

PETR ŠRÁMEK / KNIHA SIBYLLINA

ut pictura poesis
Horatius

Štasten, kdo mohl poznat příčiny věcí
Vergilius: Georgica (II, 490)

O dark, dark, dark. They all go into the dark (...).
And we all go with them, into the silent funeral,
Nobody's funeral, for there is no one to bury.
T. S. Eliot: Four Quartets

1.

Lze-li přijmout představu, že umění je redukcí bytí,¹ pak jediná dosud vydaná sbírka Jakuba Syneckého KNIHA ALTDORFEROVA (bibliofilsky GRYP, 1994) je pro svou nečitelnost, nesdílnost až jakousi zašifrovanost uměním výsostným. Byla-li by však tato představa mylná, nezbývalo by, než se smířit s tím, že oněch devět básní (které sbírku tvoří) jsou právě jen hádankou, nesrozumitelností – a s *poezií* nemají nic společného. Nicméně pro zarputilost, se kterou Syneckého verše „mlčí“, není možno ubránit se dojmu, jako by byly *nesdílné o něčem*, jako by zároveň něco ukrývaly. A tak čtenáři, který se prvním čtením dobere sotva i jen tušení smyslu, nezbývá, než se stále a stále začítat – a stále pozorněji. Avšak ani toto pozorné čtení ještě nemusí být zárukou toho, že se smysl zjeví, a zvláště: že kniha neměla být už v samotném počátku odložena.²

Na druhou stranu, už od prvního čtení se jakýmsi sebe-jistým znakem cyklu dá být téma „krajina“. Dokonce proniklo do názvů a podnázvů všech básní prvního celku *Čtyři veduty* (předzpěv Krajina zplaňů; Krajina s cípem; Krajina s Hněvínem; Krajina třepetovská; Krajina se srdečním štítkem) a tří ze čtyř básní *Krajiny Altdorferovy* (sic), tj. celku druhého (Údolí svatého Jiří /Krajina s věštebným lístkem/; Trojřečí /Krajina Altdorferova/; Krajina slepotisku /Fragment knihy Altdorferovy/), tedy kromě básně poslední (Návřší kláštera setrvání /Píseň stupňů/).³ Koneckonců o tom, že se jedná o variace na téma „krajina“, svědčí i titul sbírky, navíc odkazující k německému malíři Albrechtu Altdorferovi, který „zavedl krajinu jako samostatné malířské téma“ (těmito slovy na to upozorňuje i šifra GIT⁴ v připojeném medailonu J. Syneckého). Jediný další konkrétně určený odkaz se dostal rovněž do místa významově exponovaného, do „motta“. Uvozovky jsou zde rozhodně na místě, protože těchto několik veršů z šesté knihy Vergiliovy *Aeneidy* sbírku překvapivě neuvozuje, nýbrž uzavírá, a tak s titulem vytvářejí jakýsi rámeček „od Altdorfera k Vergiliově“,

do něhož jsou básně zasazeny. A jelikož tyto dvě aluze (právě proto, že signalizované) jako by Synecký stavěl proti celkovému ladění sbírky „znesrozumitelňovat“, nabízí se (pro primo) ohledat je – a hlavně: pokusit se rozeznat jejich vztah k vlastním Syneckého textům, a tím se opět pokusit odhalit je samé (pro secundo).

* * *

Poezie je to natolik zastřená, že její ambiguitu možno doložit snad na jakémkoli verši.

Dojem mnohoznačnosti Syneckého básní plyne už ze způsobu užití některých neplnovýznamových slov. Jako zástupný příklad možno uvést slovo „*leč*“ [5] a čtenářovu nerozhodnost, zda je interpretovat ve významu omezovacím, připouštějícím výjimku z platnosti (tj. leda), či významu odporovacím (tj. avšak), nebo ve významu neutrálnějším, kontaktovém (tj. nicméně). Výsledkem této mnohosti – způsobené jak vidno křížením použité syntaktické zapojenosti s reálnými gramatickými možnostmi – je záměna důvodovosti a důsledkovosti. Veškerá příčinnost dochází tohoto porušení např. v paralelismu úvodní básně.⁵

Na vstupním dvojverší navíc možno demonstrovat způsob, jakým k celkovému znejednoznačování přispívá nulovost některých neplnovýznamových slov: „*Už neodešli všichni, kdo po téhle krajině dupali, / že na žebrech zbyly jí jen cáry erbů*“. ([0]; podtrhl P. Š.) Prvý verš se dá číst „ještě neodešli; už odešli; odešli všichni; odejít nestihli; odejít se chystají“ – či nějak podobně. Ale nechce dvojverší zdůraznit spíše vztah mezi svými dvěma částmi, tedy poukázat na zdůvodnění, *proč* že „neodešli všichni, kdo po téhle krajině dupali“? Pak by nezbyvalo než ono „že“ doplnit (protože / přestože), anebo verš ponechat v jeho paradoxnosti, tedy předchůdnosti následku před příčinou. Na vybrané možnosti však nezáleží, protože podstatné je ne co všechno možno, ale že všechno možno: naráz, v jediném „že“.

Mimo to je pozoruhodné, jak jsou elipsy v jazyce jinak zcela běžné s to znejistěť celou pasáž. Přitom po doplnění zdají se být příklady naprosto banálními, zcela postarádajícími předchozí nepochopitelnost:

Je počasí, v němž ani hlad
daleko nedojde, neověnčen hradbou,
donucen kroužit mezi zahradou dvornou
a zahradou jen pro chuť,
dokud stoly nebudou ohlodány až k čelní kosti
proláklině nosu

a kterákoli přímá čára
nesejde z platnosti víc na obzoru.

[3]⁶

zavadilo] A v jakém gramatickém rodu? [zavadil/a/o/i/y] Nebo sloveso dále rozvést? ([zavadila pohledem]; [od té doby] „co“ [zavadila])

Ukázkovými doklady naznačených posunů smyslu slova či přímo zapření tohoto smyslu jsou explicitně motivy mluvení a vůbec řeči („*s čelistí o dům dál*“; „*ústa plná třísek*“; „*brána*“ i coby ústa; [0]). Na druhou stranu i motivy smlčování – ale k tomu i porušování tohoto mlčení a tajemství (v daném kontextu evokuje „*petlice*“ idiom „zavření pusu na petlici“ – a „*cíp*“ naopak „poodhrnutí cípu tajemství“; [1]). Avšak kromě řeči – jak už naznačeno – snad všechno podléhá omezování, ubývání, *redukci na něco*, až zániku. Tělo je redukováno na kostru (kostí, kostra, skelet, čelist, proláklina nosu), život je redukován na smrt, na zmrtvění. Ostatně motivy zanikání docházejí výrazu i v častém směřování dolů, tedy v sestupnosti, v zřícení (po-dezdívka, schody, přizemí, dno, setření, zříceniny).

* * *

I pro výše uvedené je Syneckého poezie na slova skutečně jednoznačná skoupá. Dokladem této absence termínů budiž i – vzhledem ke značné „dějovosti“ básní (dějovosti ne ve smyslu časového průběhu, nýbrž výsledku děje) – poměrný nedostatek aktérů. Kromě „Albrechta Altdorfera“ by to byli dveřník, pastýř, dobrý člověk, provínilci, panny, zemská stráž, pištec, vojsko, světci, sv. Jiří, Michael, nevěsty, zbloudilí, dítě, pocestní, královna; v mottu „Aeneas“. Častokrát totiž ani není zřejmé, o kom se právě „mluví“, což mj. vzbuzuje představu, že např. pastýř není (pouze) pastýřem, byť není ani naznačeno, že by byl mohl být někým jiným (!). Tuto nezřetelnost u jmen podporuje i jejich časté nahrazování zájmeny, přičemž tímto směřováním za jména jako by byla zvyšována jistá naléhavost až apelativnost, jako by se – i přes naprostou nesrozumitelnost básní – předpokládala čtenářova obeznámenost s tím, „o čem je řeč“, jako by se předpokládala zasvěcenost.

Není-li tedy zjištělné, „co“ se říká, pak by bylo zřejmě nezbytné rozeznat, „kdo“ to něco říká a „ke komu“, slovem: „proč“ je to řečeno tak, jak je to řečeno, a zvláště, proč se raději nemlčí. Už bylo poukázáno na to, že postav – častokrát pouze naznačených – je nemnoho. Většina těchto odkazů je sice vysvětlitelná z (kon)textu samotného, což je patrné kupříkladu z osobních koncovek, ale tam, kde třeba právě pro enallagii rodu neodpovídají očekávanému syntaktickému zapojení, vlastně směřují někam mimo text, odkazují „jinam“. A ze všech těch jednočlenných vět, nevyjádřených podmětů i dvojsmyslných narážek na ne tematizované „on“ se dá jenom uhadovat, kdo by tím osloveným (či naopak vyslovitelem) měl a mohl být. Toto vůstí až do několikerého uvedení feminina „ona“, které nikam do textu neodkazuje: v básni Údolí svatého Jiří je „*Některá z nich*“ svým způsobem ještě identifikovatelná buď s – v básni přítomnými – nevěstami, bitvami, pamětihodnostmi (snad i bránami), anebo

s neustále se vnučující krajinou či dokonce smrtí, nicméně v básni *Krajina slepotisku / Fragment knihy Altdorferovy* už není pochyb o překvapivém: „*proč se tak zburcovat dala, nohy v zatnutí, / na podlahu země tu položená*“. (podtrhl P. Š.) A jelikož obdobný asyntaktismus obsahuje i závěrečný citát z Vergília:

„Jen listům nesvěřuj věštby,
sic se mi rozvíří v zmatku a hříčkou větrů se stanou;
sama mi, prosím, věšti!“ – Tím ukončil Aeneas prosbu.
(podtrhl P. Š.)

– nezbývá, než otevřít *Aeneidu* přesně dle uvedeného značení („*Vergilius, Aeneis VI, 74–76*“)⁹ a potvrdit si, že se jedná o repliku z dialogu (viz přímá řeč). V odpověď na uvedenou Aeneovu prosbu se ozývá *věštba* – a této prosbě také předchází!

Výše položená otázka „kdo mluví“ se tím sice nevyčerpává, ale už teď vězte, že ona „ona“ je Sibylla Kúmská.

2.

V šestém zpěvu Vergiliovy *Aeneidy* hodlá Aeneas sestoupit do podsvětí, za svým zemřelým otcem. Proto jede navštívit Sibyllu Kúmskou, aby se dozvěděl, možno-li a jak se z podsvětí navrátit – a takto vypadá první setkání věštkyň s Aeneem a jeho druhy:

Jakmile na práh přišli, dí věštkyň: „Za věštby žádat
čas jest – ejhle tu bůh – tu bůh!“

Jen dozní ta slova
před vchodem, náhle se tvář jí promění, změní se barva,
vlasy se uvolní jí – a sotvaže popadá dechu,
ňadra se prudce jí dmou v tom vzrušení – zdá se být větší,
nadlidský hlasu je zvuk, vždyť božským duchem ji nadchl
přítomný bůh – vtom dí: „Proč se sliby váháš a prosbou,
Aenee trójský, co váháš? Dřív nečekej, že by svá ústa
otevřel užaslý dům!“ – Pak přestala věštkyň mluvit.

Projel mrazivý třas všem Tróům tvrdými kostmi.
(VI, 45–54)

Věštba po chvíli pokračuje (VI, 83–97), Aeneas pak vyslovuje samo přání, aby směl vstoupit do podsvětí. („*Ukaž mi, prosím, cestu a otevř posvátnou bránu!*“) Následuje Sibyllina rada, jak „*dvakrát přeplout řeku Styx*“, tedy „*vrátit se nazpět*“ (podtrhl Vergilius):

Není však nikomu dáno, by vstoupil do temnot zemských,
leč by utrl snítku, jež zlatým listím se třpytí:
sličná Persefoneia tu haluz si určila darem.

(VI, 140–142)

V dalším citování snad ani není nutné pokračovat, jelikož vyjmenovat veškeré styčné body se Syneckého verši by znamenalo odcitovat snad celý šestý zpěv (a zřejmě nejen ten). Nicméně z už uvedeného se objasňují některé dosud nečitelné motivy Syneckého veršů („*haluz k zpětu*“ – kterou není nic jiného než zlatá ratolest; dům – coby jeskyně, popř. Apollónův chrám; kosti – při věštbě prašticí; brána – coby ústa i vstup do podzemí; ovce určené k oběti) či odsud z *Aeneidy* citované, jinak méně obvyklé výrazy (třsnit, žertvy). A tak dále. Avšak spíše než tato přímá literární návaznost stojí za zvýšenou pozornost onen okamžik těsně předcházející Aeneovu setkání s věštkyní: rek se svými druhy přibude do Kúm a chvátá „*v prostornou sluj, v níž ctihodná opodál břehu / Sibylla svatyni má*“. Ale ještě než vejde do jeskyně, zastaví se před branou a vidí, že: „*Na dveřích obrazy jsou: jak zahynul Androgeós*“; „*Na druhém dveřním křídle je vidět hornatou Krétu*“; i „*Dům tu je*“. A „*byli by obrazy ony prohlédli po řadě všechny*“, kdyby v ten okamžik nebyl Aeneas vyzván Glaukovnou Déifobou obětovat a vejít: „*Není k tomu teď čas, chtít prohlížet obrazy tyto!*“ A tak vlastně možno říci, že teprve Syneckého verše – s četnými motivy bitev, pohorí a bouří – si dělají čas na to, aby tyto obrazy (za)znamenal!

Ale stejně tak a zároveň by bylo možno označit Syneckého básně za jakési krátké dialogy bájných pastýřů, jimiž jsou Vergiliova *Bukolika* (srv. motivy pastýřů, ovcí, kopytek). A to nejen pro nevýraznou dějovost *Bukolik*, do jejichž popředí vystupovaly charakterizace postav, či pro jejich lokalizaci do přírodního a krajinného prostředí. Není od věci také připomenout skutečnost, že pastýř v nich býval často pouze převlekem, maskou a že tyto dialogy pojednávaly o dané problematice způsobem ryze alegorickým (viz mytická krajina Arcadie).¹⁰

A krom toho a hlavně: nejen Vergilius, ale také Altdorfer. Jakub Synecký se o této neproměnné proměnlivosti ve Dvou autorských přípoznámenáních rozepisuje: „*Vybral jsem si Altdorfera jako mluvčího těchto básní (...). Občas v průběhu cyklu dochází i ke změně rolí, několikrát přistoupí mluvčí další, kteří opět mohou hovořit za Altdorfera či za autora samotného.*“ Seznámení se s Altdorferovými obrazy¹¹ vskutku pomůže zodpovědět převážnou část čtenářových dosavadních nejasností. Namátkou: již zmiňovaná metafora „*Už neodešli všichni, kdo po téhle krajině dupali*“ či podobně „*bitva na bitvě*“ [5] mají předobraz v impozantní *Alexandrově bitvě* (1528); dvojverší „*Dobrého člověka je zatěžko rozeznat / dokud se nezakroužkuje sám*“ [1] je inspirováno obrazem *Obou sv. Janů* (1511), kde jednoho „zdobí“ mandorla, svatozář. Ale i označení básní za veduty (výřezy z krajiny; stafáž jako výtvarné téma) nepochybně s Altdorferovým dílem souvisí. A tak dále – nicméně pokračovat

zde ve výčtu není důvodné. Jak vidno, Synecký následuje a přejímá poetiky všech, se kterými „pracuje“ (a to naráz), čímž vytváří poetiku vlastní, byť všem společnou. A tak za pozornost opět stojí nikoli to, že Synecký ve svých básních na někoho „poukazuje“ a z někoho „cituje“, ale že všichni ti, na které „poukazuje“ a z nichž „cituje“ – a kteří se tedy bez vlastního přičinění objevují vedle sebe –, byli taktéž synkretiky. Synkrezí se projevovala celá tzv. podunajská škola, byť nejvlastněji právě A. Altdorfer; Vergilius byl ve své době dokonce považován za plagiátora (krom toho celý středověk Vergilia napodoboval); o T. S. Eliotovi, E. Poundovi a vůbec angloamerickém modernismu nemluvě.¹²

Proč se ale básnický subjekt za *mluvčí* skrývá? Proč nemluví sám za sebe, ale nechává promlouvat jiné – a splývá s nimi, rozpouští se v nich? (A jak to přijde, že jsou tito mluvčí „ochotní“ vystoupit za tohoto „jiného“?) Problém „kdo mluví“ se tedy pozměněný navrací: pro množství vypůjčených výtvarných i básnických obrazů – jejichž počet nezměrně převyšuje počet „originálních“ Syneckého obrazů, pokud se vůbec dá o nějakých takových hovořit¹³ – není možné stanovit zcela přesně *identitu* knihy, tzn. není zcela zřetelné, kde se kniha začíná a kde se končí (mj. vzpomeneť závěrečného motto), a tudíž ani, kdo je autorem. Jinými slovy, jako by se jednalo o zvláštní druh allonymu, o cento v nejvlastnějším slova smyslu – o *centonym*.¹⁴

Skrývání se a zapírání se může být sice příznakem toho, že někdo něco (niterného) tají, nicméně nerozlišitelní mluvčí se ve svém důsledku zdají být spíše výsledkem snahy upoutat čtenářovu pozornost pouze na vyprávěné, tedy snahy vyvolat představu mytického stavu „že se vypráví“: onoho statického, zmrzlého *děni, které se neděje*, protože se na něm (už / ještě) žádný vypravěč ani aktér nepodílejí. Tato trpnost v nejvlastnějším slova smyslu opět neznamená nic jiného než trpět svůj osud, trpět jím, žít věštbu. Co se týče otázky „kdo mluví a ke komu“, příznačnou analogií této „nepřítomnosti“, protože „neviděnosti“ nechť je Altdorferův obraz *Zuzana v lázni* (1526), na němž slídivé Židy sice stále někde tušíte, ale nejste s to je rozeznat. A tak dokonce získáte dojem, že se právě vy díváte na biblický výjev očima Židů skrytých v křoví. Po chvíli soustředění je (se?) sice naleznete – zřetelněji v pracovních náčrtcích k tomuto obrazu – a „kouzlo“ pomine, ale ten pocit skrytosti (všeho) už vám zůstane.

* * *

Nelze asi očekávat, že by se čtenář musel nutně stát textovým archeologem, aby *Knihu Altdorferovu* mohl vůbec číst; na druhou stranu lze považovat za prokázané, že tato poezie není určena čtenáři zbezdělanému. Kniha jako by promlouvala k „připravenému“ čtenáři: čtenáři, který je s to konfrontovat sebe samotného a doslova – s odkazem na alludere – „hrát“ hru textu. Avšak ani rozpoznání těchto četných odka-

zů by nemělo být pro poezii samotnou zas až tak podstatné:¹⁵ dokud se čtenář nedobere odkazů, jako by jich pro něj vlastně ani nebylo. – [K tomu, že ani inspirace výtvarným uměním ještě nepodmiňuje a nepředpokládá básnickou sílu veršů, nechť poslouží charakteristika výtvarných odkazů v tvorbě Vítězslava Nezvala: „V Pražském chodci objevuje malíře Antonína Slavička a v básních Pět minut za městem nacházíme básně až impresionistické (...). Tato nová orientace se neobešla bez obtíží (...). Také básně na obrazy Františka Tichého spíše vykreslují jejich poetistickou motiviku prostředky verše, než aby byly jejich básnickým ekvivalentem. V poválečných básních jako by Nezval dokonce usiloval o reaktualizaci „historického obrazu“, analogicky s obdobnými pokusy v malířství.“¹⁶ (podtrhl P. Š.) Nicméně o tom, že není smyslem (ani pozorného) čtení výtvarnou „předlohu“ pouze rozpoznat, přesvědčivě Richard Weiner v *Lazebníkovi*, když v poznámce pod čarou ochotně prozrazuje, odkud že popisovanou krajinu „převzal“, čímž čtenáře sice připravuje o možnost této „hry“, ale nade vši pochybnost tím rozehrává „hru“ jinou: „Aby nikdo dlouho nehledal: Předcházející krajinomalby nejsou ze mě. Je-li druhá volnou transkripcí jistého obrazu Giorgia de Chirico, za „umbrijské stráně“ vděčím jistým stránkám Larbaudova Barnabootha. Poctivost nade vše!“¹⁷]

Je zřetelné, že Syneckého poezie není podstatná v jednotlivých básnických obrazech (zhusta přejímaných), ale ve svém celkovém uspořádání, v kompozici. Navíc v jakém jiném ohledu ji hodnotit, když se tímto přejímáním nejen nikterak netají, ale dokonce jej proklamuje? Častý výskyt přejímek, ale zvláště snaha o zachování a napodobení poetiky původního textu hovoří pro to, že se jedná o svého druhu *překlad*. A toto „skoro jako by přeloženo“¹⁸ docela dobře naznačuje autorovu snahu uchopit a uchovat všechny – i potenciální – významy a různocnění, tedy nabytost významy. To však předpokládá i zcela specifické pojetí tradice: pokračovat v ní, završovat ji, to ano, nicméně ne jejím překonáváním, ale splynutím s ní; předpokládá to *být tradicí*. Ostatně takto pojímaný synkretismus vykazuje obdobné rysy jako lidová slovesnost, která je na tradici založena cele. A Synecký si toho zřejmě nemůže nebýt vědom: za srovnání stojí charakteristika Rabircusovy tvorby ze Syneckého eseje *Vergiliánská architektura a Byzance*¹⁹ („schopnost uchovávání a obnovení starého“) se dvěma základními funkcemi lidové slovesnosti, funkcí rezonanční a udržující a funkcí regenerující.²⁰ Syneckého verše jako by sobě kladly za cíl zpřítomnit okamžik, kdy se z *řečeného* stává *řčené*.

Je tedy oprávněné dodávat k této poezii jakýkoli komentář? A jestliže Jakub Synecký očekával čtení pozorné – jako že jej očekávat mohl – proč nenabídl komentář svůj? Analogií k této rezignaci na autorský komentář jeví se posun, který vykonal T. S. Eliot od *Pusté země* ke *Čtyřem kvartetům*. Zatímco totiž poznámky k *Pusté zemi* tematizovány a estetizovány jsou a svým způsobem povinně nabádají ke čtení, *Čtyři kvartety* naopak k této identifikaci aluzí a přiřazování k jiným textům nevybízejí – a poznámek netřeba. A právě funkce a fungování aluzí by mohlo zodpovědět

otázku, zda Syneckého poezie k sobě komentář – alespoň takto zpětně – potřebuje, či nikoli. Oproti alegoriím totiž, které jej k sobě vyžadují, je fungování aluzí založeno na *vzájemném* působení obou referentů.²¹ Stručně řečeno, aluze je *reflexe závislá*. Z tohoto důvodu by nebylo adekvátní, kdyby si čtenář nebyl aluzí a práce s nimi vědom.

* * *

V Syneckého poetice nejsou obraz a slovo přes svoji dvojdomost paralelní, jdoucí vedle a mimo sebe, ale navzájem se spínají do jediného významového celku. Výsledkem této transmutace ne-literárních odkazů jazykovými výrazovými prostředky je vzájemná intenzifikace, navíc esteticky komplikovaná tím, že sémantické spojnice nejsou zcela zjevné (divergence).²² Konkrétně: o jisté „prostorové hodnotě“, kdy se pozadí stává rámcem, do něhož je vlastní téma zasazeno, nebo kdy pozadí předstírá vnitřní prostor, jímž a v němž každý detail nabývá nespočet významů, se v souvislosti s výtvarným uměním hovoří zcela běžně. Tak například hořící Sodom a v pozadí Altdorferova obrazu *Lot a jeho dcery* (asi 1525) naprosto jasně definuje to, že muž a ženy v popředí jsou „jediný zachráněný a jeho dcery“. Nicméně tato hloubka obrazu – makro versus mikro – je postižitelná i v Syneckého poezii, a to právě ve využití odkazů, vlastně plnicích tu samou funkci, to jest vytvářet vztah mezi kosmem přírody a kosmem kultury. Převedeno tedy z jazyka výtvarného umění do jazyka literatury, je tímto pozadím aluze, potažmo citát. Proto se nelze nevydávat „za“ text, do toho *prostoru slova*, doslova do slova, do jeho *krajiny*. Jinými slovy: hloubce obrazu odpovídá hloubka aluzí (citátů). Tedy stejně jako Lotovy dcery „ležely s otcem“, tedy opily ho a oplodnily se jím – ta trpnost! –, stejně tak se Syneckého básně oplodňují poetikami jiných děl.

Úhrnem: není možno zbavit se pocitu *emblému* – k jehož výtvarné části (obrazy A. Altdorfera) bylo motto (texty J. Syneckého) dodatečně připojeno, byt byly hned vzápětí obrazy „zapomenuty“ – tedy *emblému rozpuštěného*. Pak ovšem čtenáři nezbyvá než obě poloviny zase spojit, vykonat ten zpětný pohyb. Minimálně pro pochopení celku – a taktéž: pro rozhodnutí, proč Synecký tyto výtvarné obrazy následoval a zda je sama tato vizualizace jazyka básnický nosná, tj. sama o sobě poetická. Pokud by totiž aluze plnily obdobnou funkci jako básnické obrazy – tropy, pak by bylo zcela irelevantní, že aluze čtenáře jenom vyzývají, ale nenutí hledat: Syneckého aluze jsou součástí díla, a nelze je oslyšet – a číst dílo jen zpola.

* * *

Už poukaz na využití historie slov naznačil domněnku, že historii (dějinnost) pojímá Jakub Synecký jako něco ne v čase „prominulého“, ale spíše do současnosti přetrvávajícího a budoucnost předjímacího. Bylo by totiž přílišným zjednodušením ztotožňovat ono jednosměrné pojetí s podobně jednoznačnou představou, že je možno věštit budoucnost vyvoláváním duchů zemřelých, totiž s nekromancí. Byly by to přesné ony fantomy minulosti, o nichž píše v esejích M. Proust, že k němu vzpínaly bezmocné paže jak stíny, jež potkává Aeneas v Pekle.²³ Ale pokud by analogickým vyjádřením Altdorferových různě hlubokých průhledů do obrazu byla jakási *perspektiva* Syneckého básní, tak by jejich jinak neuchopitelnou polohu přítomnosti vytvářelo až napětí vzniklé mezi retrospektivou a perspektivou. Přímým vyjádřením tohoto dvojího směřování času jsou ony dvě hlavní výpůjčky: zatímco poukaz na Altdorfera signalizuje návrat do minulosti, tedy poukaz na tradici jako takovou a na vzpomínku, Sibyllina věštba předjímá budoucnost, je výzvou. A právě v okamžiku rozevřeném celku času jako by se nacházel prostor Syneckého slova. Představa roztrženosti času – kdy se přítomnost dívá do zrcadla budoucnosti a patří minulost, která opět není než vzpomínkou přítomnosti – snad nenalezla lepšího vyjádření než ve středověkém umění, kupř. ve zpracování Macrobiova motivu hada požírajícího svůj vlastní ocas. Hledání přítomného času v budoucnosti a v minulosti vlastně není než hledáním času v budoucnosti i v minulosti přítomného zároveň. Vždyť už dle Homéra byli právě věštcí a básníci znalí „*všeho co jest, kdys bývalo, všeho co bude*“. (*Ilias*; I, 70)²⁴

Důsledkem nerozhodnosti tohoto dvojího směřování času je ona statičnost, doslova *obraznost* času, který je ustrnutý („*nastání se zříceniny*“ [2]). O tomto do sebe uzavřeném chodu času – kdy budoucnost anticipuje minulost – už byla řeč v souvislosti s předchůdností následku před příčinou. Slovesa sice cílí do budoucna, ale převážně nikoli jednoznačnými futurními tvary („*avšak i na zábavy ukrocenější, v nádvoří nového hradu, / jednou dojít musí*“; „*však žádné nové pohoří, / bezuzdným křikem nevyvře*“ [5]), nýbrž tvary podmíněnými („*Tu mnozí procídí svůj předpokoj dřívě, / než cesta jím projde*“ [8]; „*Snad obličejem sezní, až mu kraj kolem / bez dechu vrhne ve tvář jeho petlici*“ [1]); slovesa cílí do neurčita („*zanechány /.../ i věže, které zatím neurodily nic*“ [6]; „*byl na oně stránce, dodatečně již nevšité*“ [7]). Motivicky se tato regresivní progresivita projevuje ve zprvu nenápadných, ale posléze o to působivějších rafinovanostech typu „*Krajina zplañů*“ [0],²⁵ „*orlojů zproštěn*“ [2], či „*střou kraby*“ [5]. A nelze neobdivovat takovýto úžasný obraz obráceného chodu času:

Kdo ví, zda i led nadán není
bolestí týž jak voda sama,

když skrz něj *svícny rostou*, tady poslední,
před odtržením knotu.

(podrhl P. Š.; [3])

* * *

Za tohoto stavu bezčasí, kdy čas jako by se nemohl rozhodnout, jakým směrem se vydat, je i ten – po redukci prostoru – eliminován na bezcílné a pouhé směřování. *Kniha Altdorferova* vlastně není než dramatem času, neboť není-li čas, není možno hovořit ani o retrospektivě či anticipaci.²⁶ Popírá jej i to, že se jedná o cyklus devíti variací na stejné téma: vždyť už začátek (knihy) znamená (její) konec. Jinými slovy: *Kniha Altdorferova* nemůže nebýt apokalypsou všeho, je-li *apokalypsou* času, protože ten diktuje smysl všemu. A tak není divu, že pro tuto nikoli předvídanou, nýbrž přítomnou apokalypsu „teď a tady“, kdy ze zlaté ratolesti zbývá už jen uschlý a zkroucený pahýl [5; 8], je slovo pod takovým tlakem. Jakým jiným jazykem totiž zpřítomnit apokalypsu, jakým jiným jazykem psát po apokalypse, jakým jiným jazykem podat o ní svědectví – než jazykem degenerovaným, nenormálním, šíleným, jazykem smířím a smírným, protože smrtícím, jazykem bez naděje, jazykem apokalyptickým? A je to i tematizováno: kromě mnohých explicitních narážek na pištce, rozlamované pečeti, bezčasí či podsvětí (příčemž slov smrt či apokalypsa užito není) nelze při čtení verše „*boláky jazyka, který se žene*“ [1] nemyslet na „*čas, který je blízko*“ ze *Zjevení sv. Jana*. A nelze nevnímat ten paradox díla, nabádajícího k nerozumění a zároveň ke srozumění (tj. k rozpoznání aluzí). Zřejmě proto by čtenář měl být na obě – tedy i na onu přeměnu neznalosti v poznání – připraven. Nebo snad *apokalypseis* neznamená právě odhalování, anagnorizi (ostatně kterou se tímto svým „komentářem k básnickým ilustracím obrazů“ snažím nabídnout)? Středověk byl vůbec navyklý pátrat po skrytých významech, a právě komentáře napomáhaly rozeznávat kromě významu doslovného i všechny ty alegorické, morální a anagogické významy. A i přesto, že komentáře byly dokonce také třikrát čtyřikrát delší než komentovaný text, jako v případě Serviova komentáře k Vergilioví, údajně bývaly i mnohem hojněji čteny.²⁷

Řečeno už, že *Kniha Altdorferova* je zároveň věštící a zároveň vzpomínající; přičemž „být ve věštění“ znamená být ještě ve stavu před věštbou a „být ve vzpomínání“ znamená být ještě ve stavu před vzpomínkou. Tedy ve stavu, kdy jsou slova zatím pouze jenom tušena. Tak jako tak to znamená „být z přítomnosti vytržený“, být mimo sebeuvědomění, být v extázi a bez reflexe. Syneckého historická imaginace vlastně není než výzvou minulosti a výzvou budoucnosti (ve smyslu genitivním i dativním), a z toho důvodu by se za nejdůležitější mělo považovat ne to, co paměť, která si nepamatuje, udržela, ale co se do textových vedut nevešlo, a co tudíž „neexistuje“.

Jinak by řeč byla vždycky jenom vzpomínkou (minimálně na sebe samu), což evokuje představu řeči zděděné. Avšak ignorování toho, že dílo (konkrétní promluva) zároveň popírá a znejišťuje stávající čtenářovu (literární) zkušenost, a tudíž že je zároveň novým rozvrhem dosavadních jstot, by automaticky degradovala Syneckého tvorbu na plagiát.²⁸ Vždyť ani věštbý nebyvaly podstatné v tom, že by před(po)vídaly něco tajemného, ale pouze v tom, že na něco upozorňovaly a (toto) něco znejišťovaly, že něco známého činily hádankou. Přece ani mýtus delfské věštírny nechápal samo věštění jen jako statickou znalost budoucnosti, nýbrž spíše jako apel,²⁹ o čemž svědčí i skutečnost, že věštbý jsou v základu dialogické, jelikož se vždy někdo ptá a někdo na výzvu odpovídá. (I Pýthie prý pronášela věštbý dvojsmyslně, v předpovědi rafinované i vágní.) A nebylo vlastně toto „zpochybňování“ vlastním úkolem také (středověkých) emblemát: komplikovat prosté a zatemňovat zjevné tam, kde se zobrazení pokusilo zjednodušit složité a objevit obtížné?³⁰

* * *

Devět básní *Knihy Altdorferovy* odpovídá devíti *Knihám Sibylliným*. Pro svévolné (svévolné?) jazykové obtížnosti se jistě dalo pochybovat, jedná-li se vůbec o literaturu a má-li toto jazykové běsnění s básněním vůbec něco společného. *Kniha Altdorferova* je svým způsobem něnií, pohřební písní za Sibyllu, za tajemství, za slovo, je pláčkami nad časem.

Takže dalo-li se zkraje pochybovat o tom, je-li to kniha básnická, a prokázalo-li se v průběhu čtení, že se jedná o knihu věšteckou a věštební, měl by si nyní čtenář se vši rozhodností uvědomit, že i za možností číst „s rozpoznáním“ a číst „bez rozpoznání“ nutno hledat další, snad nejdůležitější z mnohoznačností Syneckého poezie. A proto závěrem možno uvést přece jenom jedno nepochybné prozření: má ta kniha ale silné kouzlo. – Tolik k Syneckého *poezii*, a přece příliš málo.

8. 11. 1998

POZNÁMKY

- 1 Tato představa by vyžadovala samostatné pojednání; prozatím snad možno – poněkud nepřesně – uvést, že se snaží (z pozice geneze díla) doplnit představu „míst neodurčenosti“ (z pozice recepce). Tedy oproti mechanickému převodu má „redukce“ implikovat spíše přerod (ve smyslu zrod). [To, že výrazové prostředky (zde slova) plní funkci jakéhosi *redukčního ventilu*, by vytanulo zvláště zřetelně při „převádění“ díla do (výrazových prostředků) jiného druhu umění.]
- 2 Analogií tomuto opakovanému čtení básní nechť je i to, že se k nim neustále navrací i sám autor: publikuje poskrovnu, a když už, pak básně *Knihy Altdorferovy*. Srovnej *Tvar* 40/1991, s. 9; cyklus *Čtyři veduty*, in *Host* 3/1994, s. 71–73. (O ojedinelé „významové“ změně viz níže.)
- 3 Sběrka není paginována; proto jsou básně pro potřeby tohoto článku číslovány od 0 (tj. předzpěv) do 8.

- 4 Zřejmě editor *Knihy Altdorferovy* Jaromír F. Typlt. Ostatně ten se zasloužil o veškeré dosavadní publikování J. Syneckého, a to včetně esejistické tvorby (např. v Typltem redigovaném editorialem „Soutěska“ in *Souvislosti* 1/1995, s. XIV–XXVII; nebo *Souvislosti* 1/1996, s. 45–53).
- 5 První strofa začíná „Už neodešli (...)“ a čtvrtá strofa „Už nekončí (...)“; naproti tomu druhá strofa „Ještě (...)“ a třetí strofa „A ještě (...)“ [0].
- 6 Doplnit: [k] „proláklině nosu“; [dokud] „kterákoli přímá čára“.
- 7 Doplnit: „nad vhozeným“ [listem]; „klesajícím v nich“ [tj. v listech (!)].
- 8 Vnější dokladem pro tuto domněnku je i verš „kde mluví jako kniha“ [0], který v jednom z předchozích vydání básni *Knihy Altdorferovy* zněl „kde mluví jako Bible“ (in *Tvar*, op. cit.).
- 9 Citováno dle překladu O. Vaňorného (Praha, Svoboda 1970).
- 10 F. Stiebitz, *Dějiny římské literatury* (Praha, nákladem Jednoty českých filologů 1938, s. 168n.)
- 11 Knižně dostupné reprodukce děl A. Altdorfera: *Albrecht Altdorfer* (Praha, SVU Mánes – Melantrich 1942; se studii Jaroslava Pešíny); L. Baldass, A. A. (Wien 1941); O. Benesch, *Der maler A. A.* (Wien 1939); O. Benesch, *The Art of the Renaissance in Northern Europe* (Cambridge, Harvard University Press 1947; pojednání o jeho díle zvláště v kapitole „The New Attitude toward Nature. The Discoverers of Landscape in Painting and Science“).
- 12 Srv. T. S. Eliot, „Tradice a individuální talent“, in *O básnictví a básnících* (Praha, Odeon 1991).
- 13 K tomu dvě poznámky spolu související: identifikovat všechny narážky by nutně vyžadovalo identifikovat všechny jejich významy v umění vůbec (srv. M. Hilský, *Modernisté*. Praha, Torst 1995; s. 86); v opačném případě by bylo zcela bezpředmětné rozlišovat, zda se jedná o záměrné aluze, nebo zda některé nebyly jako aluze pouze interpretovány (srv. J. Homoláč, *Intertextovost a utváření smyslu textu*. Praha, UK 1996; s. 71). Rezignace na sumu odkazů nevylučuje nutnost tázání se po jejich účinku v díle: v Syneckého básních až zkržžení, prolnutí – a tím zmnožení – odkazů umožňuje, aby také žily pouze samy o sobě. Takže ne izolované aluze, ale až fungování těchto „uzlů“ nutno interpretovat.
- 14 Cento se obvykle definuje jako básnické dílo poskládané z víceroch textů – či jejich částí – „starých autorů“, zvláště z Vergília.
- 15 Srv. J. Mukařovský, „Mezi poesíí a výtvarnem“, in *Kapitoly z české poetiky I.* (Praha, Svoboda 1948; s. 253–274).
- 16 L. Novák, „K souvztažnostem moderního básnictví a malířství“ (in *Česká literatura* 1/1964, s. 50).
- 17 R. Weiner, *Lazebník. Hra doopravdy* (Odeon, Praha 1974; s. 131).
- 18 Srv. důvod, pro který cituje výrok V. Jiráta, *Jak se písemnictví stane světovým* (Praha, V. Petr 1940; s. 17).
- 19 In *Souvislosti* 1/1996, s. 45–53.
- 20 Srv. např. B. Václavek, *Lidová slovesnost v českém vývoji literárním* (Praha, V. Petr 1940; s. 7).
- 21 J. Homoláč, op. cit. (s. 62).
- 22 K sémantickým vztahům jazyka a obrazu viz P. Mareš in: A. Macurová – P. M., *Text a komunikace* (Praha, UK 1993; s. 82n.).
- 23 M. Proust, *Eseje* (Praha, MF 1968; s. 13).
- 24 Citováno dle překladu O. Vaňorného (Praha, Laichter 1926).
- 25 Ani etymologie ale nemusí dát odpověď jednoznačnou: rozporuplnost možno demonstrovat na slově „zplaně“, zřejmě příbuzného se slovy „planý“ a „planina“: prvotný význam byl prý zplanělý, nevzdělaný a bujný, teprve později pustý a bezlesý.
- 26 V této souvislosti možno zmínit H. G. Gadamerem citovanou poznámku o „ahistoričnosti“ uskupe- ní vojenských šiků Alexandra Makedonského na zde již několikrát zmiňovaném Altdorferově obraze *Alexandrova bitva*. (*Aktualita krásneho lumenie ako hra, symbol a slávnosť!*. Bratislava, Archa 1995).
- 27 Viz E. Panofsky, *Význam ve výtvarném umění* (Praha, Odeon 1981; s. 45).

- 28 V (současné) české literatuře se jedinou analogií této tvorby jeví tvorba J. F. Tylpta. (Už také bylo řečeno, že se o vydávání Syneckého textů výhradně „stará“ právě on.) Dokonce ve své studii „Génius čili Grafoman“ (*Scriptum* 21/1996, s. 101–105) vymezuje dva hlavní proudy současné tzv. nezavedené poezie – a za její hlavní reprezentanty označuje sebe (energie) a Syneckého (tradice, citování). Zkrátka nevědět o „existenci“ J. Syneckého, až velice snadno by se řeklo: Tylptova mystifikace (a v případě studie: ta drzost, ta ironie)! Jen vedle sebe položte *Knihu Altdorferovu* a Tylptovu *Epochu setmění*. – Prozatím tedy pouze: nelze číst Tylptovu tvorbu bez znalosti Syneckého textů!
- 29 Z. Mathauser, „Věda, věštba, poezie“ in *Estetické alternativy* (Praha, GRYP 1994; s. 51).
- 30 E. Panofsky, *op. cit.* (s. 129).

PETR ŠRÁMEK (1973) vystudoval bohemistiku na FF UK; je doktorandem na katedře české literatury a literární vědy. Působí na Vyšší odborné škole publicistiky, spolupracuje s Českým rozhlasem. Kromě Souvislostí publikoval mj. v Literárních novinách, Lidových novinách, Hostu.

GRZEGORZ

Auto na štěrku.
Vít ve zbylém listí.
Suchozemský zvuk.

(*Jan Hataljak*)