„Křičel jsem: – Mrdat, mrdat!“

*Vítězslav Nezval a jeho poetika Moskvy**

Tomáš Glanc

Slavisches Seminar, Universität Zürich

Nezvalovou prózou *Neviditelná Moskva*¹ se zabývala literární historička Marie Langerová, která je autorkou vnímavých postřehů o autorově důrazu na fantomaticnost ve vztahu s fotografií,² o obraznosti snu,³ „interpretačním deliriu“⁴ a halucinatorních objektech.⁵ Langerová čte také *Neviditelnou Moskvu* prostřednictvím amerického antropologa Clifforda Geertze a rozpoznává v Nezvalově pojetí bdělého

* Článek vychází z referátu předneseného na konferenci „Neviditelný Nezval“, kterou v Brně ve dnech 20.–22. června 2012 uspořádal Ústav pro českou literaturu AV ČR a Ústav české literatury a knihovnictví Filozofické fakulty Masarykovy univerzity ve spolupráci s Moravskou zemskou knihovnou.

1 *Neviditelná Moskva* vyšla poprvé v roce 1935 v pražském nakladatelství František Borový v typografické úpravě Karla Teigehe a vazbě Františka Muziky. Cituji zde podle dostupnějšího druhého vydání v 31. svazku souborného *Díla* Vítězslava Nezvala s názvem *Pražský chodec* (Praha, Československý spisovatel 1958, s. 9–138). V citacích je zachován původní pravopis.

2 LANGEROVÁ, Marie: Zavřené oči: Poetika snu. In: ČERVINKA, Miroslav ad.: *Na cestě ke smyslu: Poetika literárního díla 20. století*. Praha, Torst 2005, s. 573–642, zde s. 623 a 626 n.

3 Tamtéž, s. 624 a 631.

4 Tamtéž, s. 626.

5 Tamtéž, s. 627.

snění Geertzovy „konstrukce a manipulace symbolickými systémy“ a cestu k prameni mýtů podle úvah německého filozofa Paula Ludwiga Landsberga z jeho *Eseje o zkušenosti smrti*.⁶

Na její pronikavé formulace bych rád navázal několika dalšími poznámkami o Nezvalově literárně-esejistické tematizaci moskevských zážitků z léta 1934, kdy se účastnil zakládajícího sjezdu Svazu sovětských spisovatelů. V krátké první části půjde o údaje týkající se spíš kontextu Nezvalova spisu, vzdáleného od metody *close reading*, ale umožňujícího snad čtenáři lépe si představit, v jakém duchu sovětský režim přistupoval k zahraničním spisovatelům a jaké okolnosti provázely (západo)-evropskou recepci dění v Sovětském svazu. Ve druhé části následuje pokus o postižení Nezvalova obrazného myšlení a třetí část se věnuje významnému, snad stěžejnímu proudu Nezvalových záznamů, jehož hnací silou je erotika.

Neviditelná Moskva patří do širšího kontextu trojice esejistických knih, které Nezval vydal v letech 1935 až 1938 (*Neviditelná Moskva* – *Ulice Gît-le-Cœur* – *Pražský chodec*)⁷ a jejichž srovnávací popis by byl žádoucí, tento text jej ale bohužel nenabízí.

I.

Z hlediska intelektuálního dějepisu sovětských mezinárodních vztahů patří Nezvalova cesta do SSSR do širokého rámce kontaktů, které Stalinův režim budoval cílevědomě a vehementně. Koncem roku 1933 uznal sovětský stát americký prezident Franklin D. Roosevelt, v následujícím roce i Československo, po skončení nejhorší vlny hladomoru se sovětské úřady snažily zvýšit řízený turistický ruch, posílení kontaktů přála i politická situace po nástupu Hitlera k moci. Připomeňme, že prvního sjezdu sovětských spisovatelů v srpnu 1934 se zúčastnily delegace z mnoha zemí, exportní dimenze události je mimo jakoukoliv pochybnost; ačkoliv – jak víme z dopisu novináře a spisovatele Ilji Erenburga Stalinovi z 13. září 1934⁸ – výsledné hodnocení bylo kritické a Erenburg navrhl zesílit sovětské agitační úsilí v Evropě

6 LANDSBERG, Paul-Louis: *Essai sur l'expérience de la mort*. Paris, Esprit 1965. Viz LANGEROVÁ, Marie: Patera a Lenin: K ideologickým vzorcům *Neviditelné Moskvy*. In: *Slovo a smysl / Word and Sense*, roč. 2, č. 4 (2005), s. 161–170, zde s. 163–165.

7 *Ulice Gît-le-Cœur* vyšla v nakladatelství Františka Borového v roce 1936 a *Pražský chodec* (s autorovými fotografiemi) tamtéž v roce 1938. Společně s *Neviditelnou Moskvou* je tato volná trilogie náplní uvedeného 31. svazku Nezvalova souborného díla (Praha, Československý spisovatel 1958). *Pražský chodec* se od té doby dočkal řady nových vydání s fotografickým doprovodem včetně cizojazyčných.

8 „Zajisté jste zaznamenal, že složení zahraničních delegací na sjezdu spisovatelů naprosto neodpovídalo závažnosti ani významu podobné události. S výjimkou dvou Francouzů (Malraux a Jean-Richard Bloch), českého básníka Nezvala, dvou neprvořadých, ale talentovaných německých beletristů (Plivier a Oskar Maria Graf) a konečně dánského spisovatele Nexö nebyli na našem sjezdu vůbec žádní významní představitelé západoevropské a americké literatury.“ (In: *Minuvšeje: Istoričeskij almanach*, č. 24. Sankt-Petěrburg 1998, s. 171. Z ruštiny přeložil autor.)

a Spojených státech reorganizací Mezinárodní organizace revolučních spisovatelů (*Meždunarodnaja organizacija revoljucionnych pisatel'ej* – MORP).

V roce 1934 obřadně a s mediální pompou navštívili Sovětský svaz kromě mnoha jiných zahraničních literátů a dalších intelektuálů například i George Bernard Shaw, Herbert George Wells, John Maynard Keynes, Ernst Toller,⁹ do země budující komunismus cestovali umělci ze západní Evropy i američtí Židé.¹⁰ Návštěvy ze zemí, které se po druhé světové válce staly součástí sovětského bloku, se do studií o této problematice obvykle nezahrnují, ačkoliv jejich význam není zanedbatelný – z československých cestovatelů připomeňme přinejmenším výpravy Fučíkovy.¹¹

Stejně jako v případě Fučíkově nevystačíme ani při hodnocení Nezvalových postřehů o Moskvě třicátých let s věcnými a politicky orientovanými soudy, které by musely diagnostikovat buď cítělavedomou spolupráci s propagandistickou mašinerií, produkující reklamu na sovětský režim, nebo ignorantství, představitelné jediné jako neschopnost nebo záměrnou neochotu zjistit základní fakta a racionálně je vyhodnotit. Podle Nezvala je Lev Kaganovič muž s překrásnou hlavou, další aktér stalinského teroru vyvolává dokonce zamilovanost: „Veselý Ždanov, kterého si zamiluji až zde.“ (s. 95)

Nezval sice skutečně fakty programově opovrhoval a také se asi přinejmenším částečně považoval za apriorního obhájce sovětského života, který byl levicový, antiburžoazní a „avantgardní“ (i když ve třicátých letech už vůči opravdovým avantgardistům vystupoval odmítavě a odstraňoval je osobně, ale hlavně jejich avantgardistická díla z veřejného prostoru). Ale toto konstatování není pro pokus porozumět jeho přístupu a konkrétně jeho *Neviditelné Moskvě* dostačující. V zájmu snahy o porozumění je třeba nejdřív vzít na vědomí, že Nezval hledá v sovětském Rusku inspiraci a souvislost s poetickými a ideovými principy, které vyznává, a nikoliv aktuální historickou skutečnost. To může někdo pokládat za nemorální a někdo jiný akceptovat, každopádně je to intence autorova tvůrčího přístupu. Výslovně se staví proti žánru svědectví jako osobním ručením pojištěné výpovědi o viděném a prožitém. Svědectví se svým nárokem na věcnou a prokazatelnou, individuálním osudem doloženou správnost není proto cílem jeho zápisků. Říká k tomu: „Nepřikládám velkou objektivní cenu postřehům lidí, kteří přijeli do Sovětského svazu jen proto, aby o něm vydali svědectví.“ (s. 61)

9 K této problematice vyšla řada monografií a studií (viz např. STERN, Ludmila: *Western Intellectuals and the Soviet Union, 1920–40: From Red Square to the Left Bank*. London – New York, Routledge 2007; DAVID-FOX, Michael: *Showcasing the Great Experiment: Cultural Diplomacy and Western Visitors to the Soviet Union, 1921–1941*. New York, Oxford University Press 2012; HOLLANDER, Paul: *Political Pilgrims: Travels of Western Intellectuals to the Soviet Union, China, and Cuba 1928–1978*. New York, Oxford University Press 1981).

10 Srv. SOYER, Daniel: Back to the Future: American Jews Visit the Soviet Union in the 1920s and 1930s. In: *Jewish Social Studies*, roč. 6, č. 3 (2000), s. 124–159.

11 Viz GLANC, Tomáš: „Příliš rychle, příliš rychle, příliš silný je ten dojem“: Enthusiasmus a extáze Julia Fučíka v jeho textech o Sovětském svazu. In: PODHAJSKÝ, F. A. (ed): *Julek Fučík / věčně živý!* Brno, Host 2010, s. 187–197.

Co Nezvalovi slouží jako alternativa svědectví, jemuž nepřikládá cenu? „Intuitivní poznání“ a „poznání atmosféry“. Nezval mohl samozřejmě být ovlivněn důkladnou recepcí, které se v Československu a v Evropě podrobovala filozofie Edmunda Husserla a Henriho Bergsona, v jejichž systémech intuitivní poznání hraje důležitou epistemologickou roli. Jeho aktualizace ale spočívá v tom, že intuitivní poznání osvobozuje důsledně od vazby na racionální a kritickou reflexi. Další dispozicí jeho intuitivního poznání je volná kombinovatelnost s dogmaty učení o třídním boji nebo o nutnosti odstranit stůj co stůj soukromé vlastnictví. Dogmata jsou individuem automaticky osvojena, vytknuta před závorku, platí nesporně a bezvýjimečně: tak píše autor například o hrůze „z života v zemích se soukromým vlastnictvím“ (s. 61) nebo se děsí „dlouholeté tyranie západních škol“ (s. 78).

Intuitivní poznání pro Nezvala neznamená nic osobního, nýbrž zkušenost, která je ze své podstaty nadosobní, totiž založená na kolektivních pocitech. Překonání roviny individuálního osudu je dokonce předpokladem správného poznání. Individuum je pro Nezvala podezřelá instance, umělec má výsadní poznávací kompetence díky tomu, že dokáže rozpoznat jevy nadosobní povahy. Jeho – v daném případě Nezvalova – verze atmosféry „definuje život konec konců přesně, poněvadž vzniká víc než z ojedinělých lidských osudů“ (s. 61).

Dalším důležitým bodem, který s předchozím (zaměřeným na teorii poznání) bezprostředně souvisí, je rastr umělecký, přesněji řečeno surrealistický – Nezval v každém jevu spatřuje jeho vydatnost pro surrealismus jako specifické pojetí života a individua, a především tvůrčího procesu. A z tohoto hlediska je třeba jeho autorské pozici přiznat větší soudnost, než je tomu v jiných ohledech, obzvláště poté, co poznává cenzuru z vlastní zkušenosti a ze všech jeho projevů se v sovětském tisku maže například Bretonovo jméno, na němž tolik lpěl (s. 75).¹² Proto se v dopise André Bretonovi ze září 1935 (rok po moskevské cestě) chlubí statí, kterou o Mezinárodním kongresu spisovatelů na obranu kultury v Paříži, jehož se Nezval také

Obálka původního vydání Nezvalovy *Neviditelné Moskvy* z roku 1935 od Karla Teigeho

12 André Breton se Nezvala na jednání sjezdu vyptává v dopise z 24. listopadu 1934 (viz NEZVAL, Vítězslav: *Depeše z konce tisíciletí: Korespondence Vítězslava Nezvala*. Ed. Marie Krulichová, Milena Vinařová a Lubomír Tomek. Praha, Československý spisovatel 1981, s 65 n.).

zúčastnil, napsal Michail Kolcov, básník a vysoce postavený funkcionář sovětské kultury (který byl na konci třicátých let – bylo mu teprve čtyřicet – zatčen, mučen a zastřelen): „Kolcov ve svém referátu o pařížském kongresu řekl toto: ‘Český básník Nezval, okouzlený zaumnými ztřeštěnostmi surrealistické školičky, přidává se k Bretonově bandě, která si zahrává s trockisty a jinými nepřáteli Sovětského svazu.’“¹³

Ve vztahu k Moskvě Nezval kritizuje agresivní i neplodné excesy socialistického realismu jak ve výtvarném umění, tak i v literatuře. Výstavu současného malířství v Tretjakovské galerii označuje za „skladiště falešného akademismu, jenž se zdá být každým rokem horší“ (s. 83). Prázdné místo s šálivými důsledky pro praxi celé sovětské poezie spočívá podle Nezvala v teorii takzvaného socialistického realismu, konkrétně v tom, že dosud nezodpověděl základní otázku, „co je příčinou emoci-
onality básnických obrazů“ (75 n.).

Základní otázka v souvislosti s jeho moskevským opusem zní, jaké jsou pružiny a mechanismy jeho tematizace sovětské skutečnosti, jeho autorského postoje, je-
muž by bylo naivní a neoprávněně podkládat požadavek, aby obstál v konfrontaci s tím, co o předmětu popisu víme retrospektivně, ale nejen to. Nikam nepovede ani srovnání s vědomostmi, které o sovětském zřízení a jeho následcích pro obyva-
telstvo Ruska i jiných národů a kultur měli lidé, kteří se takovými tématy zabývali v meziválečném období – třeba český historik Jan Slavík nebo novinář a spisovatel Arthur Koestler. Ten svůj věhlasný román *Sonnenfinsternis*, známější v anglickém překladu jako *Darkness at Noon* a do češtiny překládaný jako *Tma o polednách*,¹⁴ začal psát až v roce 1938 – stalinské procesy a teror nabyly po roce 1936 nových rozměrů a podob, ani tehdy ale Nezval svoje postoje nekorigoval (někteří vyznavači stalinismu tehdy svůj názor změnili, například filozof Bertrand Russell).

Jednou z příčin je právě status sovětské skutečnosti, který pro Nezvala není his-
torický a přísně vzato není ani předmětem jeho evidence, nýbrž je součástí fikce, kterou vytváří v souladu se svou obrazotvorností, nikoliv v konfrontaci s objekti-
vovatelnými aspekty reality. Tyto postřehy si v žádném případě nekladou za cíl Nezvala nějak politicky ospravedlňovat, relativizovat zvrhlost jeho politického osu-
du nebo vynášet jakékoliv soudy týkající se jeho občanského života. Jsou pouze pracovním nástrojem pro porozumění způsobu, jakým psal *Neviditelnou Moskvu*. Ve fikcionalizaci sovětského života nebyl zdaleka sám, například Lion Feuchtwanger napsal knihu *Moskva 1937*, s podtitulem *Cestovní zpráva pro mé přátele*, ve které zužitkoval svou účast na inscenovaných stalinistických procesech způsobem, který už mnoha jeho současníkům vyrazil dech – ve vypravěčském a ideologickém zápalu

13 *Tamtéž*, s. 85.

14 První vydání: KOESTLER, Arthur: *Darkness at Noon*. London, Jonathan Cape 1940 (české vydání: *Tma o polednách*. Praha, Odeon 1992 a 2016). Důležité svědectví o sovětské realitě 30. let a svém rozchodu s komunismem popisuje Koestler, jenž vychází z vlastních zkušeností cesty po Stalinově říši v polovině desetiletí, v knize *The Invisible Writing: The Second Volume of an Autobiography, 1932–40* z roku 1954 (české vydání: *Neviditelné písmo: Druhý svazek autobiografie 1932–1940*. Praha, Academia 2018).

obhajoval rozsudky smrti a kritiky Velkého teroru kritizoval jako špatné antifašisty.¹⁵ Podobně zruďné jevy zvětčňovali i George Bernard Shaw nebo Bertold Brecht.¹⁶ Komunismus se jevil jako osobité náboženství, kterému je přirozené přinášet krvavé oběti, náboženství, jehož mučedníci jsou bestiálně vražděni samotnými vyznavači téhož kultu, kteří zrovna provádějí nějakou aktuální čistku – ale v tom všem měl nepochybně být obsažen nějaký vyšší, rozumem sotva postižitelný smysl. Ruský filozof Michail Ryklin o tom napsal knihu, v jejímž názvu zopakoval tezi, kterou před ním již podrobně rozpracovali Eric Voegelin nebo Gerd Koenen: komunismus jako náboženství.¹⁷

II.

Nezval sice nebyl člověkem nijak nábožensky aktivním, ale tím spíš se hodil pro participaci na spiritualizovaném vnímání sovětského režimu jako kultu. V jeho případech to byl kult spíš estetický a erotický než náboženský, ale aby jej mohl pěstovat, nemusel povahu fanatické a frenetické víry v komunismus, která spojovala sovětské komunisty se západoevropskými, nijak znásilňovat.

Musel jistě rezignovat na mnoho do očí bijících projevů skutečnosti, které se v Sovětském svazu nabízely jeho vnímání, ale to pro surrealistu nebylo nijak neproveditelné. Není ostatně náhodou, že jeho kniha se jmenuje *Neviditelná Moskva*. Nechce pojednávat o zjevné skutečnosti: „Co bych chtěl vidět za žurnalistickými brýlemi, já, jenž vidím nejlíp neviditelnou část skutečnosti, lásku, uchvácení, bolest a nejtišším hlasem mluvící radosti.“ (s. 97) Jakmile autor uvede věcný údaj, ihned ho stornuje: „To není z mé strany informativní údaj.“ (s. 44) Jeho kniha není cestopis, reportáž ani publicistika, faktografie ani dějepis, a už vůbec ne politologie, nýbrž vhled za skutečnost.

Nezval píše: „Myslím na imanentní nadskutečnost, kterou vybudují dějiny osvobozených tvůrčích lidských sil...“ (s. 81) Této nadskutečnosti autor podřizuje svoje vnímání a jeho záznam už v přítomnosti, tuto nadskutečnost svým psaním anticipuje.

Je to prizma postavantgardní. Jestliže avantgarda vybuďovala individuální, v díle různých autorů diferencovanou, ale přesto společnými rysy spřízněnou metafyziku,

15 FEUCHTWANGER, Lion: *Moskau 1937: Ein Reisebericht für meine Freunde*. Amsterdam, Querido 1937.

16 Samostatným tématem by byla absence adekvátní recepce četných zpráv o sovětských lágrech, které už od 20. let publikovali – často i v překladech do několika „světových“ jazyků – ti, kdo internaci přežili a rozhodli se o ní vydat svědectví. Přesto trvalo padesát let, než teprve Solženicynovo *Souostroví Gulag* otřásl míněním široké veřejnosti ohledně sovětské perzekuční mašinerie.

17 RYKLIN, Michail: *Kommunismus als Religion: Die Intellektuellen und die Oktoberrevolution*. Frankfurt/M., Verlag der Weltreligionen 2008. Srv. VOEGELIN, Eric: *Die politischen Religionen*. Wien, Bermann-Fischer 1938 (české vydání: *Politická náboženství*. Praha, OIKOYMENH 2016); KOENEN, Gerd: *Utopie der Säuberung: Was war der Kommunismus*. Berlin, Alexander Fest 1998.

pro kterou bylo přirozeným východiskem ikonopisectví (Natalja Gončarovová, Michail Larionov, Kazimir Malevič) a pronikání k vyšším skutečnostem prostřednictvím obrazu, pak Nezval apeluje na nadfyziku, jakousi vyšší realitu, která nastane „uskutečněním jednoty skutečnosti a snu“ (s. 82).

Sen jako princip vnímání a poznání ospravedlňuje autorovo manipulativní zacházení se skutečnostmi, které jsou materiálem, pohonnými hmotami snění. Jsou to skutečnosti vyprovokované realitou – „v tomto městě, kde nemá ani jeden dům majitele, jako ve snu“ (s. 43). Léčka spočívá v tom, že text čtenáři předkládá na první pohled osobitý zážitek sovětské reality, naplněný spoustou konkrétních detailů a pozorování, ale ve skutečnosti je v textu realita – explicitně – odstavena mimo provoz. V platnosti zůstává jako hybatel a motor textu pouze zážitek – a ten se děje v režimu snu, který je pro Nezvalovo líčení stěžejním mechanismem produkujícím smysl: „Pocit snu mě neopouští, když pozoruji dosti neurčité a snadno zaměnitelné šaty procházejících se lidí“ (s. 43) – občané Sovětského svazu jsou postavami Nezvalova snu, pro jiné konceptualizace jsou nepoužitelní.

Sen přitom není jen stavem vyprávěcího subjektu, nýbrž jako princip generování významů je přenesen i na vnější skutečnost Moskvy. Svěvolný pozorovatel vychází z hotelu, „jako se chodí do sna“ (s. 44), samo město je produktem ideologizovaného a instrumentalizovaného snu: „Nikdy jsem se nepokoušel dělat si představu o Moskvě. Můj sen ji konstruoval z těch skutečností, které jsou s to otrásti kdykoliv mou dočasnou lhostejností k životu, z virtuálních předmětů, o jejichž latentním smyslu nelze pochybovat.“ (s. 42) Nezvalovo systematické lhaní spočívá v tom, že tyto virtuální předměty s jejich latentním smyslem prokládá nepřetržitým proudem detailů, faktů, názvů a jmen, které sugerují věrohodnost právě toho svědectví, které autor jako žánr výslovně odmítá. V *Neviditelné Moskvě* čteme bezpočet dokumentaristických údajů o zboží, politických reáliích a detailech každodenního života, které jsou ve svém propagandistickém zneužívání zaštitěny poetikou surrealistického snění. Vedou přitom často k zobecňujícím soudům, které těžko lze akceptovat jinak než jako propagandistické postuláty a u nichž vzdálenost od praxe sovětského režimu třicátých let není již zaštitěna poetologicky, jejich intencí nemůže být rozvíjení poetiky surrealistického snu o neviditelné Moskvě. Nezval například píše o hlavním městě režimu, který už před vrcholným obdobím svého represivního aparátu vězní téměř milion občanů v Gulagu a eviduje tam ročně desítky tisíc mrtvých: „Moskva je město, kde ti nikdo nebere svobodu, pokud ji nebereš ty lidem. (...) ...bít v tomto městě člověka znamená přiznat se k barbarství, jež neujde trestu.“ (s. 49) Podobně cynicky znějí zmínky o Sjednocené státní politické správě při Radě lidových komisařů, známé pod zkratkou OGPU (*Objediňonnoje gosudarstvennoje političeskoje upravlenije pri Sovetě narodnych komissarov SSSR*), jedné z nejrepresivnějších a používanými metodami nejzvrhlejších složek státní moci pro boj s kontrarevolucí, odkud se řídily od konce dvacátých let inscenované soudní procesy, obří stavby prováděné otrockou prací vězňů (počátkem třicátých let Bělomořský kanál) nebo za Vjačeslava Menžinského, jenž vystřídal ve vedení OGPU Felixe Dzeržinského, také organizace vězeňské vědy, „alternativních“ výzkumných ústavů, v nichž uvěznění vědci prováděli strategické výzkumy. Celý

tento mechanismus, patřící k tomu nejhoršímu, co v dějinách represí během dvacátého století vzniklo, Nezval neponechává stranou pozornosti, nýbrž prezentuje prostřednictvím múzického projevu, který uslyšel v parku Ermitáž v centru Moskvy nedaleko Puškinova náměstí: „V Eremitáži hraje dechová kapela OGPU.“ (s. 70) Předtím byl autor stržen parkem za budovou OGPU, respektive tamním setkáním s „velmi mladou dívkou“, vyvolávající vzpomínky na romantické dny vlastního jihošství (s. 55).

Nezval není fascinován primárně praktickou politikou a veřejnými projevy komunistického režimu, a už vůbec ne jeho reálnou kulturní politikou, nýbrž budoucí jednotou skutečnosti a snu. Ta ho ale nezajímá ani tak jako beztrždní společnost, kde má nastat jakási dogmaticky postulovaná spravedlnost, nýbrž jako čas, kdy se „z reciprocity dvou poezií“ – totiž celé poezie dosavadní, kterou prohlašuje za starou, a z poezie sovětské – zrodí „grandiosní lyrismus, který se bude přelévat neustále ze života do knih a z knih do života, aby v něm zůstal jako nikde nepotrhaný koberec, nadnášející lidské kroky“ (s. 81). Tento lyrismus je odvěký, neboť básníci „nebyli, nejsou a nebudou ... svou podstatou ničím jiným než objeviteli a obnoviteli lyrismu“ (s. 80). A zároveň je to nová forma uměleckého gesta, jímž povyšuje konstruktivismus (který jinak Nezvala jako forma prolínání umění a výrobní praxe nezajímá) na komunistický surrealismus. Což dnes zní jako oxymóron, ale pro Nezvala to byla nejtvrďší realita – budoucnosti.

III.

Nezvalovo účelové snění se vyznačuje dominantou, která může být jedním z klíčů k pochopení výše zmíněných rozporů v jeho přístupu k vlastnímu esejistickému počínání; scelujícím principem, jenž umožňuje přiblížit se motivaci i výstavbě jeho literárně myšlenkového a argumentačního pochodu; spojnicí, která legitimuje vazby mezi jevy zdánlivě těžko usouvztažitelnými a v některých případech také neprokazatelnými. Touto dominantou je princip erotický. Pisatele Moskva vzrušuje jako objekt slasti a odhaluje v ní erotické vzrušení. Tento princip specifické lásky, nebo spíš vášně, ospravedlňuje pak všechny nesrovnalosti i zdánlivou absenci soudnosti.

Nezvalovi přitom nejde o nějaké obrazy žen nebo ženského principu a o přitažlivost nebo vztah muže a ženy v přenesených, nebo dokonce sociálních významech, nýbrž o nahotu a ženství v co nejpřímějším smyslu. Píše například: „Ženy, oděné lehce, budou jako málo přikryté sochy přitahovati jen ženou, a už ne tím, co nám ji má dávat symbolicky. Sukně je sukně, v nejreálnějším slova smyslu, sukně, jaké bych použil při konstrukci surrealistického objektu, ježž mám na mysli.“ (s. 43) A v závěru textu podává jednoduchý autoportrét: „...já, který svlékám pohledem všechny ženy...“ (s. 121) Jestliže Nezval odmítá nekritický optimismus ve znaku „věčného úsměvu“, pak jeho motivace pro kritiku totalitního nároku na výraz lidské tváře a celkového totalitního nároku na osvojení si lidského individua není politická nebo etická, a dokonce ani estetická. Estetický odpor proti diktatuře byl založen v nekompromisnosti avantgardního výrazu a později, například v přednášce básníka Josifa

Brodského při udělení Nobelovy ceny za rok 1987, to byl i odpor nespoutatelného pojetí krásna tváří v tvář ničivým silám pokleslé služebnosti díla (na argumentaci Josifa Brodského navázala v roce 2013 Naděžda Tolokonnikovová z Pussy Riot v řeči před nájemným soudem v Saransku, který ji vinil, že se ve věznici nechtěla účastnit konkurzu krásy). Nezval žádný z těchto aspektů neprivileguje, pro něj je největší slabinou diktatury podmaňující si i umění její nedostatečný ohled na rovinu emocionální, a především pak erotickou. Hned v první části vyprávění zmiňuje kouzlo očí, „nejjímavější kouzlo ženy“, která byla v Sovětském svazu „po prvé osvobozena od nucené lásky“ (s. 40). O sovětském optimismu ve znaku „věčného úsměvu“ vypravěč říká, že se postavil „proti této interpretaci hlavně z toho důvodu, že to, co mne rozechvívá ze všeho nejvíce, přiznám se k této ‘slabosti’, milostný půvab ženy, ustupuje v takové interpretaci před manifestačními city ... které nejsou s to, právě pro nedostatek lyrismu, udržovat pudový zájem na životě, jež udržuje lyrismus lásky vždy, ve všech okamžicích života, i když máme důvody klnout lásce“ (s. 63). Pudová varianta milostného půvabu ženy, tato alfa a omega Nezvalova lyrismu, pak pisatele uvrhá do stavu blízkého hysterii, kdy se jej při pohledu na návštěvníky Parku kultury a oddechu zmocňuje pláč provázený studem: „...nemohl jsem nepotlačovat slzy, jež mne nutí, abych se za ně rděl, kdykoliv potkám nevinnost.“ (s. 63) Této nevinnosti lze v Nezvalově erotickém blouznění dosáhnout i zpětně: „...nemohu se neradovat, když vidím mladé sovětské matky vracet si dívčí půvab na tenisovém hřišti...“ (s. 64) Stejně tak vybuzená citlivost Nezvalova tvůrčího ega jásá, když může pozorovat žárlivost vysoce postaveného generála sovětského letectva, který se „nesnažil příliš skrývat citové vzrušení, když jeho žena, uchvácená svým vlastním temperamentem a rozveselena požitím alkoholu, tančila bez přestání a vášnivě se stejně rozveselenými muži ze západu“ (s. 76). Způsob, jakým je takový pohled pozorovatelem konstruován, vyjadřuje Nezval formulací „upírat na svět oči milenky“ (s. 64).

Oči milenky nejsou jen jedním párem očí, bodem, z něhož se na něco nebo někam hledí. Je to princip, který vyvolává asociace s milostným aktem i tam, kde je technicky a obsahově vyloučen. Jedním z vrcholů Nezvalovy vzrušivosti je například návštěva koncertu pod širým nebem, zalitého u něj slzami jak sovětských dělníků, tak jeho vlastními („nikdy jsem neposlouchal hudbu s větší obavou, že propuknu v pláč“), a i zde v souvislosti s hudbou dochází k podmanění, hypnóze („hypnotisovat avantgardu milionů“), extázi: padesát tisíc dělníků, „ještě s továrnou v uchu“, přichází nechat se „podmaniti, rozjásat a rozplakat skladbou toho, jenž snil o radosti milionů“ (všechny citace s. 65; hrála se předehra *Egmont*, op. 84, Ludwiga van Beethovena).

Ženy jsou pro pisatele převodním mechanismem mezi evidencí, která představuje podstatnou část textu – ačkoliv programově není jako evidence přiznaná, a svědectví je dokonce výslovně jako žánr odmítnuto – a režimem snu, jenž obrací hlavní pozornost na imaginaci a zákonitosti nadreálna. Tak například zjištění, že „prostovlasé a opálené ženy s cikánským půvabem nesou v brašnách dýně“ (s. 47), nemá v textu žádnou zvláštní logiku, nepopisuje nijak výstižně prostředí, ale ani se nevztahuje k obrazům vnímatelova snícího ega; jsou to všehovšudy nositelky principu vzrušení a okouzlení, který prochází celým textem jako jeho tmel a leitmotiv.

Tajemné hledání osudové ženy „mysteriosní cestou náhody“ (s. 56) prochází ostatně textem i jako syžetová osnova – jakmile je Nezval okouzlen pohledem zpěvačky „cikánského typu“ v restauraci na lodi blízko Novomoskevského hotelu, srovnává jej s objektem své touhy: „...černé, takřka nepohyblivé a veliké oči, podobné očím té, kterou jsem hledal.“ (s. 67) V ústřední ženě Nezvalovy prózy se přitom prolíná reálná Naja,¹⁸ postava ze snů a literární postava (nejen *Neviditelné Moskvy*, ale i v roce 1934 vydaného románu *Monaco*). Přání shledat se s ženou, která je předmětem touhy lyrického subjektu (*Neviditelná Moskva* je spíš báseň v próze než román), motivuje ostatně i jeho cesty po městě, eros je Nezvalovi větším magnetem než sovětské zřízení: „Od toho dne má touha setkat se s přítelkyní, o níž jsem neměl tři léta zpráv, mne vyháněla ještě častěji než v minulých dnech procházet se po ulicích a hledat tu, které tekly

Vítězslav Nezval (1900–1958) v Moskvě v srpnu 1934. Fotografii pořídil ve svém ateliéru básník, překladatel a publicista Sergej Goroděckij (Literární archiv Památníku národního písemnictví, Praha, fond Vítězslava Nezvala)

18 Biografickým prototypem osudové ženy *Neviditelné Moskvy* byla Rogněda Goroděckaja-Birjukovová, dcera básníka, překladatele a publicisty Sergeje Goroděckého. Rodina ve 30. letech skutečně bydlela v domě číslo 1 na Rudém náměstí. S drobnými nepřesnostmi jsou historicky věrohodné i údaje o Goroděckém, které Nezval v próze uvádí. V rodinném archivu se zachoval částečný překlad *Neviditelné Moskvy* do ruštiny v redakci Rognědy (Nai) Goroděcké, datovaný 60. lety. Byl otištěn v moskevském kulturně-historickém časopisu *Naše nasledije* (NĚZVAL, Vítězslav: *Něvidimaja Moskva*. In: *Naše nasledije* [online], č. 96 (2010). Ed. Vladimir Jenišerlov [cit. 2020-11-14]. Dostupné z: <http://nasledie-rus.ru/podshivka/9615.php>). Rogněda Sergejevna se v sedmnácti letech roku 1926 vdala za maďarského šachového génia Richarda Rétiho, přemožitele Capablanky a autora tzv. hypermoderní šachové školy. Hrál také v několika československých filmech včetně *Džungle velkoměsta* Leo Martena (1929) a *Svatého Václava* Jana Kolára (1930, v roli Přibyslavy) – právě pod jménem Naja Réti. Roku 1929 náhle ovdověla (Réti, rodák ze slovenského Pezinku, zemřel v Praze na spálu). Tehdy se seznámila s Nezvalem, který obdivoval a také překládal verše jejího otce, a po Nezvalově smrti patrně sama přeložila část *Neviditelné Moskvy* do ruštiny, jak se domnívá vydavatel Goroděckého Vladimir Jenišerlov v tomtéž vydání časopisu (JENIŠERLOV, Vladimir: Praha, poet i Naja. In: *Tamtéž* [online]. [Cit. 2020-11-14.] Dostupné z: <http://nasledie-rus.ru/podshivka/9614.php>).

tak často a bez důvodu po tváři slzy, když jsem se s ní procházel v Praze podél nábřeží anebo nejnemožnějšími končinami, jež ráda vyhledávala.“ (s. 68)

Nezvalův erotický úběžník se přenáší na celou sovětskou realitu, kterou následně srovnává se západním pojetím lásky. Východiskem této nerozvinuté úvahy je nečekaná absence koketerie, kterou vypravěč zaznamenává v Moskvě, jeho závěr je však opačný než ten, který by bylo možné očekávat: vymizení koketerie je Nezvalovi důkazem přítomnosti lásky, zatímco západní člověk má potřebu „vzněcovati se pohledy a gesty, poněvadž na západě lásky takřka není“ (s. 68). Třídní boj a diktatura proletariátu se rozprostřely i na citový život, který se v sovětské společnosti, adorované Nezvalem, odvíjí podle nových pravidel: „...citový život, to všechno lidské ... má být tam, v zemi socialistické výstavby, přece naprosto jinak determinováno než na západě.“ (s. 72) Podle Nezvala se komunistickému režimu podařilo už necelých dvacet let po revoluci vymýt erotiku a celou oblast intimního emocionálního vzrušení z úzkých rámců individuálního prožitku a propůjčit jim společenskou povahu. Podle jeho přesvědčení se tak realizoval sen mnoha utopií, když jedinec překročil svazující hranice svého individualismu a splynul s ostatními, s masou, se společností: není pak překvapením, že sovětský občan „svůj intimní život proti našemu intimnímu životu rozšířil nepopsatelnou měrou, že jej rozšířil o to, co nazýváme veřejným životem“ (s. 72), že „učinil tak zvaný ‘veřejný život’ součástí své osobní nejintimnější adaptace a pociťuje jej s lyrismem, jak lze pociťovati jen to, na čem jsme zaujati nejen rozumem, ale i citem“ (s. 73). K tomuto eroticko-společenskému triumfu se pojí dekonstrukce rodiny ve starém, „měšťáckém“ stylu s monogamií a výchovou dětí rodiči, což Nezval samozřejmě vítá s úlevou; je například nadšený, že „není zde rozdílu mezi legitimními a nelegitimními dětmi“ (s. 64) – děti, stejně jako ženy, jsou prý majetkem všech.

Jeho vlastní vzněcování, reagující na tuto kolektivizovanou emocionalitu (která pochopitelně ospravedlňuje například brutální kolektivizaci), se vyznačuje rysy hypertrofie a patologické úchytky, popsané ve dvacátých letech minulého století francouzským psychiatrem Gaëtanem Gatianem de Clérambaultem jako erotomanie (*les psychoses passionnelles*).¹⁹ Jde o vystupňovanou hypersexualitu, nazývanou v německých pramenech také „šilenství lásky“ (*Liebeswahn*), kdy reakce či souhlas objektu vášně nehraje nijak podstatnou roli, respektive jeho pokusy vymezit se jsou vnímány jako koketerie. Žena jako erotický objekt se stává předmětem víceméně abstraktní touhy, kterou Nezvalův vypravěč projektuje na všechny kolemjdoucí: „Nebylo ani jedné ženy, jíž bych nepohleděl do očí...“ (s. 68) Koncept kolektivního ženství je založen na ideálu, který není dosažitelný individuálně, není slučitelný s jednou osobou – Nezval chce všechny najednou: „Nic není kouzelnějšího než ideální žena, která se tvoří na korse spoluprací všech žen, jež potkáme během večera.“ (s. 70) Korzo nebo promenáda jsou pro Nezvala výkladní skříní ženství už v *Sexuálním nocturnu*, kde píše o době zrání svého autobiografického lyrického

19 Podle objevitele se tato porucha nazývá také de Clérambaultův syndrom. Tento jev je popsán i v souvislosti s literárními díly, v nichž se vyskytuje jako důležitý motiv (viz WALTON, Stuart: *A Natural History of Human Emotions*. New York, Grove Press 2004, s. 195).

subjektu, že v patnácti letech „vidíme na ženách hlavně obličej“ a „hlava za hlavou se ukládá do naší fantasmie“. Z tohoto ukládání vzniká stav nahromadění: „Měl jsem již ve fantasii dosti slušné skladiště hlav. Když jsem potkal některou večer na promenádě, rozbušilo se mi srdce.“ Nezval tuto zkušenost označuje také jako „rendez-vous s hlavami“ a „citový jarmark“.²⁰

Uhranutí erotickým kolektivismem se v Moskvě dostavuje také při Nezvalově návštěvě masového dne mládeže: „Čtvrt milionu krásných mladých žen a dívek, v nejrůznějším přestrojení, to není špatné!“ (s. 92) Později kolektivní působnost žen konkretizuje, aniž by uváděl jedinou konkrétní ženu: „Přiznám se, že vzrušení, které jsem pociťoval, jsa se všech stran spalován nadry žen, tísnících se ve fantastickém klubku, mně dávalo závat jako některé krajně smyslné sny.“ (103 n.) Při sebereflexi tohoto uhranutí zmiňuje autor sám možnost pokládat tento jev za diagnózu nemoci: „Anebo bych měl tuto nemoc pokládati ještě spíše za nevyčísitelnou nemoc básníků, jejichž celý život je hledáním silnějších a silnějších, omamnějších a omamnějších drog, jimiž jsou básnické obrazy?“ (s. 68) Topos hledání nepřítomné ženy je pro tuto intenzifikovanou erotickou orientaci příhodným obrazem, protože při tomto syndromu nejde koneckonců ani tak o uskutečnění erotické a sexuální potřeby jako o sám její průběh a idealizovanou, romantickou – nebo surrealistickou – verzi či vidinu vztahu.

Závěrem dvě poznámky koncepčního rázu:

Vzrušení a erotismus jsou v Nezvalově *Neviditelné Moskvě* organizujícím principem, autor jimi zachází jako rámcovou analýzou, použijeme-li pojem, který kanonizoval americký sociolog Erving Goffman. Rámcem Goffman metaforicky nazývá v procesu socializace osvojená zkušenostní schémata, která se užívají převážně nevědomě a pomáhají jedinci rozpoznat nebo stanovit smysl jednotlivých situací a vytvořit si pravidla pro rozpoznání toho, co zrovna vyžaduje nějaké osvojení,

Titulní strana Nezvalovy *Neviditelné Moskvy* z roku 1935 s vinětou Jindřicha Štyrského

20 NEZVAL, Vítězslav: *Sexuální nocturno: Příběh demaskované iluze*. Praha, Torst 2001, s. 6. Jde o reprint původního vydání z roku 1931 v neprodejné privátní erotické Edici 69 Jindřicha Štyrského, který dílo doprovodil svými litografiemi.

chápání, zacházení.²¹ Tak přesně postupuje Nezval v neznámém prostředí Moskvy, kterou opakovaně srovnává s Paříží („obě města se mně rýmují“ – s. 48), kterou staví proti západoevropským pahodnotám a kterou – do třetice – „surrealizuje“. Pokouší se tedy nastalé situace zařadit literárně do známých rámců a nalézt odpověď na otázku, co se vlastně děje a jak tomu rozumět, jaký zvolit klíč k pochopení reality (Goffman mluví o *keys and keyings*, doslova klíčích a klíčování).²² Tím nejvýraznějším rámcem a společným jmenovatelem, klíčem nejen Nezvalových zážitků, ale především jeho způsobu psaní o zážitcích, osobách, politických, sociálních, uměleckých nebo emočních jevech, se stává erotický princip.

Druhá poznámka se týká erotismu. Nezvalova intence v *Neviditelné Moskvě* není epistemologická, nýbrž erotická ve smyslu, který částečně převzal od Bretona, na nějž se také mnohokrát v textu odvolává, dokonce i na jeho definici Rudé armády: „Zde konečně měla být oceněna slova André Bretona, že Rudá armáda má v sobě smysl negace všech armád...“ (s. 77) Erotismus byl ale v modernismu produktivním principem v širším smyslu recepčního prizmatu, jímž se jevy zařazují do svých rámců. Tuto mnohostrannou souvislost by bylo potřeba ve vztahu k Nezvalovu erotismu důkladně posoudit a v jednotlivostech popsat, přinejmenším je však možné jmenovat několik významných souvislostí. Už v desátých letech je pojem erotismu stěžejní pro výtvarníka Marcela Duchampa – a to právě v přeneseném smyslu, jako mechanismus, i ve vztahu se stroji.²³ Ještě důležitější je erotismus v tom smyslu, který mu propůjčuje francouzský filozof a spisovatel Georges Bataille, Nezvalův o tři roky starší současník, který se také osobně účastnil počátků surrealistického hnutí, s nímž se později rozešel. Bataille pracuje s pojmem extatické lásky, kterým ji usouvztahuje s mystickou zkušeností, s erotismem jako odvětvím mystiky.²⁴

Není naším cílem rekonstruovat celé pojmosloví a argumentační strategie týkající se erotismu v prvních dvou třetinách dvacátého století. Samotné souvislosti nejužšího vymezení surrealistického erotismu s jeho základními projevy v umění

21 GOFFMAN, Erving: *Frame analysis: An essay on the organization of experience*. Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press 1974, s. xiii a 24.

22 *Tamtéž*, s. 40 n.

23 Viz WOLFSTEINER, Andreas: „...a new human being, half robot and half four dimensional“: Duchamp, Roussel, Maschine. In: SCHRAMM, Helmar – SCHWARTE, Ludger – LAZARDZIG, Jan – LORBER, Michael – HAHN, Daniela (ed.): *Spuren der Avantgarde: Theatrum machinarum. Frühe Neuzeit und Moderne im Kulturvergleich*. Berlin, Walter de Gruyter 2008.

24 V Bataillových sebraných spisech v nakladatelství Gallimard jsou texty k erotismu obsaženy především v 8. svazku (*L'histoire de l'érotisme – Le surréalisme au jour le jour – Conférences 1951–1953 – Souveraineté – Annexes*) a v 10. svazku (*L'érotisme – Le procès de Gilles de Rais – Les larmes d'Erosa*). Na Bataillovy úvahy na téma erotismu a sexuality později navazuje Michel Foucault v mnohokrát přetištěné a do mnoha jazyků přeložené stati „Préface à la transgression“ (In: *Critique*, č. 195–196: *Hommage à Georges Bataille*, s. 751–769; v českém překladu: Předmluva k transgresi. In: FOUCAULT, Michel: *Myšlení vnějšku*. Praha, Herrmann a synové 2003, s. 7–34). Pro Foucaulta je sexualita výchozím bodem transgrese – operace, která zachází s mezemi, aniž by je chtěla jednoduše překročit nebo odstranit, profanace bez objektu, pro kterou neexistuje nic sakrálního.

a myšlení by dalece přesáhly možnosti této statě. Zmínky jsou relevantní jen jako odkaz na rozsáhlý diskurz, rámec, v němž se Nezval pohyboval a který definoval jeho přístup.

V jeho vlastní tvorbě je třeba uvést v souvislosti s erotismem a sexualitou ve třicátých letech na prvním místě *Sexuální nocturno*, text, který byl poprvé a na sedm desetiletí i naposled vydán v neprodejné privátní Edici 69 Jindřicha Štyrského v roce 1931 s doprovodnými kolážemi tohoto malíře.²⁵

Z této publikace je převzat i následující citát, použitý v názvu článku a dokládající, že pro Nezvala byl vztah mezi věčností sexuální slasti a věčností beztrždní komunistické společnosti velmi těsný:

„Díra mne obklopila horkou neexistencí. – Mrdal jsem. Mrdal jsem a stříkalo to ze mne do díry, která se jaksi sama pohybovala jako slimák.

Křičel jsem:

– Mrdat, mrdat!

Řekla:

– Vydrž to a zůstaň ještě chvíli.

Já jsem byl šťasten, neboť by se mi bylo chtělo zůstat tak věčně.“²⁶

Následně autor deklaruje souvislost popsané scény s poetikou snu, která je klíčová i pro moskevskou antireportáž: „Nyní to byl pokoj ze sna ... bez vztahu k minulosti a budoucnosti, právě tak jako chodec po krkolomném žebříku ze sna, po žebříku, jehož některé dlouhé oddíly jsou prostě nahrazeny neexistencí.“²⁷

Abstract

In August 1934, poet and writer Vítězslav Nezval (1900–1958), a leading personality of the Czechoslovak inter-war art avant-garde and also a member of the Communist party, visited Moscow as one of the Western guests invited to the founding congress of the Union of Soviet Writers; one year later, he published a prosaic-essayistic reflection of his visit under the title The Invisible Moscow (Neviditelná Moskva. Praha: F. Borový, 1935). The purpose of the present study approached from a semiotic angle is to obtain access to the intentional meaning of this specific testimony concealed behind a factual description of events and environments. The author first outlines a broader socio-political context consisting in an intensive interest of Western left-wing intellectuals in the Soviet Union between the world wars and, on the other hand, in systematic efforts of the Soviet leadership to make use of this potential for their own benefit. Nezval ranked among artists who felt a priori sympathies toward the Soviet social experiment, and they are clearly seen in his text, although he himself declared that his intention was not to provide a testimony about the Soviet “objective reality”,

25 V roce 2020 vyšlo *Sexuální nocturno* v anglickém překladu společně s dalšími dvěma svazky Edice 69, erotickou básnickou sbírkou *Thyrsos* Františka Halase a prózou *Emilie přichází ke mně ve snu* Jindřicha Štyrského (Edition 69: František Halas, Vítězslav Nezval, Jindřich Štyrský. Prague, Twisted Spoon Press 2020).

26 NEZVAL, V.: *Sexuální nocturno*, s. 44.

27 *Tamtéž*, s. 45.

which is what media reports or articles do. To understand Nezval's work, the author believes it must be kept in mind that Nezval, while in the Soviet Union, was looking for, first and foremost, inspiration and connections with poetic and ideological principles he professed. Nezval's cognitive method is intuition, free of any rational and critical reflections, and his creative principle is imagination, whose incarnation Nezval found in surrealism. The reality around him serves as a matter for a distillation of experiences occurring in a dream mode. This allows him to overlook or willfully interpret various phenomena related, for example, to the repressive aspect of Stalin's regime or the onerous everydayness of the Soviet Union's citizens. The author sees the dominant feature of this dreamlike experience and the line connecting seemingly incompatible segments of reality into all-embracing lyrical intoxication in an erotic principle. Nezval is excited by Moscow as an object of bliss, as a source of sexual arousal. This principle is offered to him as a key enabling an individual to cross the boundary of individualism and blend into the society as a bridge between the eternity of sexual ecstasy and the eternity of the classless Communist society, thus promising the fulfillment of human utopias. The author provides an analysis of the text of The Invisible Moscow in support of his conclusions, and links them to some period esthetic and philosophical concepts.

Keywords / Klíčová slova:

Vítězslav Nezval; Moscow; Soviet Union; Czech literature; avant-garde; surrealism; eroticism

Vítězslav Nezval; Moskva; Sovětský svaz; česká literatura; avantgarda; surrealismus; erotismus