuje příkazy a zákazy, a tím vyvolává totální zmatek.“¹⁴⁴ Srovnání obou postav shrnuje Hauser takto:

Každá ideologie podle Žižka vyžaduje minimální distanci vůči svým výslovným ustanovením, a pokud se s nimi někdo důsledně identifikuje, nastává její dezintegrace – ideologie ztrácí svou moc. Švejkova pozice naprosté identifikace se pak v jistém ohledu stává ideologicky subverzivnější než pozice Václava Havla založená na distanci, která ke svému étosu nakonec potřebuje to, vůči čemu je distancí. U Žižka je Švejk subverzivnější než Havel. V tom Žižek souzní s Karlem Kosíkem, který v eseji ‚Hašek a Kafka neboli groteskní svět‘ psal o tom, že Švejk ‚vzbuzuje smích a současně vyvolává mrazení‘, tedy probouzí groteskno a to vede čtenáře k tomu, aby se vymanil z mocenských mechanismů světa. Švejk zaujímá antiideologickou pozici par excellence a právě tato pozice, která se u nás rozšířila a prohloubila i díky Haškovu literárnímu géniu, je možná tím nejcennějším v české kultuře (...).¹⁴⁵

V Haškově postoji nalézáme značnou podobnost s trapnou poezií. Řekli jsme, že trapná poezie je totalizací sémiotického vesmíru vytvářeného totalitním mýtem. Jde tedy právě o absenci jakékoliv distance vůči ideologii. Trapná poezie není než doslovně pojatou ideologií; důsledně se s ní identifikuje a odhaluje tak její vnitřní rozpory. V trapné poezii se tedy očividně skrývá jistý subversivní potenciál. Podobného protikladu distance a ztotožnění si všímá italský bohemista Alessandro Catalano ve srovnání Bondyho s Vodsedálkem a Jiřího Koláře:

V autostylizaci autorů seskupených kolem Půlnoci vzniká úplně jiný typ ‚očitého svědka‘ než u Koláře – určitě je stejně zoufalý, avšak morálně zcela neangažovaný. Cesta Bondyho a Vodsedálka je v podstatě opačná a vede přes ‚nekritické‘ a ‚naivní‘ přijetí vnější reality. Deníková podoba Kolářovy poezie může vyvolávat dojem, že došlo k definitivnímu posunu mýtotvorné poetiky Skupiny 42 směrem k autentické výpovědi, tj. k realismu, ale jde o specifický typ realismu, jež bychom snad mohli nazývat jako ‚morální realismus‘. Zdá se, že v tomto opačném přijetí vnější reality se začaly (a to už v padesátých letech) rýsovat dva rozdílné směry české literatury, které pak poznamenávají její vývoj až hluboko do let osmdesátých. Umělecké gesto autorů edice Půlnoc v tomto kontextu vystupuje v opozici k morální a moralizující poezii Kolářově a představuje nejdůslednější snahu distancovat se od literárních kánonů prostřednictvím deestetizace a dadaistické hry.¹⁴⁶

Škoda, že Catalano dále nerozvádí ony dva směry české literatury. Zdá se však, že zde narážíme na dualitu dvou elementárních protikladných postojů, jaké je možné zaujmout vůči

144 Hauser 2008, s. 7

145 tamtéž

146 Catalano 2008, s. 332

ideologii, kýči, mýtu či systému. Je ovšem důležité rozlišit morální postoj a postoj estetický. Totální poezie je skutečně „amorální“, to ovšem neznamená „nemorální“ ve smyslu morálně pochybná, nýbrž „mimomorální“ - etické hodnoty jsou pro estetický postoj totální poezie irelevantní. Totální poezie se zkrátka pohybuje na jiném hřišti než morálka. A je to proto, že totální poezie se pohybuje na „hřišti“ v doslovném smyslu, totiž v prostoru hry. I Švejkův postoj je v podstatě herní taktikou. Začít hrát hru ovšem vyžaduje odvahu, Švejk riskuje, vydává svůj osud v sázku, a mnohokrát už má opravdu na kahánku. Totální poezie se tedy utkává s mýtem na herním poli hry.

Ponoření se do světa mýtu se v důsledku ukazuje jako bezpečnější než morální distance – ta totiž nedá příležitost dostatečně se obeznámit se záluďnými zbraněmi nepřítele. Petr Fidelius upozornil na to, že kritici komunistického režimu ho kritizovali jeho vlastním jazykem, čímž stvrzovali pravdivost obrazu, který o sobě režim jazykem vytváří¹⁴⁷. Bondymu či Vodseďálkovi se něco takového stát nemohlo. Zdá se, že hluboká estetická zkušenost se stalinským mýtem Bondymu a Vodseďálkovi vytvořila účinnou resistenci proti svodům veškerých dalších mýtů a ideologií. Dá se říci, že zůstali v undergroundu a v opozici po celý zbytek života, s oficiální kulturou nechtěli mít nic ani v šedesátých letech a po sametové revoluci velice bezpečně poznali, že radostné budování demokracie se v něčem velice podobá naivnímu budovatelskému optimismu let padesátých. Bondy zůstal neúnavným kritikem kapitalismu i po Sametové revoluci, kdy to bylo považováno takřka za obskurní podivínství. Bondy už byl ovšem na pozici outsidera zvyklý. Vodseďálkovy texty ze 70. a 80. let pak patří k nejpronikavějším reflexím normalizační společnosti, podobně jako ty z devadesátých let. Můžeme v nich tak mimo jiné dobře sledovat kontinuitu mezi normalizací a obdobím po roce 1989 a rozvíjet úvahy o „neonormalizaci“, respektive o tom, že normalizace plynule pokračovala.

Bondyho a Vodseďálkova kritická pozice vysvítá ještě více srovnáním s dalšími dvěma osobnostmi undergroundu – Ivanem Martinem Jirousem a Milanem Knížákem. Jirous působí skutečně politováníhodně, když ho sledujeme ve filmu *Český mír* v hysterickém záchvatu, v němž nadává odpůrcům amerického radaru v Brdech do komunistů. Podobně rozpačitá je polistopadová role Milana Knížáka, který se jako ředitel Národní galerie stává ztělesněním zkosnatělé institucionality a zastává politická stanoviska neoliberálního tržního dogmatismu. Právě Knížákov osud pro nás zůstává velkou záhadou, neboť v jeho díle nacházíme rysy, které ho sblížují s totální poezií. Knížák v 60. letech založil skupinu Aktual, která se stala výrazným zdrojem pro konstituování estetiky undergroundu. Dochované písně Aktuálu byly v roce 2003 vydány pod názvem *Atentát na kulturu*. Původně jsme se jimi chtěli zabývat i v této práci, vlastně byly jejím prvotním podnětem. Nakonec však na ně nezbylo místo ani čas, uvádíme proto jen názvy některých písní, z nichž je souvislost s poetikou totální poezie zřejmá: *Miluju tebe a Lenina, Zab pro mír, Milujte Jižní Čechy, Život je boj*.¹⁴⁸ Paralela s totální poezií je o to zajímavější, že Knížák Bondyho a Vodseďálkovo dílo v druhé půli šedesátých let, kdy písně a texty vznikaly, nemohl znát, neboť Vodseďálek nepublikoval vůbec a Bondy vešel ve známost až koncem šedesátých let. Ukazuje se nám tak opět jistá modelovost reakce totální poezie na život v totalitní společnosti. Bylo by jistě zajímavé sledovat rozdílnost těchto reakcí v závislosti na charakteru těchto dvou období.

Zbývá zodpovědět otázku, proč z Bondyho poezie byl pro underground inspirativní především totální realismus, zatímco trapná poezie zůstala opomenuta. Výsvětlení je celkem jednoduché; v 70. letech výrazně ochabla emocionální i estetická intenzita znakové skutečnosti, bylo tak těžké ji mytizovat. Vizuální dojem šedivosti normalizace je zde velice

147 Fidelius, Petr: Účel světí prostředky? In: Fidelius 2000, s. 13-20

148 Srov. Knížák 2003

výstižný, totalitní kýč jako by opravdu vybledl a přestal fungovat jako kýč, stal se pouhým průhledným pláštěm zastírajícím skutečnou situaci. Koncepce undergroundu jako „*druhé kultury*“, která „*bude naprosto nezávislá na oficiálních komunikačních kanálech a společenském ocenění a hierarchii hodnot, jak jimi vládne establishment,*“¹⁴⁹ znamená jednoznačné zakotvení v pozici distance nejenom morální, ale i estetické. Tuto pozici má underground společnou s disentem. Morální distance vůči totalitnímu kýči může sama ulpět v kýči, který přestává být stimulací k efektivní politice a stává se pouhým utvrzováním v přesvědčení o vlastní morálnosti, jak na to upozornil Petr Rezek v knize *Filosofie a politika kýče*:

Troufám si říci, že Havlův esej Moc bezmocných byl právě textem, a s ním i celá koncepce života v pravdě, který poskytl útěchu všem bezmocným, nebo jistě jejich většině. Tím byla ve své možné aktivitě politická skutečná či potenciální opozice vlastně ukolébána, protože přijala iluze o údajné moci. Výsledkem je dnešní bezmocnost bezmocných. Ona sugerovaná moc byla totiž jen mocí „nepolitickou“, a tedy jen kvazimocí – nicméně zaručovala pocit nadřazenosti neboli přečnickování – nad těmi, kteří žijí ve lži.¹⁵⁰

Zdá se, že herní postoj byl v české společnosti normalizačního období zcela zatlačen morální distancí. Nacházíme ho však v Polsku v aktivitách hnutí *Pomarańczowa alternatywa*¹⁵¹, která prosazovala tzv. socialistický surrealismus. Už z tohoto označení cítíme souvislost s totální poezií. Chvíli se u Pomerančové alternativy zastavíme, neboť nám ukáže subversivní a demokratizující potenciál hry.

149 Jirous 2008, s. 34

150 Rezek 1991, s. 101

151 srov. www.pomaranczowa-alternatywa.org

Hra jako dialog

„Pomarańczowa“ znamená pomerančová, ale taky oranžová. Oranžová z toho důvodu, že na počátku hnutí byly akce jejího iniciátora Majora Waldemara Fridricha, který v době vyhlášení stanného práva v roce 1986 jezdil po polských městech a na bílá místa po narychlo zatřených heslech Solidarity maloval trpaslíky v oranžových čepičkách. Ti se pak stali symbolem této iniciativy. Pro aktéry Pomerančové alternativy se vžilo označení „oranžoví“. Jejich aktivita spočívala v organizování masových happeningů, kterých se účastnilo až několik tisíc lidí. Happeningy tematizovali nedostatky každodenního života v socialismu, jako například akce rozdávání toaletního papíru či hygienických vložek. Jindy získávali fantaskní obsah, jako například akce *Dzień Mikolaja*, v níž bylo zatčeno několik set Mikulášů, Sněhurek a Myšáků Mickey. Nejčastějším motivem však právě oranžoví trpaslíci, např. v akcích *Krasnoludki na Świdnickiej* (Trpaslíci na Svidnické), *Rewolucja Krasnoludków* a nakonec v roce 1990 *Pogrzeb Krasnoludków*.

Akce byly organizovány podle přesně daných pokynů a vždy záměrně počítali se zákrokem policistů, kteří podléhali určitému estetickému aranžmá. Policisté se údajně časem sami začali vyptávat, kdy bude další akce. Zatýkat Sněhurky a trpaslíky je přece jen zábavnější než zatýkat recidivisty. Policejní zákrok se náhle stal pouhou hrou na policisty a zloděje. Hra se stala pravdivější než skutečnost. Nebo jinak řečeno: skutečnost byla odhalena jako pouhá hra. Herní realita jakoby náhle překročila čas a prostor vymezený happeningu a rozšířila se na celý systém, který tím byl demaskován jako falešná hra. Realita otevřené hry happeningu a uzavřené hry totalitního systému splynuly v jedno. Toto splynutí obou herních rovin názorně ilustrují instrukce pro policisty, které pro některé akce oranžoví sepisovali a někdy i policistům předávali, jako například pokyny při *Druhém rozdávání toaletního papíru*:

16.00 – začínáme legitimovat

16.03 – vyzveme k nastoupení do antonů

16.05 – zadržíme osoby s 'ohonem' toaletního papíru a vyslechneme zpěv 'Sto lat'¹⁵²

Akce Pomerančové alternativy nutně předpokládají falešné hráče. Těžko by se mohly uskutečnit v 50. letech. Podobná akce by tehdy byla předem odsouzena k nezdaru a zřejmě k brutálnímu zákroku represivních složek režimu. V osmdesátých letech však byli policisté ochotni na hru přistoupit. V Československu se sice také konaly happeningy s politicko-kritickým podtextem (akce Eugena Brikcia v 70. letech, Společnost pro veselejší současnost, bezprostředně inspirovaná Pomerančovou alternativou¹⁵³), ale nikdy se nerozvinuly do takových rozměrů jako v Polsku. Domnívám se, že vliv zde mají jisté historické faktory (velký národ, pluricentričnost, výrazná religiozita), v jejichž důsledku je polská společnost méně polarizována než česká, a proto se v ní v 80. letech herní postoj uplatnil snadněji, neboť mu v něm nebránila potřeba morální distance.

Hra jako prostředek osvětlení reality, demystifikace ideologické falše či probuzení občanské společnosti může fungovat v každé společnosti, neboť i v demokracii žije člověk v zajetí ideologií. V totalitní společnosti je však potřeba této hry posílena, protože obvyklé prostředky projevu občanské společnosti jsou potlačeny. Hlasy, které by chtěly vstoupit do dialogu, jsou umlčovány, veřejný prostor je zaplněn totalitním monologem. Ten má schopnost kritické hlasy buďto zcela umlčet, nebo je neutralizovat jako hlasy pochybných individuí, kterým jde jen o jejich vlastní zájmy, kteří odmítají podílet se na budování krásného společného příštího.

152 cit. dle: Franczak 1990 s. 55

153 Zatím nejucelenější monografické zpracování happeningu a performance v českém prostoru in (Morganová 2009).

Takto totalitní společnost zachází se svými kritiky. Dopředu je vyřazuje z možnosti dialogu. A tehdy se dostává ke slovu hra. Herní aktivita totiž uniká tomuto apriornímu odsudku, a to právě proto, že je odlehčena od zátěže absolutní platnosti. Hra má schopnost násilně vtrhnout do uzavřeného monologu. Vytváří průrvu. Síla hry je v tom, že nemá podobu požadavku, ale otázky. A jak vím od Kundery, „v *řeši totalitního kýče jsou odpovědi předem dány a vylučují jakoukoliv otázku. Z toho plyne, že skutečným protivníkem totalitního kýče je člověk, který se ptá.*“¹⁵⁴ Hra je však otázka jaksi bezobsažná, otazník bez věty.¹⁵⁵ Součástí akcí Pomerančové alternativy bylo rozdávání novin bez obsahu, letáků bez textu, nesení čistých bílých transparentů. Slovo nebylo třeba. Hra je něco, co trčí, co překáží. Nelze ji ignorovat ani neutralizovat. Nelze ji odsunout za hranice ideálního světa utvářeného kýčem. Hráči jsou si ve světě hry rovni. Hra je demokratická. Policisté v realitě socialistického Polska samozřejmě oplývali větší mocí, než občané, kteří si na sebe oblékli mikulášské kostýmy. Avšak ve hře byli ostatním hráčům rovnocennými partnery.

154 Kundera 2006, s. 272

155 viz Příloha 9

Kouzelný přístroj

Totální poezie jakožto hra se nenachází nejenom mimo kategorie morálky, ale i mimo kategorii pravdy. A právě to, jak bychom chtěli ukázat, je její hlavní výhodou. Využijeme k tomu koncept, který je terminologicky mírně kontroverzní. Badatelská zodpovědnost vůči zkoumanému tématu nás k tomu však vede. Harry G. Frankfurt v knize nazvané *Sračka (On bullshit)*, analyzuje „sračku“ jako jistý druh jazykového projevu. Existence fekálních idiomů jako „mlít hovna“, „žvanit sračky“, „dělat si prdel“ jistě není náhodná. Zabýváme-li se totální poezií, která je přijetím člověka v jeho totalitě, zdá se nám terminologizace hovna v diplomové práci jako ospravedlnitelný čin.

Frankfurt jako příklad sračky uvádí „*slavnostního řečníka na Den nezávislosti, jenž horoucně promlouvá o „naší skvělé a požehnané zemi, kde Otcové zakladatelé vedeni rukou Boží vytvořili nový začátek pro lidstvo“*“.¹⁵⁶ Dodává přitom, že řečník nelže, neboť jeho úmyslem není lhát, „*řečník tyto výroky pronáší, aby vytvořil určitý dojem sám o sobě. Nechce nikoho klamat v otázkách americké historie. Ve skutečnosti ho zajímá, co si lidé myslí o něm samém. Chce, aby si o něm mysleli, že je vlastenec, člověk s hlubokým emotivním zájmem o původ a poslání naší země, člověk, který si uvědomuje důležitost náboženství a vnímá velikost naší historie, člověk, jehož historická hrdost jde ruku v ruce s pokorou před Bohem, a tak dále.*“¹⁵⁷

Jak vidíme, podstata sračky je v podstatě shodná s naším pojetím totalitního kýče. Jejím cílem stejně není sdělení, ale opájení se vlastní skvělostí, povznášení řečníka do sféry velkých citů. Důležité pro nás však je, že na sračku se nevztahuje kategorie pravdivosti. „*Podstatou sraček totiž není to, že jsou nepravdivé, nýbrž to, že jsou falešné.*“¹⁵⁸; „*Člověk, který lže, a člověk, jenž mluví pravdu, hrají na opačných stranách stejného hřiště. Každý reaguje na fakta tak, jak jim rozumí, a reakce jednoho je vedena úctou k pravdě, zatímco reakce druhého tuto úctu odvrhuje a odmítá se jí podvolit. Tvůrce sraček se odmítá podvolit čemukoliv. Neodvrhuje úctu k pravdě jako lhář, ale na rozdíl od lháře pro něho tato úcta nic neznamena. Z tohoto hlediska je sračka větším nepřítelem pravdy než čirá lež.*“¹⁵⁹

Ukazuje se zde záludnost totalitního kýče. Jestliže je totalitní monolog permanentní produkcí sraček, jak asi účinné může být bojovat proti němu pravdou a láskou? Proti sračce je možné bojovat jedině další sračkou. Jinak řečeno, je třeba najít pole, které se též nachází mimo kategorii pravdy. A takovým polem je poezie a hra. Totální poezie se tedy jeví jako ideální prostředek boje proti sračce. Idiom „mletí hoven“¹⁶⁰ se tak ukazuje jako velice výstižný termín. Mínilme jím v podstatě to, co jsme v kapitole *Nezbytnost poezie označili* jako „blábolení“, které je zřeknutím se komunikační funkce jazyka a intencionality výpovědi, jazykovou hrou. Chce-li být totální poezie angažovaná poezií, vtahuje do této hry i parolové prvky totalitního kýče, respektive sračky. Totální poezie semlívá totalitní kýč a ukazuje, že je jen pouhou sračkou. Frankfurtova kniha, vydaná v roce 2005, ovšem není o totalitním kýči – začíná takto: „*Jednou z nejvýraznějších charakteristik naší kultury je skutečnost, že všude kolem nás se z různých úst line neskutečná spousta sraček.*“¹⁶¹ Sračka je tedy palčivým problémem současnosti, proto se nám jako aktuální a potřebná jeví i metoda totální poezie.

156 Frankfurt 2005, s. 16

157 tamtéž, s. 17

158 tamtéž, s. 46

159 tamtéž, s. 59

160 Upřednostňujeme ho před variantou „mletí sraček“, neboť v jistém okruhu lidí, v němž se pohybujeme, je do značné míry již terminologizován. Označuje právě ono vytváření záměrně nesmyslných výpovědí, které je jistou jazykovou hrou a radostí z mluvení. Je to ovšem zároveň i metoda, na jejímž základě vznikla například divadelní hra.

161 tamtéž, s. 1

Zdá se ovšem, že onen „*hovnocuc, co umí sít i v symbolickém prostoru*,“ po němž touží vedoucí této diplomové práce, profesor Petr Bílek¹⁶², bude spíš jakýmsi „hovnomlejnkem“. Tento hovnomlejnec má přitom obdivuhodnou sílu: definitivně ruší veškerou iluzi transcendence. Člověk byl stvořen nedokonalý i se svým hovnem, nezbyvá, než se s tím smířit.

162 viz Příloha 8

Totální poezie 2011?

Ve Vodseďákově sbírce *Přiznání (Morální introspekce intimní krajiny)* z let 1985-1986 nalezneme tuto báseň:

*Jezerka
Sleduji pravidelně televizi
V pořadu Jezerka vystoupil
vedle spisovatele Radka Johna
i ředitel podniku TESLA Eltos
Neznám díla tohoto spisovatele
ale jeho slovník jazyk i výrazy
byly ošklivé a odpudivé
Ředitel mluvil nenásilně
správně věcně kultivovaně
Druhý den hovořil reportér
s mladou delegátkou v Paláci kultury
Nezbývalo než se opět stydět
hluboce stydět
za to že úplná neschopnost
je předkládána za vysoké uvědomění
A hluboce litovat
každé ztracené příležitosti
Je to cesta k bídě ducha
Snad mně bude odpuštěno
že se tak těžko smírůji
s projevy ubohosti
Nechci aby trapné bylo samozřejmé
abychom opojeni civilizací
přestali cítit bolest
Musí přece existovat naděje
která je zatím nejasná a skrytá¹⁶³*

Neuvádíme tuto báseň proto, že se v ní objevuje Radek John (i když jde o jistě příznačnou aktualizaci), ale proto, že ji považujeme za výstižný úvod pro tuto kapitolu. Zdá se, že v roce 2011 nezbývá než se opět stydět. Úroveň politického života a kultury se nezdá být vyšší než v časech, z nichž pochází tato báseň. Kvalita televizní zábavy si nezdá s televizí normalizační. Televizní reality show povyšují konvenci a průměrnost na výjimečnost a talent. Výprava těchto pořadů se utápí v kýči, intenzita se zaměňuje za kvalitu. Kýč ovládá i reflexi (inflation adjektiv „legendární“ a „kultovní“) a recepci („Talentmanie je trapná, já koukám jenom na Superstar.“)

A umění v této době připomíná Kafkova *Umělce v hladovění*¹⁶⁴, který hladoví a hladoví, ale nikoho už to nezajímá. Z umění, které bylo pro moderního umělce nutností, se stává prázdná manýra.¹⁶⁵ V poslední době se stále častěji mluví o krizi poezie, o jejím vyprazdňování a manýrismu, nehledě na minimální čtenářský zájem. Michael Hauser si ve stati *Proč*

163 Vodseďálek 1992b, s. 25

164 Kafka 1983

165 Za tuto interpretaci vděčím profesoru Josefu Vojvodíkovi, nabídla ji v závěrečné přednášce svého přednáškového cyklu *Moderna 1800-2000: Transcendentálně subjektivní konstrukt (Text a obraz)*, uskutečněné dne 16. 5. 2010

potřebujeme angažovanou poezii? všímá, že poezii 90. let byly směřovány stejné výtky jako poezii let 60., a shrnuje je takto: „*mladá poezie je verbální, nicotná, nepoctivá, zacyklená do svého pseudosvěta.*“¹⁶⁶

Jednou z reakcí na tuto situaci jsou diskuze o angažované poezii a radikální koncepci Psiho vína. V deklarované koncepci časopisu¹⁶⁷ nalezneme mnoho prvků, které korespondují s totální poezií: odpor proti modernistické transcendentalizaci umění, neúcta k literární tradici, důraz na aktuální témata, požadavek reflexe aktuálního stavu jazyka a komunikace, kladení otázek po smyslu poezie. V časopise skutečně převládají texty, které se snaží o syrovou, autentickou výpověď. Přímo inspiraci totální poezií pak přiznávají texty Tomáše Schejbala¹⁶⁸, jistě nikoliv náhodou je v medailonku autora uvedeno, že je autorem bakalářské práce *Vývoj politického myšlení Egona Bondyho*. Zdá se tedy, že metody totální poezie jsou pomalu znovuobjevovány jako účinný nástroj pro reflexi současnosti.

Vyslovím nyní provokativní hypotézu: Co když se blížíme do situace, v níž Vodsed'álkova věta, že poesie buď bude trapná, nebo nebude vůbec, přestane být paradoxním bonmotem, ale stane se skutečností? Ostatně i v reakcích na diskuze o angažované poezii jako bychom často slyšeli: není to náhodou trapné, bavit se dnes ve 21. století o angažované poezii? A je to vůbec poezie? Je to vůbec umění?

V současné kultuře nacházíme užívání trapnosti jako estetického prostředku napříč různými uměleckými druhy. Nacházíme ji v hereckém projevu některých herců, například Pavla Lišky. Nacházíme ji v tvorbě divadelních souborů Patetické divadlo nebo Prase na koni. Nacházíme ji v americkém mystifikačním dokumentu *Borat: Nakouknutí do americké kultury na objednávku slavnou kazašskou národa*, v němž anglický komik převlečený za kazašského reportéra projíždí napříč Amerikou, aby ve střetech americkými občany demaskoval pokrytectví americké společnosti. Pro tato setkání je charakteristické právě záměrné setrvávání v trapnosti. S trapností operují i filmy dvojice dokumentaristů Vít Klusák – Filip Remunda *Český sen a Český mír*. Zmíněné filmy zároveň jako by naplňovali Vodsed'álkův pojem „mystifikačního realismu“. Ve všech těchto případech se uplatňuje demystifikační a dekonstruktivní potenciál trapnosti, funguje jako balzám, který očišťuje od nejrůznějších falšů.

Trapnost povýšená na základní estetickou hodnotu zdá se být i podstatou hudebního projektu Čokovoko. Tvoří ho dvojice studentek brněnské filozofické fakulty, které se trapně oblékají, trapně tančí a neumějí zpívat (mimořádně, existuje něco trapnějšího než studovat filozofii?). Domnívám se, že právě Čokovoko objevili trapnost ve vší její síle. Chtěli bychom nyní ukázat, že podstata jejich tvorby je totožná s totální poezií. Než to však učiníme, zrekapitulujme si v krátkých bodech, co označuje Michael Hauser v již citované stati *Proč potřebujeme angažovanou poezii?* za problémy postmoderny:

1. Chybí prázdné místo vydělené z přediva socioekonomických vztahů, které by mohlo zaplnit umění. Důsledkem je současná krize umění.
2. Subverze není možná. Sebevětší perverze není subverze, neboť perverze se stala součástí vládnoucího řádu.
3. Jinakost se svou všudypřítomností stává „uniformní Jinakostí“, tedy Stejností.
4. Věc se rozpadla, místo věcí přicházejí jejich obrazy, spektakl.

Resumé: „*Pokud je postmodernismus tím, co ruší všechny pozice a znemožňuje věrnost k určité Věci, pak nezbyvá než dělat pravý opak. V poezii a umění to pak neznamená nic jiného než se pokusit o angažovanost.*“¹⁶⁹

166 Hauser 2010, s. 6. Na Hauserovu úvahu jsme reagovali textem (Kubiček 2011), v němž jsme poprvé nastolili souvislost angažované a totální poezie.

167 viz Příloha 5

168 Víz Příloha 6

169 Hauser 2010, s. 6

Čokovoko vydali dvě alba s příznačnými názvy: *Best of* (2008) a *Hudba* (2011)¹⁷⁰. Jestliže totalitní mýtus sjednocuje vše do jednoho bodu, do Velkého příběhu dějin, pak postmoderní mýtus je charakteristický absencí tohoto směřování a zrušením dějinnosti. Vše jako by mělo platnost jen pro jeden jediný okamžik. U Čokovoka na první pohled zaujme široké spektrum těchto pomíjivých okamžiků. Je to skutečně best of všechno, od Hložka s Kotvaldem přes country romantiku až po Foucaulta a menstruaci. Jestliže totální poezie je subversivní tím, že dohání ideologii ad absurdum, a jestliže základem postmoderny je pluralita, pak u Čokovoko nalezneme právě absolutizaci této plurality. Ilustrativní je zde píseň *Mám ráda*, ve které nalézáme podobnost s Vodsed'álkovým výrokiem „*My jsme umělé hrdiny skutečně milovali.*“ Anaforu „mám ráda“ je třeba vnímat tak, že se vztahuje nikoliv k věcem samým, ale k jejich obrazům. Jde v podstatě o estetický postoj příznávající, že Věc neexistuje. Obrazy od věci odtržené však začínají vytvářet koherentní sémiotický vesmír, do nějž se Čokovoko noří stejně jako Bondy s Vodsed'álkem do stalinského mýtu. Tento postoj by přitom mohl být prvním krokem k tomu, že Věc se pomalu začne opět objevovat. Vyjádřili jsme se, že princip trapné poezie je určitou metodou fenomenologické redukce. K té podle našeho názoru dochází právě tím, že obrazy věcí jsou odhaleny ve své znakovosti právě jako pouhé obrazy. Tím ztrácejí svou sílu a my jsme Věci o něco blíže. U Čokovoka je vše jakoby recyklované – oblečení, tanec, hudba, slova. Dochází k radikální desubjektivizaci, subjekt se v těchto recyklacích nechává zcela rozpustit. Za ním však jako by se klubalo cosi nesmírně autentického a pravdivého.

Ivan Vyskočil v úvodu ke sborníku *Psychosomatický základ veřejného vystupování* píše: „*U naprosté většiny studentů poznáváme, že určité primární – a natož společné – tělové, psychosomatické zážitky, zkušenosti, z kterých by se dalo při učení a studiu vycházet, vlastně nemá. Téměř nic z toho, co produkuje, jak se cítí, chápe, chová, není autentické. A to, co za autentické považuje, co a jak prezentuje, jsou téměř vesměs napodobeniny, imitace z druhé, třetí ruky. Napodobeniny póz, schémat, manýr, stereotypu, mody, napodobeniny napodobenin. Leckdy tak přibližné, nepřesné, nevědomé a nepovedené, že imponují jako originalita, osobitost, talent.*“¹⁷¹

Právě tato napodobenina napodobeniny jako by se stala hlavním hlavní zbraní veřejného vystupování Čokovoka. Vytvářejí si tím zvláštní obranný štít, o nějž se vše třístí. Jak osvobozující je sledovat Čokovoko v pořadu TV Barrandov *Mazec*, moderovaném Martinem Dejdarom a Kateřinou Hrachovcovou. Čokovoko v něm zazpívají píseň *Etapy v životě ženy*, po ní následuje rozhovor.

Martin Dejdar: Čokovoko. Proč Čokovoko?

Zuza: My jsme to čekali a... protože já mám ráda takové latinské hnědoříškové oči.

Áda: A protože je to druhý výraz pro anální otvor.

(Publikum: smích.)

Kateřina Hrachovcová (s velmi vážnou tváří): To se vám stalo, o čem jste zpívali? To byl váš příběh?

Zuza: Tak víceméně.

Kateřina Hrachovcová: Tak více nebo méně?

Zuza: Více... méně...

Áda: Zatím méně, časem třeba více.

Podobně reagují i v rozhovorech. Vytvořili si citlivost k jakékoliv jazykové falši.

170 viz Příloha 4

171 Vyskočil 2000, s. 7

Cítíte se být determinované tím, že nežijete v Praze?

Zuzana: Determinované. (smích)

Myslím, nějak zdeformované brněnským undergroundem.

Zuzana: Zdeformované. (smích)¹⁷²

Čokovoko nenechají nit suchou na ničem, tematizují skutečně vše. Tematizují perverzi, přesto nejsou perverzní. Domnívám se, že je to umožněno tím, že ji tematizují jaksi zprostředkovaně, skrze řeči, které se o ní vedou. Jejich texty využívají metody, kterou jsme označili jako „osvobozené výpovědi“. Stejně jako pro totální poezii je pro ně charakteristická destrukce znaku, destrukce ustálených způsobů, jak se o věcech mluví. Zdá se, že na Čokovoko je názorně vidět, co se nám v druhé části nepodařilo dostatečně vyjasnit, a sice spjatost totálního realismu a trapné poezie jako dvou komplementárních principů, jako dvou stránek téhož procesu. Čokovoko totálně realisticky vypovídají o věcech nejbanálnějších a nejchoulostivějších (*Autostimulace, Perioda, Sebevražda, Štěstí*), aby to mohli učinit, musí záměrně setrvat v trapnosti. Z ní se pak rodí nové pojmenování, vzniklé z osamostatnění označovaného, z totalizace znaku.

Vraťme se nyní k Michaelu Hauserovi. Přistoupíme v tomto finále naší práce k jakési konfrontázi, v níž vždy ocitujeme Hauserovo tvrzení a to zkonfrontujeme s našimi poznatky o totální poezii. Hauser píše:

„V postmodernismu má vše zůstat na stejné rovině, aby se nic nedostalo do centrální pozice. Chybí mu ta základní hranice emocionalita. Tudíž je to umění po konci umění.“¹⁷³

Toto vše platí i pro totální poezii. To by nasvědčovalo tomu, že totální poezie se stále ještě nachází na poli postmoderny. Čtème však dále.

„Čím tedy může angažovaná poezie vybíhat z postmoderní kultury? Snad tím, že dříve nebo později začíná usilovat o navázání kontaktu s Věcí, i když ta zatím neexistuje. Jenže skutečnost může být jedno i druhé, může to být nějaký symbol, znak, slovo, ale zároveň i ona mezera či prázdno, pokud se začne kondenzovat a vystoupí jako to, co má váhu a co nás vyzývá. Così neurčitého se změní v něco skutečného.“

Bylo řečeno, že totální poezie zachází s předmětnou skutečností stejně jako se znakovou. Dochází ke zeznakování skutečnosti a zpředmětnění znaku. V důsledku toho dochází i jakémusi „zpředmětnění předmětu“. Domnívám se, že totální poezie by mohla zeskučňovat onu mezeru nebo prázdno, kterou jsme nazvali „němou průrvou v našem bytí“.

„Zeskutečnění odehrávající se v angažované poezii není výsledkem nějaké úvahy, přemýšlení o světě, aspoň ne bezprostředně. Spíše bychom zde mohli mluvit o tom, že zeskutečnění přichází zvenčí a proměňuje či na okamžik vyřazuje celý zkušenostní a myšlenkový prostor subjektu. (...) Možná je to poněkud paradoxní, ale zeskutečnění skutečnosti je spojeno se ztrátou rozumu, našeho Já a jeho opory v symbolickém řádu, ve velkém Druhém.“

Toto jako by bylo formulováno přímo na míru totální poezii. Právě ono vyřazení zkušenostního a myšlenkového prostoru subjektu zdá se pro ni charakteristické. Také jsme řekli, že totální poezie ruší transcendenci, ztrácí tedy oporu ve velkém Druhém.

„A podobně jako podle Platóna nemůže žádná poezie vzniknout bez božského šílenství, tak ani angažovaná poezie se neobejde bez tohoto otevření jiného světa, jenž je mimo okruh důvěrně známých představ a zkušeností. Takové otevření působící jako náraz se dá považovat za konstitutivní moment angažované poezie.“

Cosí jako otevření jiného světa mimo okruh důvěrně známých představ a zkušeností

172 Čokovoko 2011

173 Všechny následující úryvky jsou citovány z Hauser 2010, s. 6-7.

nacházíme v některých Vodsed'ákových textech, například v následujících dvou úryvcích:

*Mezi rybími konzervami
jsem objevil kelímek z umělé hmoty
naplněný něčím podivně červeným
Přečetl jsem si štítek na víčku
a okamžitě se rozhodl –
ano koupím si to
Nápis budu doma studovat
Na jedné straně
by to snad byl vhodný předkrm pro hosta
na druhé straně vím
že můj zájem má jednoduchý důvod
nápis opět něco sděluje o mně¹⁷⁴*

*Četl jsem o zvláštním jevu
který byl nazván motýlí efekt:
„Jestliže dnes v Pekingu
zatřepetá motýl svými křídly
může to ovlivnit příští měsíc
počasí v New Yorku“*

*Velmi pozorně sleduji současné myšlení
a nabývám jistoty
jsem o tom hluboce přesvědčen
že pohyb mých myšlenek
před desítkami let
nezůstal bez vlivu¹⁷⁵*

Hauser končí svou úvahu tím, že angažovaná poezie je odsouzena k rozpolcenosti, bude-li jí chybět pozice či idea reality, v níž není privilegovaných, a táže se, zda není na místě vzít zpět do hry ideu komunismu, jak se o to snaží Alain Badiou nebo Slavoj Žižek.

Pozicí, v nichž není privilegovaných, přece není jenom komunismus, ale i hra. Ve hře se všichni nacházejí na stejné rovině. Hra je demokratická. Není pozicí mimo terén postmodernismu právě mýtus, který si lidé sami vytvářejí skrze kolonizaci světa hrou? Co když cestou z krize umění není vytvoření prázdného místa, ale rozšířením tohoto bílého místa na veškerou skutečnost, čehož dosáhneme tím, že budeme celý svět vnímat jako herní prostor? Není potřeba smířit se s koncem umění a přijmout jeho definitivní nahrazení hrou? Zatím si něco takového stěží dokážeme prakticky představit, avšak v této práci, která byla také luštěnkou, hlavolamem a hrou, nám to na teoretické rovině vyvstává jako možné řešení.

174 Vodsed'álek 1992b, s. 84

175 Vodsed'álek 1992b, s. 158

Závěr

Tato práce dlouho měla jenom dvě části. Postupně jsem si však čím dál tím více uvědomoval, že prozkoumáváním díla, které vzniklo před šedesáti lety, jako bych zároveň odpovídal na otázky týkající se přítomnosti (a zároveň kladl otázky další). Není to jistě náhoda. Snad jen nejasnější ideologové neoliberalismu by ještě popírali, že historie se po dvacetiletém "konci dějin" opět dává do pohybu. Ještě před rokem jsem si nad veršem Jana Těsnohlídka "*Narodili jsme se moc brzo*"¹⁷⁶ říkal, ano to je pravda, to je přesně to, to je problém naší generace: narodili jsme se moc brzo. Jakmile však toto bylo vysloveno, najednou jsem začal na nejrůznějších místech pociťovat podobný pocit generační soudržnosti jako u Těsnohlídka a uvědomil jsem si: ne, nenarodili jsme se moc brzo, narodili jsme se právě včas. Všiml jsem si, že znamením historických změn je, že jednotlivé složky kultury, které jindy existují a fungují separovaně, se dávají do pohybu a navazují mezi sebou kontakt. Na podzim jsem si po delší době koupil literární obtýdeník Tvar a podíval jsem se - na obálce sociolog Jan Keller, uvnitř esej filosofa Michaela Hausera, následovaná anketou o angažované poezii. Úzce zájmový - literární časopis jako by náhle pocítil potřebu kontaktu s ostatními oblastmi vědy a kultury.

Se vzrušením jsem sledoval diskuze o angažované poezii a začal jsem si uvědomovat, že právě dílo Egona Bondyho a Iva Vodseďálka může být pro otázku angažované poezie v mnohém inspirativní.¹⁷⁷ Dva týdny před dokončením této práce jsem pocítil jako nevyhnutelné přidat i třetí kapitolu. Během jejího sepisování jsem začal chápat, čím vlastně tato diplomová práce je. Pochopil jsem, že – jak naznačuje v citovaném výroku Egon Bondy – totální realismus a trapná poezie jsou skutečně zárodkem svébytné estetické teorie. Tato práce je právě prvním pokusem o ohledání této nové estetické teorie.

Přiznávám přitom, že nejsem se svým pokusem zcela spokojen. Rezervy jsou především v druhé části, kterou považuji za jádro této práce. Uvědomuji si, že některých termínů, ať už převzatých nebo vlastních, užívám ne zcela jednoznačně, například někdy dostatečně nerozlišuji "totální" a "trapnou" poezii, často též ne zcela jednoznačně operuji s pojmy „kýč“ a „mýtus“. Nepodařilo se též dostatečně vyjasnit vztah totálního realismu a trapné poezie. Nedostal jsem se tak daleko, abych dosáhl kompoziční a terminologické jasnosti. Na další vyjasňování a pročišťování už však nezbývá času a sil. Tušíme však, že tato práce je pouhý začátek. Stojíme před úkolem důkladného teoretického a terminologického vyjasňování. A také před úkolem experimentovat. Jestliže je totální poezie souborem metod, pak je naším úkolem tyto metody ověřovat. Pokoušel jsem se o něco podobného paralelně se vznikem této práce a některé výsledky svých experimentů uvádím v příloze. Uvedené texty nejsou demonstrací metody, ale pokusem, který může vést k lepší formulaci daných problémů. Jestliže totální poezie je zrušením umění, znamená to mnoho i pro pozici věd, které se uměním zabývají. Umělec a teoretik splývá v jedno. Proto jsou tyto texty důležitým doplňkem této teoretické části.

Uvědomuju si jistou neskromnost celého tohoto pokusu, zdá se ovšem, že jsme v situaci, kdy nezbývá než skromnost odložit stranou. Největším problémem této práce se ukázala neschopnost ji zakončit. I proto tato práce končí sérií otázek. Musel jsem nakonec rezignovat na uzavřenost a koherenci. Jako jediné řešení, jak práci ukončit, se nakonec ukázalo přistoupit k ní též jako ke hře. Vnímát své poznatky nikoliv jako hotová tvrzení s vědeckou platností, ale jako určité rozehrávky. V závěru druhé části jsme dospěli k formulaci, že totální poezie je výzvou ke hře. Přál bych si, aby tak byla vnímána i tato má diplomová práce.

176 Těsnohlídek 2009, s. 6, srov. též Kubíček 2010

177 srov. Kubíček 2011

Bibliografie

Literatura

- Alan, Josef (ed): *Alternativní kultura: Příběh české společnosti 1945-1989*. NLN, Praha 2001
- Bauer, Michal: *Ideologie a paměť: literatura a instituce na přelomu 40. a 50. let 20. století*. H&H. Jinočany 2003
- Barthes, Roland: *Mytologie*. Přel. Josef Fulka. Dokořán, Praha 2004
- Bílek, Petr A.: *Mikešova aféra a jiné případy. Kapitoly o zaneřádném kulturním prostoru*. Pistorius & Olšanská, Příbram 2011
- Bondy, Egon: *Básnické dílo: Svazek I. Epické básně z padesátých let*. Pražská Imaginace, Praha 1991
- Bondy, Egon: *Básnické dílo: Svazek II. Básnické sbírky z let 1950-1953*. Pražská Imaginace, Praha 1992
- Bondy, Egon: *Flaštička antabusu*, in Petr Placák (ed.): *Kádrový dotazník*. Babylon, Praha 2001
- Bondy, Egon: *Kořeny českého literárního undergroundu v letech 1949-1953*. In: Machovec 2008, s. 59-69
- Bondy, Egon: *Prvních deset let*. Mat'a, Praha 2002
- Bondy, Egon: *Totální realismus*. *Tvorba* 44, 31. 10. 1990, s. 11
- Bondy, Egon (aj.): *Židovská jména*. Lidové noviny, Praha 1995
- Boudník, Vladimír: *Z literární pozůstalosti*. Praha: Pražská Imaginace 1993
- Buber, Martin: *Já a ty*. Votobia, Praha 1995
- Buriánek, František (aj): *Nástin dějin české literatury od počátku národního obrození až do současnosti*. Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1952
- Catalano, Alessandro: Egon Bondy a underground. In: *Rudá záře nad literaturou: Česká literatura mezi socialismem a undergroundem (1945-1959)*. Host, Brno 2008
- Červenka, Miroslav: *K sémiotice samizdatu*. In: *Obléhání zevnitř*. Torst, Praha 1996, s. 366-373
- Čokovoko: *Co pro tebe znamená holub?* Rozhovor s Lukášem Bendou. www.musicserver.cz. 30. 4. 2011
- Debord, Guy: *Společnost spektáklů*. Přel. Josef Fulka a Pavel Siostrzonek. :intu:, Praha 2007
- Fidelius, Petr: *O totalitním myšlení*. In: *Kritické eseje*. Torst, Praha 2000
- Fidelius, Petr: *Řeč komunistické moci*. Triáda, Praha 1998
- Fink, Eugen: *Oáza štěstí. Myšlenka k ontologii hry*. Mladá fronta, Praha 1992
- Fišer, Zbyněk (jr.): *Význam Bondyho německé poezie*. In: Nováková, Luisa (ed.): *Literatura určená k likvidaci*. Obec spisovatelů, Brno 2004, s. 183-188
- Franczak, Piotr: *Pomerančová revoluce*. *Svět a divadlo*. 1/1990, s. 52-55
- Giesz, Ludvík: *Fenomén kýče*. In: Špirit, Michael (ed.): *Tvář. Výbor z časopisu*. Praha 1995, s. 211-219
- Głowiński, Michail: *Nowomówa po polsku*. Polska Encyklopedia Niezależna, Kraków 1991
- Greenberg, Clement: *Avantgarda a kýč*. In: *Revue Labyrint*, č. 7-8, Praha 2000, str. 69-74.
- Hanč, Jan: *Události*. Torst, Praha 1995
- Hausbrandt, Andrzej; Holoubek, Gustaw: *Teatr jest światem*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986
- Hauser, Michael: *Obraz Marxe u současného člověka (český pohled)*. In: Fromm, Erich: *Obraz člověka u Marxe*. L. Marek, Brno 2004
- Hauser, Michael: *Proč potřebujeme angažovanou poezii?* *Tvar* č. 20, 2010, s. 7-8

- Hauser, Michael: *Žižek u nás*. In: Žižek, Slavoj: Humanismus nestačí, rozhovor s M. Hauserem. Filosofia, Praha 2008
- Hrabal, Bohumil: *Co je poezie?* In: Sebrané spisy Bohumila Hrabala, sv. 3, Praha 1992, s. 50-55
- Jakobson, Roman: *Co je poezie?*. In: Poetická funkce. Přel. Červenka, Miroslav. H&H, Jinočany 1995, s. 23 - 33
- Janáček, Pavel: *Literární brak: Operace vyloučení, operace nahrazení, 1938-1951*. Host, Brno 2004
- Janoušek, Pavel (aj): *Dějiny české literatury 1945-1989. Svazek II: 1948-1958*. Academia, Praha 2007
- Jirous, Ivan Martin: *Zpráva o třetím českém hudebním obrození*. In: Machovec 2008
- Kafka, Franz: *Deníky 1913-1923. Dílo Franze Kafky, svazek 8*. Nakladatelství F. Kafky, Praha 1998
- Kafka, Franz: *Umělec v hladovění*. In: Povídky. Odeon, Praha 1983, 2. vydání
- Knížák, Milan: *Písně kapely Aktual*. Maťa, Praha 2003
- Kolář, Jiří: *Prométheova játra*. Československý spisovatel. Praha 1990
- Kosatík, Pavel: *Fenomén Kohout*. Paseka, Praha – Litomyšl 2001
- Kulka, Tomáš: *Umění a kýč*. Torst. Praha 2000
- Kubíček, Jan: *Co můžeme chtít od angažované poezie?* Tvar č. 9, 2011
- Kubíček, Jan: *Generační výpověď? Ou kej, tak já to teda беру*. Logr magazin č. 0, září 2010, dostupné též na <http://logrmagazin.cz/2010/09/21/generacni-vypoved-ou-kej-tak-ja-to-teda-beru/>
- Kubíček, Jan: *Socialistické učebnice literatury. Deformace jazyka vlivem komunistické ideologie*. Publikováno na www.sorela.cz, 2009
- Kundera, Milan: *Nesnesitelná lehkost bytí*. Atlantis. Brno 2006
- Kundera, Milan: *Das Leben ist anderswo*. Přel. Zuzana Roth. Deutscher Taschenbuch Verlag. München 2006
- Lehár, Jan. (a kol.): *Česká literatura od počátků k dnešku*. Praha 2008
- Lopatka, Jan: *Egon Bondy, živá legenda*. In: Šifra lidské existence. Praha 1995
- Macura, Vladimír: *Šťastný věk*. Academia, Praha 2008, 2. vydání
- Macura, Vladimír: *Znamení zrodu: Národní obrození jako kulturní typ*. Československý spisovatel, Praha 1983
- Machovec, Martin: *Několik poznámek k ediční řadě PŮLNOC*. Kritický sborník, roč. 13, č. 3, s. 71-73. Praha 1993
- Machovec, Martin (ed.): *Pohledy zevnitř. Česká undergroundová kultura ve svědectvích, dokumentech a interpretacích*. Pistorius & Olšanská, Příbram 2008
- Machovec, Martin: *Pokus o nástin geneze a vývoje básnického díla Egona Bondyho*, Vokno 1990, č. 21; týž:
- Machovec, Martin: *Šestnáct autorů českého literárního podzemí (1948–1989)*, Literární archiv PNP, Praha 1991
- Mainx, Oskar: *Poezie jako mýtus, svědectví a hra: Kapitoly z básnické poetiky Egona Bondyho*. Protimluv, Ostrava 2007
- Morganová, Pavlína: *Akční umění*. J. Vacl, Olomouc 2009, 2. doplněné vydání
- Mukařovský, Jan: *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*. In: Studie z estetiky, Odeon Praha 1971, 2. vydání, s. 7-65
- Nejedlý, Zdeněk: *O úkolech naší literatury*. In: O umění a politice. Melantrich, Praha 1978
- Rezek, Petr: *Filosofie a politika kýče*. Institut pro středoevropskou kulturu a politiku, Praha 1991

- Pilař, Martin: *K typologickým souvislostem v tvorbě autorů edice Půlnoc a americké beat generation*. In: Vrabec v hrsti aneb kliše v literatuře. Dokořán, Praha 2005
- Pilař, Martin: *Underground: Kapitoly o českém literárním undergroundu*. Host, Brno 1999
- Pohorský, Aleš: *Pásmo*. In: (kol.) Poetika české meziválečné literatury, Československý spisovatel. Praha 1987
- Richterová, Sylvie: *Sémiotický vesmír: centra a periferie*. Kritický sborník, roč. 11, č. 3, 1991, s. 1-5
- Röhrich, Alex: *Ideologie, jazyky, texty: Analýza a interpretace Rudého práva z roku 1953 a 1975 a Práva z roku 1997*. Bor, Liberec 2008
- Rut, Přemysl: K. In: Ptáček (n)eseje zpívá vesele. Brno: Petrov 1995
- Schmarz, Vít: *Návštěva v Rudově bytě: Re-prezentace nepřítele v československém socialistickém realismu*. www.sorela.cz, 2009
- Staiger, Emil: *Základní pojmy poetiky*. Československý spisovatel. Praha 1969
- Špirit, Michael: *Autorský klid Iva Vodseďálka*. In: Vodseďálek, Ivo: Dvě prosy: Kalvárie a Kompensace. Revolver Revue, Praha 2004, s. 97-102
- Teige, Karel: *Obrazy a předobrazy*. In: Vlašín, Štěpán aj. (eds.): Avantgarda známá a neznámá. Svazek 1. Od proletářského umění k poetismu 1919 – 1923, Svoboda, Praha 1971
- Těsnohlídek, Jan: *Násilí bez předsudků*. Petr Štengl, Praha 2009. 2. vydání
- Troup, Zdeněk: *Poezie totality*, Rozeta 1991, č. 1, s. 16-18
- Typlt, Jaromír F.: *Bondy nejen Bondyho*, Host 1997, č. 3
- Typlt, Jaromír F.: *Absolutní realismus a totální hrobař*, Host 2006, č. 1
- Vodseďálek, Ivo: *Felixír života*. Praha 2000
- Vodseďálek, Ivo: *Zuření. Dílo Iva Vodseďálka, svazek 1*. Pražská Imaginace, Praha 1992
- Vodseďálek, Ivo: *Nalézání. Dílo Iva Vodseďálka, svazek 1*. Pražská Imaginace, Praha 1992b
- Vyskočil, Ivan: *Úvodem*. In: (kol.) Psychosomatický základ veřejného vystupování, jeho studium a výzkum. AMU, Praha 2000
- Zajíček, Pavel: *DG 307. Texty z let 1973 – 1980*. Vokno, Praha 1990
- Zandová, Gertrude: *Totální realismus a trapná poesie: Česká neoficiální literatura 1948 – 1953*. Host, Brno 2002
- Žižek, Slavoj: *Mluvil tu někdo o totalitarismu?*. Přel. Martin Ritter, Tranzit, Praha 2007

Filmy a televizní pořady

- Acid house*. Režie Paul McGuigan, Velká Británie 1998
- Borat. Nakouknutí do americké kultury na objednávku slavnou kazašskou národa*. Režie Larry Charles. USA 2006
- Český sen*. Režie Vít Klusák, Filip Remunda. ČR 2004
- Český mír*. Režie Vít Klusák, Filip Remunda. ČR 2010
- Mazec*. Pořad TV Barrandov. 11. 5. 2011, dostupné na <http://www.barrandov.tv/56200-mazec-epizoda10>
- Zítří se bude tančit všude*. Režie Vladimír Vlček, ČSSR, 1952.
- 3 sezony v pekle*. Režie Tomáš Mašín, ČR, 2009

CD

- Čokovoko: *Best of*. Mamka label 2008
- Čokovoko: *Hudba*. Mamka label 2011
- DG 307: *Historie hysterie. Archiv dochovaných nahrávek 1973-75*. Guerilla records 2002

Příloha 1

Vítězslav Nezval hovoří o své tvorbě, rozhovor k básníkovým padesátinám, 1. 5. 1950.

Reportér: Právě vychází první svazek básní. Tam jsem vlastně podrobil takové revizi svých prvních šest básnických knížek, Most, Pantomimu, Menší růžovou zahradu, Básně na pohlednice, Nápis na hroby a Blížence. Všechno co nejsou verše, ty divadelní útvary a ty různé eseje, tak to jsem vyloučil, a ponechal jsem tam jenom básně, a to ještě ne všechny.

Nezval: Člověk přece jenom za dvacet třicet roků má už odstup k tomu dílu a musí člověk dnes zodpovědně to dílo vydat tak, aby mluvilo k dnešnímu člověku. Já tedy jsem se snažil to dílo zbavit všech těch epizodických momentů a podat je v jeho vlastním světle, tak jak vyrůstalo ze života, z tradice naší písně lidové a z lásky k životu. Já chci, abych zde podal zodpovědně dnešnímu čtenáři své dílo v životné podobě. O to se mi tedy jednalo a také i příští svazky toho básnického díla takhle chci redigovat.

Reportér: Tak takhle přistupuješ k tomu svému dílu a já bych se od toho celého životního díla rád dostal k poslední tvé práci. Je to poema Stalin.

Nezval: No, samozřejmě báseň Stalin to je koncepce, která si vyžádala daleko jiné soustředění nežli drobné lyrické básně. Tady jsem já chtěl zpracovat vlastně celou epochu. Stalin, to je epocha. To jsou dějiny. A zpracovat epochu, dějiny a neupadat, řekněme, do nějakého žurnalismu, to je problém. Ale Stalin je osobnost tak grandiozní, tak strhující, že pro básníka to zase není nic tak těžkého právě inspirovat se Stalinem. Vždyť Stalin, to je vlastně perspektiva vývoje lidstva, to jsou dnešní naše dni, to je to naše osvobození, to je naše lidová demokracie, za to vše vděčíme Stalinovi, Sovětskému svazu, Rudé armádě. Takže napsat báseň na Stalina, to vlastně bylo podat vyznání víry. To, co dnes člověk miluje, podat samozřejmě taky é takový é ten dramatický pohled na tu historii, které jsme se zúčastnili. No já jsem tedy opravdu rád, že tato kniha pronikla doma, do lidu, a to jsem si skutečně přál. Já jsem si přál a také si přeji, aby moje poezie byla čím dál tím jasnější širokým masám, ovšem stejně tak aby zůstala barvitá, živá, životná. Já miluju, a odedávna jsem miloval lidovou poezii, která je taky barvitá, krásná, melodická, obrazná. A já se domnívám, že právě dnes, kdy se před námi otevírá nový život, krásný, kdy lidé rostou, mění se, kdy kolem sebe vidíme, zase po těch obdobích té hrůzy, ty nejkrásnější perspektivy, perspektivy míru a budování. Dnes, myslím, že pro básníka, je opravdu štěstím tvořit, štěstím tvořit a vynasnažit se svůj, abych tak řekl básnický jazyk, barvitě dát do služeb toho všeho krásného, co se rozvíjí.

Reportér: No právě teď v měsíci tvých padesátých narozenin se objevuje veliká mírová akce, akce na podpis stockholmské mírové rezoluce a tady bych se tě rád zeptal, jak ty jako básník chceš k tomuhle přispět a s jakými přáteli, možná ze všech končin světa, pokrokovými spisovateli se dneska setkáváš, ať už přímo osobně tady u nás v Praze, nebo aspoň prostřednictvím dopisů a podobně. Jak ty chceš jako básník k tomu přispět?

Nezval: No mír, boj o mír, to je jistě nejvnitřnější a nejradostnější povinností každého člověka, každého člověka, který se chce nazývat člověkem. A právě v poslední době mnoho lidí, kterých projíždělo Československem, mých přátel, patří k nim Paul Eluard, s kterým jsem se bohužel nesetkal v Praze, ale setkal jsem se zde s Iljou Erenburgem, který je opravdu velkolepým bojovníkem za mír. Také jsem se setkal před časem, to už je několik měsíců, s Pablem Nerudou, který si dal po našem Janu Nerudovi svůj pseudonym. Pablo Neruda. To jsou všechno opravdu nejlepší tvůrčí pracovníci, nejlepší umělci přítomnosti a právě ti dali svoje úsilí do boje za mír. Já myslím, že to je povinností, takovou nejpřirozenější povinností nás všech. Vždyť bez míru by nebylo vlastně života a kultury. Já jsem přesvědčen, že naši spisovatelé se čím dál tím více budou zapojovat do boje za mír a já si nic jiného nepřěji, než moci také svou poezií pro tento boj něco udělat.

Пříloha 2
Učitsa kak Lenin



Příloha 3
Egon Bondy a Ivo Vodsed'álek; Čokovoko



Příloha 4

Čokovoko - texty

Seznam písní z alba *Best of* (2008)

1. intro
2. Buď můj
3. Vladova zpověď
4. Aids, Aids dítě
5. Mám ráda
6. Máma
7. Co se ti honí hlavou
8. L.E.O.Š
9. Evo! Respekt Evě Pilarové
10. Nemám ráda
11. Jaro
12. Ešus
13. Vladova zpověď – Uncensored
14. Etapy v životě ženy

Seznam písní z alba *Hudba* (2011)

1. Sebevražda
2. Monogamie
3. Štěstí
4. Brno
5. Perioda
6. Dredař
7. Sláva
8. Autostimulace
9. Dresing
10. Dědovo desatero
11. Třídní sraz
12. Etapy v životě ženy

Mám ráda

Co máš ráda? zněla otázka strejdy Vlada

Mám ráda cigarety/ který voněj jak podpaží mý tety/ Mám ráda rap/ je pro mě víc než Johnny Depp/ Mám ráda síťovaný punčošky/ co zarejou se do mý pokožky/ Mám ráda lehkou kolu/ po níž jdou kila dolu/ a Emila Zolu/ Mám ráda koks/ a paradox a fotky/ na kterých je maso/ Mám ráda lambádu/ a cvičící Dádu/ Tvou něžnou fasádu/ Svíčkovou/ a kulturu popovou/ a popkorn/ Mám ráda armádu spásy/ a umělý řasy/ Mám ráda babičku/ a startek krabičku/ Mám ráda lásku/ a mlíka bandasku/ Mám ráda černou kroniku/ a cval koníků/ Mám ráda jídlo/ a karlovarský zřídlo/ Mám ráda náušnice/ a obočí svý sestřenice/ Vánoce/ a pití do noce/ Mám ráda saláty/ a velký výplaty/ Mám ráda sladkosti/ a filé bez kosti/ Mám ráda rodiče/ a cd

nosiče/ Mám ráda drby/ hlavně ty blbý/ a romantický krby/ Mám ráda kakao/ a vymačkávat pikao/ A vymačkávat pikao

A co ty máš ráda?

Mám ráda růžovou barvu/ ta ze mě udělá nevinnou larvu/ Mám ráda jógu/ tou bráním se proti smogu/ Mám ráda limošku/ a hebkou pokožku/ Mám ráda tvý hanbatý fotky/ a s lebkama kalhotky/ Mám ráda hermelín/ vrahův splín/ Mám ráda rozvody/ a májový pochody/ Mám ráda podkožní tuk/ a to když zpívá Petr Muk/ Mám ráda vůni mimina/ a dietní kokina/ a taky chodit s blondákem do kina/ Mám ráda dona Quijota/ a svého peugota/ Mám ráda čurat ve křoví/ ať se to nikdo nedoví/ Mám ráda Tomáše Savku/ a podravku/ Mám ráda Divoký palmy/ a pohřební žalmy/ Mám ráda pleš mýho otce/ a ve zverimexu kotce/ Mám ráda vůni burku/ hlavně když má spálenou kůrku/ Mám ráda dětský smích/ a sedmý hřích/ Mám ráda NATO/ a kočičí zlato/ a plato vajec/ Mám ráda cizí slova/ a když vrána vráně oko klová/ a mně to neva/

Sláva

Začalo to už na 1. stupni / Byla jsem prostě jiná / Trýznily mě věci jako existenciální vina / kvadratura kruhu / a jidiš výrazy pro sních / Mluvila jsem se záhrobím / a byla všem pro smích / Psala jsem klínovým písmem / a zpívala ve sboru Dismen / Máma hodně pila / táta byl pořád ve válce / Musela jsem být modelkou na nejedné prestižní obálce / Jednoho dne jsem věděla / Nechci už být nahulatá na krabičkách od kefiru / Mým snem je vyhrát Bratislavskou lyru / Nechci už šňupat haldy koxu na chatě u Kate Moss / Chcu se ponořit do svého nitra jako pštros do písku / Nikdo už mi nevloží svůj slogan do pysků / REF: / Chci být zas jedna z vás / Jeden z trsu / Irelevantní ananas / Kamarádky se bály / že jim přeberu manžela / Dělat otroka Versacemu jsem už nechtěla / A pak přišlo 11. září / Řekla jsem si / musím bojovat proti zlu svou symetrickou tváří / Chňapla jsem bezdomovci kytaru / a napsala stéblem trávy štosy protestsongů postaru / A tu na benefičním rautu potkala jsem starou sestavu ze skautu / Kaďáka a Špínu / Nikdo nikomu nedával za vinu / události z toho léta / z něhož fotky radši nespatriły světlo světa / Dali jsme si startku míru / a založili kapelu / Konečně mám zase felas o který se ráda poperu / Přilepili jsme se k sobě jak Terry Fox a ocelová noha / Tvořili jsme 1 klezmer album týdně / Chvilka pro Tebe hlásala / Jsou inkarnací Boha / Leoš Cohen odešel do hanbou kláštera, když slyšel pravdy z našeho pera / Naše sláva stoupala jako Bém na Sněžku / Nemohly jsme se zbavit toho outěžku / REF: / Špína ztloustl / ale byl má nezacelená rána / Chtěla jsem s ním trávit odpoledne i rána / jako tenkrát na čochu / Jemu však stoupla sláva do hlavy / a spletl si ruku a své pohlaví / Podával ho všem / Když jsem našla paparazzi v krabici od pizzy / už jsem nemohla dál pokračovat / dala si jméno krycí a nechala toho / Jsem zpět na statku / Hraju frndou na kytaru / od setmění do setmění / Nazývám to ženské umění / Beru na to granty / že nahrávám industriál s flaškami od Fanty. / REF: /

Etapy v životě ženy

Byla jsem počata v žigulovi / Zpíval k tomu David Bowie / A mámin kluk na střední nebyl až tak výstřední / aby si nechal děcko na střední / a mámu vopustil / Narodila jsem se ráno ve dvě / a z mámy vyskočila jak důchodce při slevě / V roce čurám do hadrových plínek / nastěhoval se k nám strejda Hynek / Byl tu s námi do 3 let, pak šel někam na výlet / Je mi 5, strejda Miloš mi šahá za úplet / Prý že se spletl, že to byl úlet, že tam mám nějaké smítko / ale já tam žádné smítko nemám! / Je mi šest – bachratá úča a domácí úkol / vyjevená su ze všeho vůkol / Protože this is the way of život / Je mi 8, miluju Kasálka, co má blond vlasy / on ale miluje Hlobilovou asi / Je mi 10, neumím piruetu ani chassé / vyhodí mě z baletu, že vosí pas

je u mne passé / Je mi 13, mám antiperle pod kobercem / Chcu se vyspat s Dejdarem nebo s jiným fakt dobrým hercem / Ale Vašut je taky šik / Je mi 15 – krvácím / asi umírám / Říct to mamě odvahu posbírám / A ona, že mám jen periodu / a ať nehážu ty vložky do záchodu / Je mi 16, čtu Bon Joviho a poslouchám Junga / Nad pelíškem mám plakát Mao Ce-tunga / This is the way of life / Je mi 18, jsem poslední panna ve třídě / ať už to konečně přijde / Je mi 20, přišla jsem o věneček / s kartáčkem na zuby, vymetla si potrubí / Je mi 21, ještě nemám kluka / a s kartáčkem na zuby jsem furt jedna ruka / Je mi 26, na dýze byl inženýr / zbyl mi z toho suvenýr – můj syn Vladimír / Je mi 30, prodávám v okýnku pizzu / Spím se šéfem – snad mě veme v létě na Ibiza / Je mi 35, můj muž se jmenuje Ali / Ještě mě nevzal ani na Bali / Furt jsem v tom voknu / když přší – moknu / Snad seženu nějakou jinou, lepší práci – čili hoknu / This is way of život – this is the way of life / Je mi 40, jsem rozvedená / Zradil mě Ali i jeho kumpán Věna / Najít si po čtyřicítce muže / je těžší než pěstovat záhorské růže / Vždyť mi bude brzo 50, kdo bude mé lásky adresát? / Já si podám asi inzerát / Na seznamce potkám vdovce / no konečně mě zase někdo chce, oujéé / Je mi 45, syn Vlád'a odchází z domu / a mně berou dělohu ještě k tomu / Umřeli mi rodiče / komunisti ztratili dva voliče / do piče / Su v klimakteriu, trápí mě návaly – úúúh / Celulitidu mám už i na vlasech / a přestávám se otáčet po bimbasesch / Protože this is the way of život / V 60ti už pleť není, co bejvala / I moje chůze je fakt dost pomalá / V domově důchodců poslouchám včelky / a strkám si hovno do kabelky / Doluštila jsem všechny křížovky / a vsákla se do pohovky / Děkuji ti Bože, halelujah, sláva / že i v nebi se můžu malovat / to mi sílu dává / Spím ve dřevěném spacáku / a už mám všechno na háku / V příštím životě se rodím jak samička páva / Reinkarnace existuje – sláva / Život není pes, yes / Život není pes, yes.

Příloha 5

Koncepce Psího vína. www.psivino.cz

KONCEPCE

$(1 \times \text{ANO}) + (21 + \text{NE}) = x$

Vodotěsné a nadčasové hodnoty jsou předmětem víry, věci poezie je propustná a sdílená současnost. Poezie není destilát osobního metafyzického prožitku či zjištění, ale katalyzátor rozhovoru, který vyrušuje při hodině matematiky, dějepisu, českého jazyka a literatury, tělocviku atd. Tato koncepce nikoho předem neodmítá. Jen vyslovuje teze blízké redaktorům Psího vína a formuluje jejich představu o náplni časopisu pro současnou poezii. Jsou nám blízké texty, které nutí hledat, texty, jež kladou otázky, co je poezie, jak, proč a s kým. Texty, které nejsou ověřené. Texty, které nejsou úzkostně kultivované a jejich nezřízená kultivovanost se naopak nebojí nastavit hranu. Texty autorů, kteří nepíší esteticky lhostejně. Kteří žijí a nepíší pro samo básnictví a jeho pochybný status z dob romantického génia, symbolistického proroka a modernistického autisty. Texty, které nechtějí pouze žvatlat a nebojí se zřetelně vyslovovat. Které pokoušejí nečekaná nahlédnutí skutečnosti. Které se brání její automatizaci i automatizaci způsobů, jak ji zachytit. Jsou nám blízké texty, které nemanifestují zaručenou kvalitu, nemají strach ohýbat literární tradici, reflektují aktuální stav jazyka i komunikace a jejich autoři kriticky uvažují o možnostech živé poezie v proměnlivém kontextu. Texty, které se nevyhýbají akutním tématům a nenechají se svázat dogmatem nadčasovosti umění. Které upřednostňují poetickou komunikaci před soukromými uměleckými afekty svého autora. Texty autorů, kteří si nevztahují kritiku na vlastní osobu, a přesto přistupují k textu s plnou odpovědností. Jsou nám blízcí autoři, kteří se neuspokojí dekorací skutečnosti, čtenáře, ani sebe sama. Jákýkoli daný stav nutí k zvýšené pozornosti.

Příloha 6

Texty Tomáše Schejbala, Psí víno



TOMÁŠ SCHEJBAL

VŮDCE KIM SNÍDÁ

V KLDR všichni milujou věčného vůdce Kim Ir-sena
V KLDR všichni milujou jeho syna Kim Čong-ila
A jeho syna Kim Čong-una
Když milovanéj vůdce Kim vstává,
Celá země vstává s ním
Když milovanéj vůdce Kim snídá,
Celá země mu přeje dobrou chuť

BARBIE A KEN

Barbie má zlaté vlasy a růžové šatičky
Ken má zlaté vlasy a nosí kalhoty
Oba mají modré oči a Barbie k tomu dlouhé řasy
Oba bydlí ve velkém domě jako slušní lidé a každý má auto
Kdo nemá velký dům a vlastní auto není slušný člověk
Protože všechny peníze na ně prohýřil
Ne tak Barbie a Ken
Německé dívky a Hitlerova mládež měla také
Blond vlásky a modré oči
Barbie a Ken se ale kamarádí s černouškou a nejsou rasisté
O tom, kdo je Žid a rasista rozhoduje totiž Herman Göring
Je správné, aby každá dívka byla jako Barbie
Je správné, aby každý chlapec byl jako Ken

MICHAEL JACKSON SPÍ

Celej svět kromě KLDR zbožňoval Michaela Jacksona
Protože v KLDR všichni zbožňují věčného a milovaného vůdce
Kima
Aber das ist egal
Když Michael Jackson sral, všechny děti sraly s ním
Když Michael Jackson masturboval, všechny děti masturbovaly
s ním
Když Michael Jackson spal, všechny děti spaly s ním
Když Michael Jackson prodával desky a cédéčka, všechny děti si je
kupovaly
Když Michael Jackson zpíval a tančil, všechny děti ho poslouchaly
a sledovaly

ČESKO HLEDÁ SUPERSTÁR

Sámer Issa bouchal v Moskvě s bohatými mladíky šampaňské
Všechno se třpytilo
Všude byly nádherné mladé dívky
Které na sobě neměly nic
Bylo to jako v pohádce
Děti v Novgorodu neměly učebnice do školy
A romské děti v Čechách neměly ani tu školu
Ale díky hodnému státu mohly v televizi sledovat Sámera Issu
Jak zpívá a tancuje

HARRYMÁNIE

Na Západě všechny děti milujou Harryho Pottera
Na Západě všechny děti milujou ženu, co ho napsala,
Joanne Rowling
A Daniela Radcliffa, kterej ho hrál
Když Joanne čte své knihy, všechny děti je čtou s ní
Když se Daniel baví, všechny děti se baví s ním
Když Joanne tvoří, všechny děti netrpělivě čekají

KDYŽ SE PODAŘÍ, CO SE DAŘIT MÁ

Když se podaří, co se dařit má
Tak je přece krásně na světě
Bylo slyšet z rádia
Když sem mluvil s Karlem Gottem v hospodě vo revoluci
Především o tý kulturní

ARBEIT MACHT FREI! DURCH ARBEIT ZUR FREI!

Už nikdy nepracujte!
Zní moc pěkně
Rajská hudba pro děti bohatých rodičů, co to skuteční
Podvod pro děti pracujících rodičů, co budou pracovat
Rajská hudba pro děti dětí pracujících rodičů, až se všichni
osvobodí od práce
Nebo zase podvod, když se to posere
Ale teď vážně: opravdu jednou přestaňme pracovat!

.....

Tomáš Schejbal (*1986)

Původní profesí řezník. V současné době studuje historii na FF ZČU v Plzni. Zatím nepublikoval, je autorem bakalářské práce Vývoj politického myšlení Egona Bondyho. Bydlí ve Stodě.

Příloha 7

Jan Kubiček: *Kapitalistické básně. Demonstrace některých metod.*

Bondy ve světě mýtu

alegoricko-tělovýchovná esej

Metoda: mytizace mytizace mytizace, vytvoření čtvrtého sémiologického řetězce

Myslím, že je to takhle: Bondy se ve svém totálním realismu svléká do naha a Vodsed'álek mu trapnou poezií připravuje vanu. Teprve po této sémiotické očištění může veliký kouzelník Bondy vstoupit do světa mýtu.

Očištěný Bondy tedy vstupuje do světa mýtu.

A Bondy, jak známo, měl často sračku.

A proti hovnu, jak již víme, je mýtus bezbranný.

Bondyho ve světě komunistického mýtu si můžeme představit například takhle: <http://www.doodie.com/index.php?start=10> (Vpravo nahoře – The Mafia Boss)

Jak vidíme, mýtus se otřásá.

Bondy se postupně dostává až do samého středu mytologického světa a vidí, že

Nad Kremlem na eroplánu

lítá Stalin v županu

po ránu

Jeho hlava sivá

již vítr ovívá

těž letecké brýle mívá

V eroplánu sedí

jak si hrají hledí

polární medvědi

Bondy přimhouří oči a zahledí se na poletujícího Stalina. Tiše se přikrčí a zhluboka se nadechne. Kolchozníci a brigádníci mohou vidět, jak mu žíly nabíhají, jizva rudne a oči se krví podlévají...

Ale co to? Nikdo vesele neprdí? Ani pšouk se neozve?

Ach ne, prdel je prázdná!

Stalin odkládá letecké brýle a jeho oči se teď upírají na Bondyho. Náhle jako by zaplňovaly celý obzor. Bondymu je najednou tak nějak divně a sladce u srdce.

Z tohoto pocitu všeobjímající lásky ho však najednou vyruší povědomé zavýsknutí. Bondy pohlédne tím směrem.

U veliká dálka

vidí Vodsed'álka

an čte Vítězslava Háška

Slzu skrývá v oku

hned je mu do skoku

Bondy a Vodsed'álek k sobě radostně přiklusají a poplácávají se po skráních. Bondy usedá Vodsed'álkovi na ramena.

A tak už ne dva tvorové – Bondy a Vodsed'álek, ale Bondy sám – o Vodsed'álka silnější, větší a rychlejší a Vodsed'álek pod ním o Bondyho smělejší a odvážnější – tu stojí. Splývají spolu v jedinou bytost – hroznou – až příšernou – ovládnutou jedinou vůlí... Jako plamen zasvítily Vodsed'álkovy oči, růžové chřípí se mu rozklenulo, krátká srst se zježila, pod jemnou kůží naběhly mu žíly, po krku, plecích i nohách jasně vystala spleť, krví tvrdě nalitá jejich síť, ztepilá postava jako by se v celé své kráse chtěla ukázat – vypnula se do výše a do délky se protáhla. Vodsed'álek hrdě, spokojeně pohodil hlavou a nozdrami frkl tak mocně, že to zaznělo, jako by dlaněmi zatleskal. Vodsed'álek nezdá se divákům Vodsed'álkem a Bondy Bondym...

„Svatý Jiří,“ vykřikl kdosi a všichni pokleklí – aby za ty dva zasvěcence smrti se pomodlili – hrůza uchvátla je a nic jim nevadilo, že byl Bondy bos, prostovlasý, v režné košili a odřených kozlovicích – aby v něm neviděli bohatýra...“

Oba se opět zahledí do Stalinových očí, které zaplňují celý obzor.

V tom Vodsed'álek tiše zašeptá: "*Poezie bud' bude trapná, nebo nebude vůbec!*"

Bondy vykřikne: "*Nikdo o mně neví, že jsem marxist levý!*"

Vodsed'álek na to: "*Na louce leží dívka s roztaženýma nohama, nad ní létá d'ábel s rohama!*"

Bondy: "*Co to má Jula Fučík v kalhotech? Čím to proháněl Gustinu?*"

Vodsed'álek: "*Stalinova socha bílá létá nocí jako víla!*"

Bondy: "*Hurá!*"

A hle: Na obzoru se z nebe pomalu snáší parašutista. Bondy s Vodsed'álkem se vydají tím směrem. Na zemi však najdou jen dva kulaté odznáčky RVHP. Mýtus byl odhalen jako pouhý znak. Každý z nich si připne jeden odznáček na prsa, Bondy vezme Vodsed'álka kolem ramen a oba pomalu odcházejí k domovu.

Z éteru

Metoda: Nalezené znaky

At' všichni drží hubu
nemá smysl
ve složité situaci
ještě hospodskými výroky
ztěžovat
nutný
společenský
dialog
řekl Karel

Dámy a pánové
krájím hřebíky
protože mám
chuť a náladu
Řeknu vám
krájet hřebíky
to mě pokaždé baví

Vědí ti lidé, kdo byl Palach a co udělal?

Květen
je měsíc
masturbace

USA, nejdemokratičtější a nejsvobodnější země na světě.

Kubíčku prosím tě
hlavně si dobře rozmysli
koho budeš volit
Volit levici z důvodů
o nichž píše Patočka
je velmi krátkozraké
a idealistické
ba naivní
kýžená změna
současné levice
v kultivující platformu
bohužel asi nepřijde
za naší generace
řekla Viola

metoda: **Totální realismus**

Na břehu řeky Svratky
leží zvratky

V chrámu konzumu
s láškou rumu

Jsem student literatury
padaj z toho na mě chmury

Totální realismus v proměnách doby

1.
Na Letné
Stalin
stojí

2.
Na Letné
Michael Jackson
stojí

Nápisy na pohlednice

Metoda: Trapná poezie

Milujeme kapitalismus! Je tak hebký a barevný!

Na okně sedí Stalin
na stromě sedí Václav Klaus
kolem jede na kole
Mikymaus

Poslouchat disko je naprosto nutné!

Na okně sedí Stalin
na stromě sedí Mikymaus
kolem jede na kole
Václav Klaus

Revoluce buď bude trapná, nebo nebude vůbec!

Kupuju
Kupuju
Kupuju
Kupuju
Kupuju
Kupuju
Kupuju
Kupuju
Kupuju
A budu to opakovati tisíckrát:
Kupuju
Kupuju
Kupuju
Kupuju
Kupuju
Kupuju
Kupuju
Kupuju

Příloha 8
prof. Bílek

Netoužím dožít se letů na Mars. Ale ten hovnocuc, co umí sít
i v symbolickém prostoru, bych rád v chodu viděl. (s. 108)



Příloha 9

Ilustrace z knihy Slavoj Žižka *Mluvil tu někdo o totalitarismu?*

