

## ZTRACENÝ RÁJ

V jistém smyslu byl Jindřich Štyrský univerzální osobností: malíř, básník, fotograf, kolážista, autor mnoha knižních obálek a úprav, člověk zaznamenávající si téměř po celý život své sny, vydavatel a redaktor nejrůznějších revui a edic, často s erotickou tematikou, a pisatel čtivých životopisů. Jeho všestranná aktivita, patřící k vnějším rysům avantgardních autorů, využívajících k manifestaci co nejširšího spektra výrazových a publikačních prostředků, je pouze jednou fasetou krystalu, při jehož otočení se vyjevují i jiné rysy. Štyrský po krátké, téměř juvenilní kubistické a expresionistické přípravě, kdy navštěvoval několik let pražskou Akademii výtvarných umění, formoval tři rozhodující etapy českého meziválečného umění: obrazové básně, rozvíjené společně s teoretikem a typografem Karlem Teigeem v první polovině dvacátých let, artificialismus, promyšlený s životní přítelkyní, malířkou Toyen, během pařížského pobytu v druhé polovině dvacátých let, a surrealismus, jímž se oba zabývali ve třicátých letech. Na rozdíl od jiných umělců, kteří se k surrealismu hlásili, ale ihned se jej zřekli, když se jim z politických důvodů nehodil, mu zůstal věrný až do předčasné smrti.

Zaujetí surrealistického postoje znamenalo být v příkrém rozporu s převládající dobovou konvenční a konzervativní malbou, podporovanou státem a nejrůznějšími institucemi. Surrealismus však nepřinesl Štyrskému jen uměleckou svobodu, ale i obsahovou otevřenost. Mezi stále náměty, podstatně ovlivňující výklad jeho díla, patřily, obdobně jako u dekadentů v minulém století, erotika, smrt a sen. Vytvářejí motivický trojúhelník, vnitřně Štyrského určující, který poskytuje základní významové úběžníky, jejichž volba zřejmě podnítl odraz jiné hrany Štyrského osobnosti, poznamenané konfliktem v rodinném zázemí, mnohokrátě jím připomínaném v literárních textech a snových záznamech. V infantilních erotických představách toužil po své sestře. Nicméně jejich hlavním hrdinou nemusel být on sám, ale za-

stupoval jej často otec, do kterého se současně promítal i na něj žáril. Rozvíjení této obrazivosti záhy převrátila předčasná sestřina smrt, jejíž byl bezprostředním svědkem. Jako šestiletému mu zjevila vlastní tělesnou konečnost. Soukromé bolestné zážitky; dokonce veřejně rozšiřované a tematizované vlastním dílem, byly v autorově pozdním věku ještě obohacené o připomínku matky, bigotní katolíčky, upínající se k víře stejně jako její manžel k alkoholu, která zřídila oltář v Dolní Čermné. Ve svém synovi vypěstovala druhé trauma, tentokrát k nadosobnímu, transcendentálnímu dogmatu, ježmuž se měl přizpůsobit a podřídít mu svůj život. Ze Štyrského tvorby nebylo tak zjevné jako předcházející oscilace mezi erotikou a smrtí, soustředující se kolem sestřiny postavy. Jeho vlašný poměr ke katolickému náboženství, jímž se ve svých snech a obrazech příliš nezabýval, se plně projevil, až když stál téměř na prahu smrti, v závěrečném cyklu protináboženských koláží: svaté obrázky kombinoval s kulinářskými specialitami nebo erotickou smyslností, z kardinálů se stali pijáci piva a slícné dívky.

Podivné zázemí Štyrského osobního života, poznamenané navíc zostřujícím se napětím mezi matkou a otcem, který mu dokonce bránil ve studiu výtvarného umění a chtěl z něj mít učitele se zajištěnou existencí, zřetelně vybrotilo jeho postoje, zaměřující se často proti měšťácky usmělému způsobu života. Projevovalo se to i ve Štyrského vztahu k literatuře. Přitahovala jej zejména podvrtná stránka některých představitelů romantismu a symbolismu, ať to byl Karel Hynek Mácha, kterého vnímal nejen prostřednictvím Máje, ale i soukromých deníků, nebo Arthur Rimbaud a Markýz de Sade, jež zpracoval monograficky. Nejvíce jej však fascinoval de Lautréamont. V jedné anketě z konce života označil Lautréamonta za „největšího moderního básníka vůbec“. V roce 1928 ilustroval jeho Zpěvy Maldororovy, v roce 1939 slepil koláž ideálního profilu Lautréamontovy tváře a v roce 1942 namaloval jako svůj zcela poslední obraz Maldororův obličej, podobající se mexickým maskám.

Jednotlivé momenty Štyrského života a díla, k nimž by bylo možné připojit mnoho dalších, věnovaných zájmu o tzv. pokleslé žánry či projevy stojící na pokraji umění a neumění (např. poezii bláznů, primitivní obrazy lidových obrázkářů), nevytvářejí poskládaný vedle sebe jasný průhledný tvar, do nějž by vše zapadalo, jak má. Jsou spíše fragmentem, o jehož celistvosti lze pouze spekulovat.

Plochy krystalu se mezi sebou zrcadlí tak, že lámou nejen prostor, ale i čas, pozbývající biografického, narativního sledu. Lze jej vnímat napřeskáčku, zejména proti vlastnímu proudu chronologie. Je možné postupovat od konce a začít třeba Ztraceným rájem (1941), jedním ze Štyrského závěrečných obrazů: nad hlubokou tůň, po které plave barevný míč, stojí podivná houpačka. V pusté krajině bez života je obsažena dvojitá reminiscence: jednak umělecká, na raný Devětsil (viz pojetí míče) a na počáteční fázi surrealismu (viz houpačka vyskytující se na obrazech Toyen a fotografiích Štyrského), jednak na vlastní dětství (míč a houpačka připomínají radostnou, svobodnou hru). Obě vzpomínkové vrstvy silně poznamenal blížící se Štyrského konec. Jeho období po roce 1939 lze označit za postmortální. Ve Ztraceném ráji pozoroval krajinu z vysokého nadhledu, což pro něj nebylo příliš typické. Velmi často ji zachycoval jen jako úzký horizont při spodním okraji plátna. Zdá se, že vystoupil mimo sebe a díval se na zem odkudsi z jiného prostoru. Pohled směřuje do tůně, která má stejnou tonalitu jako nebe. Oba protikladné krajinné motivy se vzájemně v sobě odrážejí.

Obraz Ztracený ráj, založený na „prolnutí“ (toto slovo Štyrský velmi často používá pro vystižení dvou nesusoudných prvků) světa nadehávajícího a světa opuštěného, představuje časový zkrat, ve kterém přibližující se smrt přivolává vzdálené prožitky z dětství. Uvolněný mechanismus obrazivosti, doložitelný i z práce jiných umělců, probíhal u něj složitěji: nastávající konečnost jej naplnila tak, že ji do obrazu přímo projektoval.

Mnohokrát v literatuře zmiňované Štyrského nekrofilní sklony, čitelné i ze Ztraceného ráje, vyjadřovaly finální fatalismus, vyplývající z nedůvěry v jakoukoli formu dalšího, posmrtného života. Štyrský, trpící vážnou srdeční chorobou, kvůli které zřejmě musel v roce 1922 přerušit cestu do Polynésie a zcela určitě ulehil v Paříži v roce 1935 do nemocnice (nejspíše šlo o vrozenou srdeční vadu, na níž zemřela i jeho sestra), žil v neustálém vědomí možnosti nenadálé smrti: důvěřoval chiromantikům, radil se s astrology, zdálo se mu, že na zádech nese tabulku s vepsaným datem, kdy zemře. Většina obrazů, kreseb, fotografií, koláží jako by byly „očí“, jimiž jej pozorovala právě tato osudová nezvratnost, kterou pouze dočasně zastíraly náměty, převzaté buď ze spotřebního, nebo slastného světa, vyskytující se v kolážích, či bizarní předměty z výloh, zachycené na fotografiích. Pro Štyrského měl svět svou druhou stranu, skrývající se za jevovým vzhledem, zastupovaným často

nejrůznějšími námuety, evokujícími smrt (rakve, kostliveci, lebky). „Oči“, mířící na autora z jeho prací, mu neustále připomínaly časovou ohraničenost vlastní existence. Jejich obsahy směřovaly výhradně k němu, zatímco divák, sledující je již ex post, je vnímá pouze jako motivy, připadající mu někdy uměle sestavené nebo křečovitě vyspekulované.

Finální fatalismus Ztraceného ráje, ve kterém „náhodná setkání“ jsou zřetelně předurčená a nezbytně nutná, představoval jeden z podstatných rysů Štyrského životního postoje. Tmelem, držeím jej pohromadě, zřejmě nebyly osobní události, ale naopak kvality, nadřazované běžnému praktickému životu. Rozumělo se mu špatně, když rozpoutal polemiku o „generaci na dvou židlich“, jejímž cílem nebylo vyřizování si osobních účtů (v první části ani neuvedl žádné jméno), nýbrž snaha o uhájení čistoty básnického obrazu a poezie jako takové. Odmítal jakoukoli služebnost poezie nebo vedlejší záležitosti, často jí podsouvané, ať byly politické, programové, ideologické, osobní povahy. Ráj byl pro Štyrského místem záchrany před devalvujícími materialistickými a utilitárními měřítky. Jeho práce sice vznikaly v proudu doby, na který převážně reagovaly, avšak poezie mu představovala určitý hodnotový nárok, kladený proti směnitému názoru. Na přelomu dvacátých a třicátých let se dostala do krizového bodu. „Snad poezii jsou pouze ty pocity a stavy, bez nichž by člověk mohl existovat“, podotýkal Štyrský v Malých prolegomenech z roku 1931 a v rukopisných fragmentech z let 1939 - 1940, když živě připomněl dezerci představitelů vlastní generace, bývalých nejbližších přátel z Devětsílu, nadřazujících vlastenecké, národní či náboženské požadavky nezávislé básnické vizi, a navrhoval určité východisko: „Kam se zachránit? Do ráje mého dětství... Do krajín mé dětské Arkádie nebo do snů? Z oblak tam padá černý snů.“ Podle Štyrského má básník mluvit jen sám za sebe. V tomto ohledu se blížil Bretonovi, ostře sledujícímu generační vrstevníky a neustále kriticky přehodnocujícímu genealogii surrealismu, ve které právě koncem dvacátých let nastala podstatná změna, když kvůli způsobu vlastního života (především jeho pozdní fáze) neobstál Rimbaud a jako příklad „nedvojznačného“ básníka hyl vytčen Lautréamont. Štyrský jasně rozpoznal, že nebylo nic zranitelnějšího než čistota zpochybnutého a zneužívaného básnického obrazu.

Odkaz na ráj lze chápat doslova i přeneseně. Štyrského dětství nebylo neporušenou idyloou, ale zdrojem rozporuplné obrazivosti a většiny svárů, proná-

sledujících jej až do smrti. Naznačuje to ostatně metafora „černého sněhu“, intuitivně připomínající původní sepětí Arkádie se smrtí. Ráj Štyrského nebyl sídlem prvotní nevinности, chtěl, aby měl barvy „cholery a moru“. Jeho přítomnost je kašlým novým dilem třeba obnovovat. Nelze do něj volně vstoupit, není smyslově nahlédnutelnou samozřejmostí. Někdy je možné jej dosáhnout okamžitě: nejen spojením vzdálených představ, často komplementárních nebo polaritních, ale i objevem takového objektu, jehož existence divákovi bezprostředně nadrealitu zjeví. Podle Štyrského má básník schopnost vyzdvihnout z denní triviality věci a události, které jeho činem vystoupí z omezené doby do času vlastního uměleckému dílu. K tomu využíval nejrůznějších výrazových prostředků, neomezujících se jen na psaný text. Poezie byla pro Štyrského hranicí odlišující dobu a čas. V Malých prolegomenech podotýkal: „V poezii a ve snění je uchován čas, pohřbívací dobu“, v Kraji Markýze de Sade zase tvrdil: „Básníkům nepatří dnešek, ani zítřek, básníkům patří čas.“ V básni, která je vždy znovu vytvářena, nastává diference doby a času, jež vyplynula z pozadí polemik o „generaci na dvou židlich“ a navazovala na předcházející artificialistické rozlišení mezi vzpomínkou a pamětí. Znamenala podstatný náznak rozchodu s jednoduchými představami Karla Teiga o konci umění, prosazovanými kolem poloviny dvacátých let. Tělo básníka se rozpadlo v prach, jeho podoba vybledla na fotografiích, avšak v básních přežívají vzpomínky a čas: nepodlehly erodující paměti a entropické době.

Z mnoha Štyrského prací je patrný sarkasmus a ironie. Jejich příčiny snad tkvěly v autorově raném setkání se smrtí. Oběšence z obrazu Člověk nesený větrem (1934) je zřejmě harlekýn, jehož profil skrývají barevné kosočtverce vlající, zpřehýbané draperie. Postava harlekýna zaujala ve stejné době jako Štyrského i C. G. Junga (zabýval se jí v souvislosti s Picassem v roce 1932), který připomínal, že harlekýn byl „starý chtónický bůh“ a že se „vyznačuje tragickou dvojnázností... Je to přece hrdina, který má projít nebezpečným Hladu...“ Harlekýnovo oběšení však není končným stavem, ale pouze určitou etapou jeho cesty, ve které dochází k přepodstatnění, během nějž, lze-li důvěřovat Štyrského významovým převratům, neumírá paradoxně tělo, ale duše. Obdobný škleb, který se do Štyrského obrazů prostřednictvím dvojnáznosti dostal, obsahuje i Tekutá panenka (1934). „ženská“ varianta Člověka neseného větrem, kde je roztékající se tvar „bellmerovského“ těla

umístěného v rohu doplněn o námět přestříkané modré drapérie, jejíž ornamentální dekor evokuje dětství, stejně jako kosočtverce na Člověku neseném větrem odkazují k barevnému míči na Ztraceném ráji. Ambivalentní hodnotu, přecházející mezi životem a smrtí, zahrnuje každý z použitých motivů, jak ten, který připomíná dětství, tak ten, který naopak reprezentuje zánik. Štyrský současně pracoval s oběma významovými póly předmětu nebo motivu, nesnažil se však spojit pozitivní a negativní, krásné a ošklivé v rámci jakési vyšší harmonie, ale naopak je chtěl mít přítomné naráz, nejraději v jejich střetu a konvulzi. Záleželo pouze na divákovi, z jakého hlediska k obrazu, básni či snu přistoupí. V tomto ohledu Štyrský překonal bod vyrovnání snu a skutečnosti, zmiňovaný ve Druhém manifestu surrealismu. Tvrdil-li v roce 1931, že budoucnost poezie patří jen „pomateným a šileným“, kteří se za tento nejen Bretonův bod dostali přirozeně a nenásilně, naplnilo se jeho proroctví zejména v pozdních básních Ivana Blatného.

Poměr vizuálního a textového u Štyrského není úměrný. Zanechal rozsáhlé malířské a výtvarné dílo, zatímco jeho básně, seřazené do útlého svazku, vyšly až posmrtně. U básníků nalezl mnohem větší porozumění pro své přístupy než u kolegů malířů (ostatně o výtvarném umění psal ve svých kritických projevech minimálně). Osobně se stýkal s velmi širokým spektrem vyhraněných autorů: od Karáska ze Lvovic a Emanuela z Lešehradu přes vlastní kolegy z Devětsílu, zejména V. Nezvala, J. Seiferta, K. Biebla a F. Halase, po nejmladšího Jindřicha Heislera. Velmi záhy rozpoznal význam pozdních próz Richarda Weinera a povídku Proměna od Franze Kafky označil s respektem v roce 1933 za „nejkrutější, nejobludnější a nejnelidštější prózu z celého jeho díla a pravděpodobně i z celé literatury“.

Vztah vizuálního a textového, nabízející množství možností pro přesahy, kdy dokonce tvary na Štyrského obrazech připomínají písmena abecedy (např. houpačka na Ztraceném ráji se podobá velkému U), a básnické fragmenty jsou spíše slovními záznamy budoucích koláží, má i extrémní polohy. Dokumentované na jedné straně čistě typografickými úpravami (podnikanými často jen pro obživu), na druhé životopisnou žurnalistikou, kvůli které přestal na čas malovat. Představoval zásadní polaritu, jejíž spojení, ale i rozštěpení nacházel Štyrský ve snech. Při jejich zaznamenávání se musel rozhodnout, zda je zapíše, nebo nakreslí. V evropském surrealismu neexistuje autor, který by se snům věnoval tak dlouhodobě a soustavně. Jeho kniha

Snů (vznikající od roku 1925 do roku 1940) je v tomto smyslu unikátním souborem. Ostatně sen považoval za druhou oblast, vedle ráje, kde existuje poezie ještě v původním stavu.

Bez Štyrského by české umění mezi dvěma světovými válkami vypadalo značně ochuzeně. Stal se mezinárodně respektovanou osobností, srovnatelnou s hlavními představiteli pařížského surrealismu. Každou ze zmíněných stran krystalu by bylo možné izolovat, vymezit a poukázat na její obsah, okraje a souvislosti. Štyrského dílo je tak mnohostranné, že se zdá být jako celek neuchopitelné: vnímáme vždy jen jednu část, při natočení se zjevuje jiná, a náhle ty, o nichž se domníváme, že je známe, se ukáží v nových, pozměněných souvislostech. V jedné fasetě se zrcadlí další, a jakmile jsme přesvědčení, že již vidíme dovnitř krystalu, znejistíme: mohlo jít pouze o odlesk jedné strany.

*Karel Šrp (leden 1997)*

