

# JAROMÍR TYPLT: ZTRACENÉ PEKLO

(1994)



Básnické, ale i prozaické a esejistické texty Jaromíra Typlta (\* 1973) v první polovině devadesátých let silně působily na tehdejší literární kontext, i když autor sám se vědomě pohyboval mimo obě hlavní tendence, které v poezii převažovaly – nepřikláněl se ani k oživenému zájmu o křesťanské tradice, ani k poezii důsledně vycházející z prožitku konkrétní reality. Duchovní rozměr čerpala jeho tvorba ze zdánlivě nesourodých zdrojů: moderní francouzské filozofie, podkrkonošského spiritismu, barokní architektury, života a díla Ladislava Klímy, zájmu o psychické stavy mezi „vyšinutostí“ a vizionářskou extází. Konkrétnost se v jeho

básních a prózách nejnápadněji projevovala v úzké vazbě na genia loci Nové Paky a jejího okolí a ve vědomé návaznosti na zdejší spisovatelské tradice (Jan Opolský, Josef Karel Šlejhar, Josef Kocourek aj.), ale impulzy čerpal i z výtvarné tvorby novopackých členů Skupiny 42 (Ladislav Zívř, Miroslav Hák, František Gross).

Umělecké podhoubí města, v němž Typlt vyrůstal a dospíval, ho inspirovalo k vytvoření fantaskní prózy *Opakem o překot* (1996). Ve většině kritických reflexí Typltových knižně vydaných básní (*Koncerto grosso*, 1990) i próz (*Pohyblivé prahy chrámů*, 1991; *Zápas s rodokmenem*, 1993) se monotónně opakovalo, že se autor inspiroval rockovou hudbou, je pokračovatelem surrealistické tradice a že jde o texty odvozené z literatury, nikoliv ze života. Zřejmě i tato zjednodušená interpretace Typlta přiměla, aby sepsal svůj osobní umělecký manifest *Rozžhavená kra – vratifest* (časopisecky 1993, knižně 1996), v němž oslavil svobodnou tvůrčí imaginaci, jež nebere ohled na konvence literárního vyjádření. Typlt se stal osamělým obhájcem tvůrčích postupů, které bývají spojovány s vrcholným modernismem, ale mnohem spíše jsou základním předpokladem veškerého umění. Uspořádání výboru *Ztracené peklo* sám autor označil za shrnutí a ukončení období vlastní intenzivní básnické tvorby. Poznávací a tvůrčí potenciál slovesného umění je podle Typltova mínění omezený, a proto se od poloviny devadesátých let soustředil na umělecké projekty na pomezí slova, výtvarného vyjádření, pohybu a zvuku, přičemž mu nejde o pouhé avantgardní experimentování. Mnohem více se pokouší přibližovat se nesnadno naplnitelné estetické představě o „Gesamtkunstwerku“, tedy o uměleckém díle, v němž se prolínají všechny druhy umění.

Ve *Ztraceném pekle* jsou využity dva zdánlivě protikladné druhy kompozice. V jednotlivých básních i delších skladbách převažuje pojetí textu jako otevřeného prostoru, avšak v uspořádání výboru lze rozpoznat prvky promyšlené – a tedy uzavřené – kompozice, která je srovnatelná se zásadami klasického dramatu či hudební skladby. Řazení textů ctí chronologii vzniku, takže celý soubor lze číst mimo jiné jako svědectví o vývoji jednoho básníka od jeho patnácti do devatenácti let. Přitom ovšem nelze opomenout fakt, že i následný autorský výběr ze sebe sama, stanovení definitivního znění textů a veřejné (provokativní a částečně mystifikační) prohlášení o uzavření básnické kapitoly ve svém díle lze interpretovat jako odvážný tvůrčí čin. Výbor se skládá z pěti částí nazvaných *Vněvýchň*, *Procitající Teurgos*, *Světlo vetřelcem*, *Epocha Setmění* a *Vniveč*. S výjimkou závěrečného oddílu jde o výběr ze čtyř samostatně publikovaných sbírek – básně shrnuté do *Vněvýchně* byly součástí Typltovy oficiální prvotiny, ostatní sbírky vyšly jako soukromé tisky v Edici Demolice. Všechny části souboru jsou uvozeny přesným určením doby vzniku a opatřeny podtitulem. Úvodní a závěrečná část kromě toho obsahují věnování („*Danielle Sarrérové, / [...] básnířce, která si v sedmnácti letech vzala život*“ a „*památko Empedokla, který se ani před skokem do jícnu Etny nezapomněl přezout*“), v dalších oddílech za podtitulem následují pečlivě volená motta (Rudolf Altschul, Roger Gilbert-Lecomte, Fernando Pessoa, Richard Weiner).

Gradace výboru je patrná v počtu stran, jež jsou věnovány jednotlivým částem (12–15–25–37–8). Rané sbírky byly tedy autorem velmi kriticky přehodnoceny a vyvrcholením celého výboru je čtvrtá část nazvaná *Epocha Setmění*. Typltovy juvenilie z úvodních oddílů jsou poznamenány mladickým okouzlením z nezávazné kombinace slov, jejich významů a zvuků. I v raných verších se však objevují pasáže prozrazující výjimečný cit pro vizuální metaforu a pro vyjádření relativity časoprostoru („*Šíleně veliký šroub/ vzýván rozjitřenými okultisty/ a ve své podobě medijní malby/ shledáván mstivým hlasem z minula*“, 20). Druhý oddíl pojmenovaný *Procitající Teurgos* je místy poměrně konvenční, zvláště v básních věnovaných konkrétním osobnostem (*Knížetee*, *Hrabětea*). Nezávazná hravost dřívějších veršů je zde postupně stále více nahrazována filozofickými pokusy o pojmenování životních paradoxů. Modernistický proud metafor je postupován téměř archaickou obrazností, která poukazuje na inspiraci dekadentní a vrcholně symbolistickou poezií („*Mrtvé mouchy narážejí na struny/ a rozeznávají je/ Adagio rezonující v krystalu ruin/ Černá mše ve zrušeném svatostánku kultury/ Obraznost prachu nezná mezí*“, 41). V oddílu *Světlo vetřelcem* je extaticčnost tvůrčího aktu stále více narušována pochybnostmi. V barokní kontrastnosti motivů nabývá vrchu temná skepse a smutek z rozbíhavosti a prázdnoty slovního vyjádření, jež znesnadňuje možnost významového zaklenutí („*Ale o čem se vlastně bavit, když zhasínají obrazy?/ Žádný rozměr nevyváží nezměrné prázdno/ a trnové koruny na hlavách spasitelů jsou jen/ strupy na předkožce*“, 54). Nedostatečnost konvenčního jazyka se autor pokouší překonávat vytvářením neobvyklých

neologismů, a to dokonce ve významově zatížených titulech básní (*Melanchrobie*, *Řasení výhluchu*, *Zvrazrak* apod.). Závažnost jiných titulů je poněkud odlehčena hravým užitím aliterace (*V dásních deprese*, *Portrét s potratem*). Báseň *Kakofrenie neoterismu* vychází z tradice německy psané nonsensové a experimentální poezie („*Hněvuzpytný chrposyp udarován k mlatu/ vytránil protlívající hlíznice jako by vyslézal/ prosluklé skluřiny nestelou v souzření/ a nevlajte/ zapoustřelní chrámořezi!*“, 60). V básni věnované předčasně zemřelému spisovateli Josefu Kocourkovi se objevuje návratný motiv zničení vlastního díla a je zde otevřeně vyslovena nechuť k tradičnímu chápání poezie a básnického údělu.

Rozsáhlá skladba *Epocha Setmění (Kytaromachie)* – čtvrtý a nejrozsáhlejší oddíl knižního výběru – je syntézou tvůrčích postupů použitých v předchozích sbírkách. Radostná spontaneita se v ní prolíná s existenciální úzkostí, volný sled asociací se zadržává v nonsensových pasážích, vznešená vizionářská rétoričnost místy přechází do introvertní esejističnosti. Postmoderní intertextualita je přítomna v četných citátech a aluzích, které jsou místy přiznané (Dantovo *Peklo*, Miltonův *Ztracený ráj*, Petronius, *Bible*), jinde je jejich dešifrování ponecháno na čtenáři. Tato intelektuální linie textu zpočátku působí méně dynamicky než pasáže vztahující se k rockové hudbě a kytáře, jež v textu zosobňuje svobodnou uměleckou potenci („*Kytara zatarasila další slova*“, 115). Obě linie se však stále úžeji prostupují a vrcholí v závěrečném chorálu, v němž je prostřednictvím tvůrčího gesta alespoň částečně zažehnána noetická skepse („*Než nečekaně uplynout/ to raději slít zrození a smrt v jeden okamžik/ Ne-li Završení/ alespoň/ Dokonalost*“, 117). V dramatickém celku *Ztraceného pekla* představuje tento předposlední oddíl jakousi peripetii, v níž je významový pohyb směřující k tragickému konci zpomalen, nikoliv však zastaven. V šesti básních závěrečného oddílu *Vniveč* možnost „završení“ a „dokonalosti“ ustoupila shlukům apokalyptických výjevů. Významové a tvarové zaklenuť textu, jež bylo přítomno v nejdůležitějších pasážích *Epochy Setmění*, se v posledních básních rozpadá. Výrazný lyrický subjekt, jehož sebestylizace měla v dřívějších oddílech věšteckou nebo téměř titánskou podobu, přiznává, že neví kudy dál, a ocitá se na pokraji sebezničení. Pouť za poznáním tedy není završena dosažením úlevné jistoty o podstatě absolutna. Výbor z vlastních textů však přesto nevyznívá skepticky a málomyslně. Naděje, že se lze pomocí literární tvorby přibližovat ideálu dokonalého díla, je přítomna nejen v nespoutané imaginaci, ale stejnou měrou v promyšlené architektonice celého textu.

O řadě Typltových básní platí principy, které pojmenoval v dodatku k *Epoše Setmění*, jež je podle jeho autointerpretace „*organizována metodou časomytologického zkratu, spojující psychický automatismus se spekulativní imaginací v jediný obrazotvorný výboj, který má tendenci vnášet napětí do slov a koncentrovat tak co možná největší množství energie*“ (118). Některé pasáže Typltových básní mohou vzdáleně připomínat volnou asociativnost a nezávaznou hravost českého poetismu a nezva-

lovského surrealismu, ale podobné spojování autora s domácími apollinairovskými tradicemi není přesné. Adevtější je vnímat Typlta v souvislostech s dílem autorů, jimž se věnoval jako esejista nebo editor. Na prvním místě je třeba jmenovat Ladislava Klímu, který je Typltovi blízký organickým propojováním literatury a filozofie. Pokud jde o vztah k jazykovému experimentu a inspirovanost vrcholnými zjevy francouzského modernismu, pak se Typlt mnohé naučil od Věry Linhartové. S oběma osobnostmi Typlta spojuje nejen schopnost pohybovat se mimo jazykové a žánrové konvence, ale také jistá tendence k sebevýkladu. Ta je přítomna i ve *Ztraceném pekle*, za jehož šestou část lze považovat úvodní autorskou ediční poznámku, v níž je zdůrazněno, že jde o definitivní znění jeho textů, a rozsáhlý esej, v němž Typlt uvádí motivaci vzniku svých textů, načrtává svůj básnický vývoj a interpretuje jednotlivé oddíly výboru. Autorova tendence k sebevýkladu a k vytváření rétoricky až kazatelsky koncipovaných manifestů, v nichž vysvětluje a obhajuje svůj postoj k umění, není přítomna pouze ve výkladových a esejistických textech, ale proniká přímo do jeho veršů („*Poesie je mnohdimenzionální brouk urputně se deroucí/ pod dvourozměrnou tabulku Ústavu pro šeromyslné/ Jsou to i výhrůžky vosí báně uvnitř psacího stroje/ Jsou to i jedem pocákané ubrusy prostřené na zorničce/ Perly v cyklostylovacím stroji přesto dál věští...*“, 76).

Typltovo *Ztracené peklo* se setvalo se značným ohlasem a bylo vnímáno jako rázné provokativní gesto výjimečné spisovatelské individuality, která se vědomě a programově odlišovala od české básnické tvorby na přelomu osmdesátých a devadesátých let. Autor dokázal, že je stále možné vracet se k impulzům modernistických směrů a rozvíjet je v nových podmínkách. Proti dobovému relativismu a důrazu na autenticitu života i literatury stavěl obdiv ke svobodné tvůrčí imaginaci, kterou vnímal jako jeden ze základních předpokladů umělecké tvorby a jako jeden z prostředků, jimiž se lze přibližovat k pochopení abstraktních dimenzí bytí.

### Ukázka

[...]

přijal jsem vyrovnaný úsměv a vím  
že se nelze prosekat ze světla do tmy  
ale za příležitosti  
kdy pošťevavý škleb i v klubku zmijí  
a prudkost mi ostří v mozku pentagram  
dávno po jejich vplynutí do všepojímajícna  
cítím je v krajnostech  
(129)

### Vydání

*Ztracené peklo*, Český spisovatel, Praha 1994.

## Ceny

Cena Jiřího Ortena, 1994.

## Reflexe

Typlt nedemonstruje sebe, nýbrž demonstruje svou vizi, jež vyjádřena přímo, zněla by dnes nesnesitelně anebo komicky: vše, co píše, chce být pochopeno jako obrana imaginace a její výlučnosti – obrana absolutního ve světě, jenž dovolává se plurality a univerzální ekvivalence zdá se cokoliv neměřitelného a výjimečného co nerozhodněji popírat. Typltova obrana *musí* být provokací právě proto, že současně s obranou výlučného a absolutního ví o tom, že hájí cosi, co duch doby vyhostil do antikvariátů, a i ty se snaží vystěhovat z center na předměstí. Neboť umění – a to jak jeho tvorba, tak i jeho recepce – je poněkud egoistické. A Typltův narcismus je jakožto obhajoba narcismu obranou umění.

Miroslav Petříček jr.: „Sentimentální Typlt“, *Host* 1994, č. 3, s. 36–37.

Chronologicky řazené *Ztracené peklo* se čtenáři najednou ukazuje jako dramaticky (možná tragicky) vyklenutý oblouk – jenže jaká katarze z rozpadání... Jednotlivé básně pak poskytnou oporu jak těm, kdo erudovanou imaginaci Jaromíra Typlta odmítají jako literární křeč, tak těm, kdo ji zbožňují jako znamení absolutního ducha. Typltův lyrický mluvčí žije v ohni, vyzývá předponu roz-, odstředivost, výbuch. A také krajnost, strmost, výtrysk, krvácení. Vyhýbá se rovníkům, hledá póly slov. Monumentalizuje verše, hustě prokládané symbolem zření, obrazem oka zakaleného tu ve výbuchu supernovy, tu v rezonanci elektrické kytary.

Pavel Janáček: „Básnické Dílo anachronika“, *Lidové noviny* 12. 11. 1994 (příl. *Národní 9*).

Výrazem jeho programní extrémnosti má být totalizace obrazem a gestem: poezie se musí stát životním ručením, plným oddáním se kultu. – Exaltace tvorbou a rockovou hudbou, vůle po sugestivitě, jakož i surreálná tavba všeho na obraz – tím vším se vyznačuje Typltova prvotina *Koncerto grosso* (1990). V dalších verších básníkovo úsilí chce stále sílit, bičovat se k většímu a většímu žáru. Spotřeba slov zákonitě narůstá, což také znamená, že někde už vůli po poezii jen zahaluje dekorativní, narychlo pořízený přívlastek a že i občasná šokantnost jako by v Typltově poezii byla spíše aktem touhy po větší působivosti než tvůrčím vztlakem. Vnitřní soudržnost obrazů rozleptává slovní manýra.

Jiří Trávníček: „Básnické pokolení devadesátých let“, *Host* 1997, č. 1, s. 67  
(též in Z. Kožmín – J. Trávníček: *Na tvrdém loži z psiho vína*, Brno 1998, s. 258.).

Když řekneme o JFT, že se chce stát bohem (nebo v jeho vyjadřování ďáblem, antikristem apod.), zní to pohoršlivě a rouhačsky. Když to přeložíme tak, že chce prostě přežít, chce se neztratit v prostoru zbaveném orientačních bodů, v prostoru, kde se nahoře a dole neprotuly, nýbrž zmizely – je už to asi srozumitelnější. Typltovo zevšechné gesto je máchnutí ruky plavce, který nechce utonout.

Tím se vysvětluje i to, proč tato ruka musí být prázdná: Vše, co by bylo v ní sevřeno, omezovalo by pohyb a rušilo jeho soustředění. Typlt už nemá žádnou další, „bližší“ charakteristiku, žádný přívlastek, natož téma. Proto nemá mnoho smyslu přít se o to, zda je spíš básník nebo prozaik nebo teoretik kultury nebo čertvíco ještě. Je existence bojující o své bytí, čirá vzdorující energie.

Martin C. Putna: *My poslední křesťané*, Praha 1994, s. 234–235.

### Slovo autora

Zdálo se mi nemožný, že by někoho mohlo otravovat, co mě tak strhuje! Když dneska u někoho vidím v ruce *Ztracené peklo*, předem ho lituju, protože si představuju, jak ho to asi umoří. Ale kdysi jsem měl za to, že se to nedá číst bez vzrušení. A ono opravdu asi nedá... V té době jsem si dělal o čtenáři dost iluze, kladl jsem na něj naprosto přemrštěný nároky. Chudák, nemohl by dělat vlastně nic jiného, než se dnem i nocí věnovat dešifrování mých zmotanin. Jestli jsem se zalekl čtenáře, jak říkáš, pak to bylo právě ve chvíli, kdy jsem si uvědomil, že ho otravuju!

„Definitivní nápis si prostě nenapišeš“ (rozhovor vedl Petr Šrámek), *Souvislosti* 2003, č. 3, s. 176.

### Bibliografie ohlasů

KNÍŽNĚ: M. C. Putna in *My poslední křesťané*, Praha 1994, s. 228–235.

STUDIE: M. Petříček jr., *Host* 1994, č. 3, s. 35–37; J. Trávníček, *Host* 1997, č. 1, s. 67–74 (též in Z. Kožmín – J. Trávníček: *Na tvrdém loži z psiho vína*, Brno 1998, s. 258–262).

RECENZE: P. Ctibor, *Tvar* 1994, č. 17; I. Vágner, *Nové knihy* 1994, č. 34; V. Novotný, *Práce* 28. 9. 1994; P. Janáček, *Lidové noviny* 12. 11. 1994 (příl. *Národní 9*); V. Skalická, *Literární noviny* 1995, č. 37; A. Jensterle Doležal, *Razgledi* (Lublaň) 31. 3. 1995.

Martin Pilař