

Obscénnosť v textoch Honzy Krejcarovej



Peter Zajac

Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava
pzaj46@gmail.com

RÉSUMÉ

Obscenity in the Texts of Honza Krejcarová

The starting point for this reflection on the poetry by Honza Krejcarová are two proposals by Roman Jakobson about obscenity. According to Jakobson, *function* is the 'fundamental and intentional organizer' of a text and the crucial marker or attribute of its 'poeticity'. Jakobson demonstrates this on the example of the diaries by Mácha, i.e., autobiographical texts, which for him acquire a poetic function. Their obscenity is acceptable for him not on a cultural-historical, but poetological basis. Jakobson rehabilitates the poetic function of obscenity, but at the same time passes up the opportunity to demonstrate the functional difference between poetry and prose, lyrical and autobiographical genres.

This reflection on the function of obscenity in Krejcarová's poems *V zahrádce otce mého* (In My Father's Garden, 1948) and in her letter to Zbyněk Fišer (Egon Bondy) and Julie Nováková (probably from 1962) is based on the double meaning of obscenity as an erotic, bodily function and as the basic existential attribute of an infamous, disreputable and/or insignificant person. Through this doubleness, Honza Krejcarová unexpectedly alludes to obscenity in the work by Božena Němcová.

Finally, this reflection looks closely at the poetological difference between Krejcarová's poetic texts and her letters as examples of the autobiographical genre. In addition, it shows how Krejcarová's poetry, by turning around the relationship between the metaphor and the metonymy, creates a poetry of total realism.

KĽÚČOVÉ SLOVÁ / KEYWORDS

Jana Krejcarová(-Černá); Egon Bondy; Roman Jakobson; Karel Hynek Mácha; Božena Němcová; Zbyněk Havlíček; Andrej Stankovič; obscénnosť / Jana Krejcarová(-Černá); Egon Bondy; Roman Jakobson; Karel Hynek Mácha; Božena Němcová; Zbyněk Havlíček; Andrej Stankovič; obscenity.

I

Roman Jakobson si vo svojej prednáške *Co je poezie*, prednesenej v roku 1933 v spolku výtvarných umelcov Mánes (Jakobson 1995a), kladie otázku, čo je vlastne poézia. Najprv, a to už dnes nie je prekvapujúce, odpovedá na otázku, čo poézia nie je. Píše, že o tom, čo nie je poézia, nerozhoduje téma, okruh poetických prostriedkov ani dualistická schéma *psychická realita — básnický výmysel*. Prekvapujúca je však jeho odpoveď do istej miery aj dnes v dvoch ohľadoch. O poézii píše aj v prípade autobiografického



prozaického textu, akým je denník Karla Hynka Máchu: „Máchův deník je stejně básnickým dílem jako *Máj* a *Marinka*, nemá ani příděchu utilitárního, je to čistý *l'art pour l'art*“ (tamže, s. 26). O tom, čo je poézia, nerozhoduje teda podľa Jakobsona žánrová či druhová podoba textu (lyrika — epika, poézia — próza), ale jeho poetická funkcia: „Ale v čem se projevuje básnickost? — V tom, že slovo je pocitováno jako slovo, a nikoli jako pouhý reprezentant pojmenovaného předmětu nebo jako výbuch emoce. V tom, že slova a jejich skladba, jejich význam, jejich vnější a vnitřní forma nejsou lhostejnou poukázkou na skutečnost, nýbrž nabývají vlastní váhy a hodnoty“ (tamže, s. 31). Podľa Jakobsona je práve *funkcia* „podstatným a cílevědomým organizátorem“ textu a rozhodujícím markerom či príznakom jeho poetickosti (tamže, s. 32).

To, že texty s pôvodne neliterárnou funkciou, medzi ktoré patria bezpochyby aj texty vecných žánrov ako zápisnice, protokoly, dokumenty, bedekre, ale aj texty autobiografickej povahy ako denníky, listy a svedectvá oral history, môžu prejsť funkčným transferom, ontologizovať sa a stať súčasťou existenciálnej poetiky v rozličných žánroch seba písania a autobiografickej pamäti, patrí medzi štandardné fakty novej poetiky (Zajac 2013, s. 9–32).

Problém spôsobuje niečo iné. Pojem poézia chápe Jakobson ako synonymum poetickej funkcie, čím sa zrieka možnosti poukázať na rozlíšenie poézie a prózy a najmä na druhotné rozlíšenie lyriky (poézie) a epiky (prózy) a na rozlíšenie lyrických a epických žánrov. Známa a často citovaná Jakobsonova veta, že „kdyby Mácha žil dnes, možná že by zrovna lyriku (Srňko, bílá srňko, uposlechni radu ap.) ponechal pro intimní domácí potřebu a uveřejnil by spíš deník“ (Jakobson 1995, s. 26), chce — a oprávnene — zdôrazniť literárnu živosť a aktuálnosť Máchových denníkov. Zároveň však vytesňuje kľúčový žánrový rozdiel medzi autobiografickosťou básne a denníka, dôležitý pre našu úvahu o textoch Honzy Krejcarovej.

Druhou otázkou je, prečo používa Jakobson *obscénny* Máchov denník pri demonštrovaní toho, čo je poézia. Môžeme odpovedať dvojako. Jakobsonova prednáška v spolku výtvarných umelcov Mánes bola súčasťou dobového sporu o cenzurovanie či necenzurovanie obscénnych miest v Máchovom denníku. Problém cenzúry obscénnosti sprevádza kultúrnohistoricky celé dejiny nielen českej, ale aj európskej kultúry. V širokom zmysle slova je problémom regulácie diskurzu. Zavrhnutie (forklúzia) má v spoločnosti v podstate dve funkcie. Vytesňuje z nej to, čo spoločenské normy *zakazujú* (cenzúra v užšom zmysle slova), zároveň však spoločenský diskurz formuje, stanovuje, buduje a reguluje *konsenzus* (spoločenskú normu), to, čo je v kultúre prijateľné (Butlerová 2012, s. 83–102).

Problém obscénnosti však nerieši Jakobson kultúrnohistoricky, ale poetologicky. Obscénnosť je podľa neho prijateľná ako súčasť poézie, čiže *poetickej funkcie* textu. Ak podľa neho nie je príznakom poézie téma a jej fiktívnosť, ale poetická funkcia, a o poetickej funkcii nerozhodujú tvárne prostriedky, ale fikčná povaha textu, patrí obscénnosť legitímne do literatúry, pokiaľ je fikčnou súčasťou jej poetickej funkcie.

II

Jakobsonova úvaha otvára cestu k chápaniu obscénnosti ako poetickej funkcie v textoch Honzy Krejcarovej, pričom v nich možno rozlíšiť dve polohy, jednu v lyrických

textoch cyklu *V zahrádce otce mého* (1948) a druhú v autobiografickom liste *Zbyňku Fišerovi (Egonovi Bondymu) a Julii Novákové* (1962).

Gertraude Zand píše v tejto súvislosti o odtabuizovaní českého jazyka u autorov Edice Půlnoc na všetky životné oblasti ako o realizovanej vulgarizácii poetického jazyka vo všetkých rovinách: „Fonetické a morfológické odchýlky pražského hovorového jazyka od štandardného jazyka používa najčastejšie Egon Bondy. Vulgarizácia sa však odohráva predovšetkým na lexikálnej úrovni: Honza Krejcarová používa početné tabuizované slová zo sexuálnej oblasti („mrdat“, „kunda“), Egon Bondy predovšetkým slová z análnej oblasti („seru na všechno“, „všetchno je v prdeli“). V protiklade k fonetickým a morfológickým variantom českého hovorového jazyka, ktoré sú možné a používajú sa v súkromnom styku, sa lexikálne výrazy vnímajú ako vulgárne a obscénne“ (Zand 1998, s. 129). Zand potom poukazuje na rozdiel medzi autormi Edice Půlnoc a Skupiny 42 a píše, že autorom totálneho realizmu „nešlo o pokus zaznamenať autenticky jazyk „ľudí na ulici“ ako v Skupine 42, ani o jazykové uchopenie takých prostredí ako mestská periféria a robotnícke prostredie ako u Bohumila Hrabala a Jana Zábranu v päťdesiatych rokoch, ale v oveľa väčšej miere o to, ako vyjadriť seba samého vo všetkých ľudských rozmeroch — aj pudových, necivilizovaných, no i o provokáciu okolia“ (tamže).

Primárna funkcia obscénnosti u autorov Edice Půlnoc je podľa Gertraude Zand existenciálna. Sú, a medzi nimi v prvom rade Honza Krejcarová, ale aj Zbyněk Havlíček, Karel Hynek a Egon Bondy, autormi *existenciálnej poetiky*. Obscénne výrazy u nich plnia *entymematickú* funkciu s „dôrazom na nevyslovenú, implicitnú životnú, kontextovú situovanosť“, kde „sa ráta s bežnou mienkou, bežným porozumením „veciam ľudským““.¹

Zand sa zamerala na najviditeľnejšiu, lexikálnu rovinu obscénnosti. Obscénnosť však má dlhé a veľmi mnohotvárne kultúrne a literárne dejiny, a to aj v českej kultúre a literatúre.² Tie však budú predmetom môjho záujmu len potiaľ, pokiaľ sa budú priamo týkať lyrických textov Honzy Krejcarovej. Skôr ma bude zaujímať samotná povaha obscénnosti. Georges Bataille ju chápal ako istú formu *plytvania*, čo Marcel Mauss zhrnul do dvojice *tabu a jeho prekročenie*. Pre Marion Luckow sa tabu a jeho prekročenie stáva u Batailla predpokladom erotickej extázy, transgresie, prekročenia hranice Ja.³

S Bataillom súvisí potom aj druhé vymedzenie obscénnosti, rozlišujúce medzi *človekom infámny* ako človekom zlopestvným, človekom excesu zla (Bataille) a človekom nepatrným, obyčajným (Foucault) (Deleuze 1993, s. 155).⁴ V súvislosti s textami Honzy Krejcarovej sú tieto dve polohy obscénnosti kľúčové — spája ich transgresia, prekračovanie hraníc, rozlišuje ich sociálna a erotická povaha excesívnosti. Ak sa obscénnosť situuje zvyčajne do oblasti sexu, jeho jazyka a do excesívnych sexuálnych praktík, sociálna ex-

1 K pojmu entymémy bližšie Matejov 2015, s. 197 a n.

2 Obscénnosť je v českej poézii prítomná od stredovekých legiend, cez ľudovú poéziu, romantizmus, (pseudo)Vrchlického, autorov *Erotickej revue* a autorov totálneho realizmu (Zbyněk Havlíček — Karel Hynek — Honza Krejcarová) až po Ivana Martina Jirousa a Andreja Stankoviča.

3 Bližšie k tomu Marion Luckow (2010, s. 226).

4 Gilles Deleuze pritom vychádza u Foucaulta z jeho úvahy *Život lidí zlopestvných* (Foucault 1996, s. 127–152).



cesívnosť umožňuje pojem obscénnosti radikálne rozšíriť, pričom obe oblasti nezriedka splývajú. Imaginácia obscénnosti ako udalosti nebude potom vyjadrená len pohlavnými orgánmi a pohlavnými praktikami na hranici alebo za hranicou odpudzujúceho, špinavého, zavrženiahodného, ale aj sociálnymi praktikami za hranicou dovoleného.

Obscénnosť medzi surrealizmom a totálnym realizmom možno potom chápať ako prechod od skrytého, latentného k viditeľnému, od avantgardnej estetizácie dekadencie v podobe rokokového budoáru a voyerizmu, pohľadu do spálne kľúčovou dierkou alebo prizmou spánku, nevedomého a snového, halucinačného sveta a prejavu sveta špiny, fekalistického a skatologického sveta ako sveta hnusného, škaredého, nenormálneho k zviditeľnenému svetu slobodného priestoru ľudskej telesnosti, pričom tento svet slobody má často povahu podsvetia a undergroundu ako slobodného priestoru proti neautentickému oficiálnemu verejnemu priestoru. Je to pritom riskantný svet, spojený s extatickým prepuknutím smiechu alebo krča, v ktorom človek stavia do hry často vlastný život.

III

V súvislosti s listami Boženy Němcovej „neznámemu adresátovi“ píše Jaroslava Janáčková o vytesňovaní excesívnej polohy jej života a diela v prospech stereotypu kultúrnej pamäti akejsi „prispôsobenej Němcovej“, ktorý pomáhali pre jej ‚druhý život‘ „kdysi na počátku formovat sestry Rottovy: Jen statečná a harmonizující Němcová je pravá, kdežto všechno ‚máchizující‘ v ní je cizorodé. Dokud byla naživu, sváděli ji k tomu ‚dobrodruzi‘, po smrti to do jejího obrazu vnášeli samozvaní a sebestřední úpravci jejího textového odkazu“ (Janáčková 2007, s. 91). Mojmír Otruba potom píše, že ešte v roku 1889 sa Teréza Nováková pri príležitosti odhalenia pomníku Božene Němcovej v Českej Skalici zmieňuje o tom, „že se lid, jak byl pomník přivezen, velice bouřil, nechtěje jej nechat postavit“ a že „starší občané, kteří Němcovou ještě znaly, přímo ji odsoudili jako ‚nekalou ženskou““ (Otruba 1969, s. 241). A tá istá Teréza Nováková písala v inej súvislosti priamo o „erotické zuřivosti“ Boženy Němcové (Macura 1999, s. 17). Listy Boženy Němcovej Hanušovi Jurenkovi, Václavovi Bendlovi, manželovi Josefovi Němcovi a „neznámemu adresátovi“ z rokov 1854–1855 pritom dokazujú, že Němcovej šlo o absolútny, totálny vzťah k mužom, pričom slovo *totálny* znamenalo pre ňu vzťah na doraz, a to vo všetkých oblastiach ľudského života. Jej problém pritom spočíval v tom, že ani jeden z mužov, s ktorým chcela takýto vzťah nadviazať, nebol ochotný, pripravený a schopný doňho vstúpiť a vycúval, čo sa týkalo z jej strany predovšetkým Hanuša Jurenku. Němcovej postoj bol verejne pre súdobú českú meštiansku spoločnosť neprijateľný a preto ju zo svojho streda exkludovala.⁵ Němcová bola pre ňu infámná, zlopestvná, a v tomto zmysle obscénná, hoci slovo obscénnosť česká vlastenecká spoločnosť nepoužívala a namiesto toho volila spojenia ako „erotická zuřivost“ a „nekalá ženská“. Je pritom zaujímavé, že v erotickej sfére sa vyjadrovala Němcová slobodnejšie vo vzťahu k ženám ako k mužom, pričom podľa Jaroslavy Janáčkovej (2007) ostáva nerozhodnuté, do akej miery šlo o slobodnú rétoriku a do akej o slobodný vzťah.

⁵ Problémom forklúzie, vylúčovania zo spoločnosti pre neprijateľnosť z hľadiska dobových noriem národného kolektívu a uchovania jeho identity sa zaoberala Judith Butler (2012).



IV

Vyzerá to paradoxne a nepravdepodobne, ale Honza Krejcarová nemala predchodcu v Karlovi Hynkovi Máchovi, ale v Božene Němcovej. Predovšetkým svojím nárokom na totálny vzťah k mužom a osobitne k Egonovi Bondymu, ktorý bol jej akýmsi dlhodobým Hanušom Jurenkom — vo vzťahu k Honze Krejcarovej nebol schopný ostať, ani z neho odísť. Bondy však okamžite pochopil význam Honzy Krejcarovej pre českú poéziu druhej polovice dvadsiateho storočia. V liste Gertraude Zand z roku 1997 napísal, že „je-li magnus parens ‚realistické‘ vývojové linie české poezie v 2. polovine XX. stol., je to Honza Krejcarová [...] Úloha Koláře se trochu přeceňuje. [...] Kolář nám i ve *Dnech v rocích* a v *Rocích ve dnech* připadal ne dost autentický, poněkud moc ‚umělecký‘“ (Zand 1998, s. 105). Bondy tu v podstate replikuje slova Ivana Martina Jirousa na margo samotného Egona Bondyho: „Niméně Kolář byla přece jenom poezie umělejší, jako by zůstávala nějaká jemná distance mezi hudbou Plastiků a textem — ne ve skladbě samé, ale v tom, k čemu Plastici tíhli. Mimochodem, když jsem Jiřímu Kolářovi říkal, že Plastici zhudebnili dvě jeho básně z *Limbu*, usmál se a řekl: ‚Vy jste holt romantici‘. Ale Bondy, to bylo něco jiného. Tady mizela přehrada mezi světem poezie a světem, ve kterém Mejla, Pepa a ostatní žili“ (Jirous 2008, s. 130).

V

Medzi Boženou Němcovou a Honzou Krejcarovou existuje jemné pradio vzťahov, do ktorého patrí aj Vítězslav Nezval a jeho báseň *Absolutní hrobař*:

*Tyto zborcené pantofle mají tvar
Dvou skrčených milenců
Ve chvíli kdy se k sobě doplazili
Dvěma podzemními otvory dobře zmrzlého terénu
Jež se snaží udržet ve výši
Křečovitě napnutými svaly dosud nezborcené páteře
Anebo také tvar dvou pastí
Nalíčených na myši
V koutě zvlášť vyschlé hrobky
Ne-li tvar dvou zemitých slov
Páchnoucích
Jako rukavice po exhumaci⁶*

Mukařovského zaujímal moment osamostatnenia troch prirôvaní črievičky k milencom, pasci a slovám. Motív črievičky sa vynára aj v básni Honzy Krejcarovej s incipitom

6 Úryvok z básne Vítězslava Nezvala *Absolutní hrobař* citujem zo štúdie Jana Mukařovského *Sémantický rozbor básnického díla (Nezvalův „Absolutní hrobař“)* (Mukařovský [1938]/1948, s. 269–289, tu s. 273).



Popelčin střevíček padne jako ulitý z cyklu *V zahrádce otce mého* (Krejcarová 2016, s. 8). V Krejcarovej básni je však důležitá iná súvislosť — rozprávkového motívu „črievičky ako uliatej na Popoluškinej nohe“, do ktorej Popoluška „vklzne ako nič“:

Popelčin střevíček padne jako ulitý

*Moje kunda také
ale jen někomu*

*Ne jedinému ovšem
Tobě by jistě padla*

*Kundy se šijí na míru
a krejčímu se přítom říká
Dejte mi tam hedvábnou podšívku
a knoflíky nedávejte
budu ji nosit stejně rozepnutou*

*Šijí se tedy stejně
jako pánské prádlo*

Krejcarovej motív Popoluškinej črievičky je rovnako ako motív črievičky v Nezvalovej básni samozrejme erotickým obrazom a alúziou na rozprávku Boženy Němcovej, v ktorej sa motív črievičky zvykne interpretovať sociálne — Popoluška je pekné dievča „pod korytom a v pluhavej črievici“. Na rozdiel od Němcovej však zdôrazňuje Krejcarová sexuálny vzťah, prítomný latentne aj v Němcovej rozprávke, lebo na rozdiel od dcér, ktoré si musia odrezať a skrvaviť kus päty, aby im črievička sadla, Popoluške padne črievička „ako uliatá“ bez bolesti a bez krvi, tak ako v Krejcarovej básni je sex radostný, hladký, mäkký, s „hedvábnou podšívku“. Němcová chápe rozprávku ako *pravú čistú poéziu a sen*. Z toho vyplýva aj korešpondencia snovej povahy Nezvalovej surrealistickej básne s Němcovej romantickým snom, ale čo je prekvapujúcejšie, platí to aj o Krejcarovej básni *V zahrádce otce mého*, ktorá je svojím *totálnym realizmom* nielen *kontrafaktúrou* socialistického realizmu, ale aj *fraktúrou* Nezvalovej surrealistickej poetiky hnilobného rozkladu.

V druhom, kanonizovanom variante rozprávky *Zlatý kolovrat* rozširuje Němcová pôvodný variant rozprávky o snový príbeh:

[...] *Jindy, když si Dobrunka lehla, po denní práci celá utmáčená brzy usnula; té noci ale nemohla živou mocí usnouti; pořád a pořád měla obraz mladého jezdce před sebou a teprv pozdě na noc spánku v náruč klesla. Tu se jí zdálo, že je ve velkém zámku a choťi mocného pána, pán však že je jezdec, kterého včera viděla. Dávají se velké hody, při kterých je mnoho hostů; tu vstane se svým manželem od stolu a jde s ním do jiného pokoje; on ovine ruku kolem jejího pasu a chce jí obejmout; vtom skočí mezi ně černá kočka a zatne Dobrunce ostré drápy do srdce tak, že jí krev bělostný šat hrkem postříká; Dobrunka vykřikne a vtom se probudí [...]* (Němcová 1950, s. 350).



Motív sna, mačacích pazúrov, zatatých do srdca, krvou postriekaného belostného šatu má zrejme tvrdé erotické konotácie strachu z penetrácie. Motív zbavenia panenstva má pritom u Němcovej latentne obscénnu, anagramatickú podobu poetiky „vedomého odhaľovania a vedomého skrývania“, ale aj subliminálneho „nevedomého skrývania/odhaľovania“ (Lachmann 2014, s. 97), nevelmi ukrytého pod priesvitným závojom svadobných šiat. Výrazne je v ňom prítomný iniciačný obraz belostných šiat poprúvaných krvou, ktoré majú mytologický rozmer zasvätenia do ženstva, spojený so stratou nevinnosti.

Z hladiska romantickej faktúry textu je však ešte dôležitejší motív sna, neprítomný v prvej verzii rozprávky. Jej druhú verziu musíme u Němcovej chápať ako manifestovanie romantického *snového obrazu* (Zajac 2006, s. 190), predobraz surrealistických snov, a zvláštnym spôsobom aj ako travestijného bdélého sna v totálnom realizme Honzy Krejcarovej. Rozdiel medzi poetikou Krejcarovej a Nezvalovho sna je však zrejmý. Nezvalova poetika sa zakladá na maximálnej odlahlosti metaforických obrazov: „zborčených pantoflí“, skrčených milencov, ktorí sa k sebe plazia „dvěma podzemními otvory dobře zmrzlého terénu“, s „křečovitě napnutými svaly dosud nezborčené páteře“, „v koutě zvlášť vyschlé hrobky“, „páchnoucí jako rukavice po exhumaci“. Okrem toho zodpovedajú Nezvalove rozkladné metafory mortálnej, funebrálne budoárovej, sladko rozkladnej metaforike surrealistických obscénnych básní, tak ako ich bolo možné identifikovať aj v Štyrského sne o Emilii (Štyrský 1933), a to nielen v samotnej próze a s ňou spojených básnických textov, ale aj v Štyrského súbežných výtvarných obrazoch.

Krejcarovej poézia sa zakladá na metonymickej poetike priameho pomenovania. Roman Jakobson k očakávaniu básnickej metafory v týchto prevrátených pomeroch Krejcarovej básne vo všeobecnej jazykovednej rovine podotýka: „Tak pro poezii metafora a pro prózu metonymie je cestou nejmenšího odporu — a výzkum básnických tropů se tedy zaměřuje hlavně na metaforu (Jakobson 1995, s. 73). Poézia totálneho realizmu a báseň Honzy Krejcarovej ide však na jednej strane poetickou *cestou najväčšieho odporu*, cestou „nepoetickej“ metonymie, no na druhej tematicky mäkkou cestou Popoluškinej črievičky „ako uliatej“, ako „kundy na mieru“ s „hodvábnou podšívku“, ktorá „niekomu padne“.

VI

V Krejcarovej cykle *V zahrádce otce mého* sa objavuje aj motív „lízání prdele“ a odmietnutia análnej súložie: „Do řitě dneska ne / bolí mne to“. Jaromír F. Typlt (1998, s. 41) ho interpretuje ako básnickú odpoveď Honzy Krejcarovej na erotický cyklus Zbyňka Havlíčka *Levou rukou*, označený ako „lyrický príspevok k Emilii“, ktorý vznikol 13. februára 1948, desať mesiacov pred Krejcarovej cyklom z 21. decembra 1948, pričom Havlíček sa motívom Emilie prihlásil k erotickej próze Jindřicha Štyrského *Emilie přichází ke mně ve snu* (1933). Ak hovoríme o poetickej funkcii obscénnosti, má tu dva významy — jednak poukazuje na intertextuálnu poetiku Krejcarovej básne, ktorá je básnickou hrou, a nie pornografiou, zároveň však ukazuje aj na rozdiely Štyrského surrealistickej poetiky sna, Havlíčkovho stavu medzi surrealistickým seriálnym plytvaním, spojeným s totálne-realistickou entymematickosťou a Krejcarovej radikálnym minimalizmom.



Viacerí autori, medzi nimi Martin Pilař, Gertraude Zand a Jaromír F. Typlt poukazujú na korešpondenciu totálneho realizmu s konkrétnou iracionalitou Salvadora Dalího. V konkrétnej súvislosti s Krejcarovej básňami je zrejmá v Dalího formulácii z jeho textu *Dobytie iracionality* z roku 1935. Dalí v ňom spojil metódu paranoicko-kritickej aktivity s konkrétnou iracionalitou. Jeho maliarska ctižiadost spočívala v tom, „ako ozrejmiť obraznú predstavivosť konkrétnej iracionality ultimatívnu zúrivosťou, domáhajúcou sa presnosti“. Dalí tu spája maximálny chlad s krajnou frenetickosťou a zdôrazňuje, že „svet fantázie a konkrétnej iracionality je rovnako očividný, rovnako pevný, má rovnaké trvanie a rovnako presvedčivú koignoscitívnu a sprostredkovateľnú hustotu ako vonkajší svet fenomenologickej skutočnosti“ (Dalí 1973, s. 12).

Práve táto hustota „vonkajšieho sveta fenomenologickej skutočnosti“ znamenala zásadný obrat, ktorý v obscénnych lyrických textoch Honzy Krejcarovej intuitívne vycítil Egon Bondy ako nástup novej poézie. Práve ona tvorí základ poetiky totálneho realizmu. V Krejcarovej básniach má *melancholický* tón Němcovej idyllickosti, v liste Egonovi Bondymu *frenetický* tón „erotickej zúrivosti“, ktorý u Němcovej postihla Tereza Nováková. Hyperrealistické konexie hľadal potom Ivo Vodsedálek (2000, s. 33) u amerického maliara Edwarda Hoppera a Egon Bondy u amerických beatnikov. Bondyho alúzia je sugestívna, Vodsedáľkova presnejšia.

VII

Honza Krejcarová chápala svoj život ako automýtus. Najpregnantnejšie to vyjadrila v liste Egonovi Bondymu z roku 1962: „Naše životy jsou kabinetní ukázka dokonalého uměleckého díla“ (Krejcarová 2016, s. 373). Jej list zodpovedá frenetickej poetike denníkov Karla Hynka Máchu. V tom je podstatný rozdiel ich emocionálneho naladenia oproti melancholickým básňam cyklu *V zahrádce otce mého*, tak ako je rozdiel medzi základným emocionálnym módom Máchovej a Němcovej tvorby. Krejcarová sa v podstate pokúsila realizovať ideu Egona Bondyho (Bondy 2002), ktorý sa vo svojich básnických, prozaických a autobiografických textoch významnou mierou podieľal na tvorbe romantického mýtu Honzy Krejcarovej o totálnom splynutí jej života a diela, tak ako sa podieľal na tvorbe rovnakého mýtu o celej generácii totálneho realizmu. Zhrnul to Radim Kopáč: „Automytizační prvek posílil Bondy v próze *Prvních deset let*, kterou napsal na jaře 1981 a v níž téma prvního zpěvu *Kádrového dotazníku* rozpracoval v detailech a rozvinul, jak naznačuje titulem svých memoárů, na plochu dekády 1947–1957“ (Kopáč 2011, s. 23).

Anna Militz sa v doslove k tvorbe Honzy Krejcarovej *Tohle je skutečnost (Básně, prózy, dopisy)* pýta, „kdo tedy opravdu byla Jana Černá, Honza Krejcarová? Měla opravdu dvě duše, jak to popsal Ivo Vodsedálek? A jak moc je vnímání Honzy zkrešeno Bondyho tvorbou, Honzou z Bondyho básní? Jak moc jsme ovlivněni mýtem Honza Krejcarová? Mýtem, který začal vznikat již krátce po její smrti, kdy o ní Bondy psal jako o duši svého mládí, když *Zahrádku* označil za *klenot druhé poloviny našeho století*? Mýtem posilněným Hrabalem, který Honzu nazval *prokletou básnířkou* a označil ju za *bílou labuť s poraněnou perutí*?“ (Militz 2016, s. 464).

Skutočnosť bola napokon oveľa triezvejšia, ako to dnes už vieme práve z biografie Anny Militz *Ani víru ani ctnosti člověk nepotřebuje ke své spáse* (Militzová 2015). Nemý-

tický životopis Honzy Krejcarovej je aj život matky, neschopnej postarať sa o svoje deti, život bezdomovkyne, pohybujúcej sa medzi psychiatrickými nemocnicami a väznicami, život, v ktorom si našla miesta pre pauzy, ale v podstate mal tragické vyústenie. Anna Militz ukázala, že skutočnosť, totálna realita bola iná, oveľa ťaživejšia ako automýtus a mýtus: Krejcarová sa, podobne ako Božena Němcová, rozbila o svoju vlastnú predstavu a imagináciu totálneho života: totálneho vzťahu, voči ktorému nemohol nikto obstáť, ktorého sa každý bál, lebo nemal záhyb (Michaux 1957), pohyboval sa na priamke, ktorá vedie k zrýchleniu a k smrti.

VIII

Život Honzy Krejcarovej bol podvojný. Zodpovedal najlepšie tomu, ako sformuloval undergroundový básnik Andrej Stankovič sviňáctví, parafrázujúc *Zápisky starého prasáka* Charlesa Bukowského ([1969]/2005). Stankovič odpovedá na otázku Petrušky Šustrovej, prečo nemajú Česi radi disidentov: „Protože jsme sviňáci. [...] Sviňáci jsme proto, že nerespektujeme pravidlo konce dvacátého století, které zní: nelišit se. [...] Disidentství je spíš vedlejší příznak toho lišení se, asi by samo o sobě vůbec neškodilo, kdyby se člověk nelišil. Jsou přece případy disidentů, kteří se neliší, a pak je všechno v pořádečku“ (Stankovič 1997).

Je to zvláštne, ale Stankovič tu formuluje dve protichodné funkcie obscénosti, ktoré platia aj pre Honzu Krejcarovú: ako totálne, extatické uvoľnenie, a ako krajné napätie, tenziu na prasknutie. To sú dve krajné úvrate, medzi ktorými sa pohybuje obscénosť ako poetická funkcia.

Zároveň je to aj odpoveď na otázku Anny Militz, či nie je „[...] bouřlivý život Jany Černé lepší ‚literární dílo‘ než dílo samotné?“ (Militzová 2016, s. 447). Dnes si už možno dovoliť jednoduchú odpoveď: Obscénne texty Honzy Krejcarovej patria cyklom šiestich básní *V zahrádce otce mého* do kánonu českej literatúry po roku 1945.

LITERATÚRA

- Bondy, Egon:** *Prvních deset let*, ed. Martin Machovec. Maťa, Praha 2002.
- Bukowski, Charles:** *Zápisky starého prasáka* [1969], prel. Bob Hýsek. Argo, Praha 2005.
- Butlerová, Judith:** *Zavrženo: jazyk cenzury*, prel. Jan Matonoha. In: Tomáš Pavlíček — Petr Píša — Michael Wögerbauer (eds.): *Nebezpečná literatura? Antologie myšlení o literární cenzuře*. Host, Brno 2012, s. 83–102.
- Dalí, Salvador:** *Die Eroberung des Irrationalen*, prel. Brigitte Weidmann. Verlag Ullstein, Frankfurt am Main — Berlin — Wien 1973.
- Deleuze, Gilles:** *Unterhandlungen 1972–1990*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1993.
- Foucault, Michel:** *Myšlení vnějšku*, prel. Čestmír Pelikán, Miroslav Petříček, Stanislav Polášek, Petr Soukup a Karel Thein. Herrmann & synové, Praha 1996.
- Jakobson, Roman:** *Co je poezie? In: ten istý: Poetická funkce*, ed. Miroslav Červenka. Nakladatelství H & H, Praha 1995a, s. 23–33.
- Jakobson, Roman:** *Hledání podstaty jazyka*. In: ten istý *Poetická funkce*, ed. Miroslav Červenka. Nakladatelství H & H Praha 1995b, s. 42–73.
- Janáčková, Jaroslava:** *Božena Němcová. Příběhy — situace — obrazy*. Academia, Praha 2007.



- Jírouš, Ivan, Martin:** *Pravdivý příběh Plastic People*. Torst, Praha 2008.
- Kopáč, Radim:** *Létavice touhy. Erotismus v dílech Zbyňka Havlíčka, Jany Krejcarové a Egona Bondyho*. Akropolis, Praha 2011.
- Krejcarová-Černá, Jana:** *Tohle je skutečnost. Básně, prózy, dopisy*, ed. Anna Militz. Torst, Praha 2016.
- Lachmann, Renate:** Roman Jakobson: Verborgene und manifeste Form. In: Armen Avanesian — a Jan Niklas Howe (eds.): *Poetik. Historische Narrative und aktuelle Positionen*. Kulturverlag Kadmos, Berlin 2014, s. 83–106.
- Luckow, Marion:** Nachwort. In: Georges Bataille: *Das obszöne Werk*, ed. a přel. M. Luckow. Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg 2010, s. 225–232.
- Macura, Vladimír:** Sex a tabu. In: Václav Petrbock (ed.): *Sex a tabu v české kultuře 19. století*. Academia, Praha 1999, s. 7–19.
- Matejov, Fedor:** *Meandre*. Ústav slovenskej literatúry, Bratislava 2015.
- Michaux, Henri:** *L'Infini turbulent*. Mercure de France, Paris 1957.
- Militz, Anna:** Doslov. In: Jana Krejcarová-Černá: *Tohle je skutečnost (básně, prózy, dopisy)*, ed. A. Militz. Torst, Praha 2016, s. 447–454.
- Militzová, Anna:** *Ani víru ani ctnosti člověk nepotřebuje ke své spáse. Příběh Jany Černé*. Burian & Tichák, Olomouc 2015.
- Mukařovský, Jan:** *Kapitoly z české poetiky. Díl druhý. K vývoji české poesie a prózy*. Nakladatelství Svoboda, Praha 1948.
- Němcová, Božena:** *Národní báchorky a pověsti*. Československý spisovatel, Praha 1950.
- Otruba, Mojmír:** *Obraz otevřený*. In: Václav Tille: *Božena Němcová*. Odeon, Praha 1969, s. 239–251.
- Stankovič, Andrej:** Bourání posvátných krav je součástí naší každodenní řeznické práce (S básníkem Andrejem Stankovičem hovoří Petruška Šustrová). *Revolver Revue*, č. 33, 1997, s. 309–324.
- Štyrský, Jindřich:** *Emilie přichází ke mně ve snu*. Torst, Praha 2001.
- Typl, Jaromír, F.:** *Něžně a sprostě (Před půlstoletím)*. Host, 1998, č. 4–6.
- Vodseďálek, Ivo:** *Felixír života*. Host, Brno 2000.
- Zajac, Peter:** Božena Němcová. Faktúra, kontrafaktúra, fraktúra. In: Karel Piorecký (ed.): *Božena Němcová a její Babička*. Sborník příspěvků z III. kongresu světové literárněvědné bohemistiky, sv. 3. Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2006, s. 187–196.
- Zajac, Peter:** Autobiografickosť ako estetická kategória. In: Ivana Taranenková (ed.): *Možnosti autobiografickosti*. Ústav slovenskej literatúry SAV a Pedagogická fakulta Trnavskej univerzity, Bratislava 2013, s. 9–32.
- Zand, Gertraude:** *Totaler Realismus und Peinliche Poesie. Tschechische Untergrund-Literatur 1948–1953*. Peter Lang, Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien 1998.