
BOJOVAT AŽ DO ROZTRHÁNÍ SVĚTA

NAD POZDNÍ TVORBOU MILANA KOZELKY

JAKUB VANÍČEK

FIGHT TILL YOUR WORLD IS TORN APART. LATE WORK OF MILAN KOZELKA.

Although Milan Kozelka's last collections of texts, written in the spirit of the literary radicalism programme, were reviewed in their time, from today's perspective it might seem that they are losing their intensity. In them Kozelka portrayed the current political situation and a number of contemporary media cases, and inadvertently created a variant of political satire that Czech literature had not known before. The present paper outlines two different interpretive frameworks from which Kozelka's late work can be read, while at the same time attempting to reconstruct an image of an artist who truly believed in the subversive potential of his work.

Keywords: Milan Kozelka, political art, radical art, conceptualism, czech postunderground, contraculture

Pokud je nezávislý umělec opravdu poslední svobodnou
a soudnou bytostí v tomto zmanipulovaném světě,
potvrzuje to svou tvůrčí a občanskou radikalitou.
(Milan Kozelka)

Jak naznačuje Martin Machovec, autor doposud jediné literárněhistorické studie věnované odkazu Milana Kozelky, tvůrčí vývoj tohoto postundergroundového⁽¹⁾ autora lze rozdělit na dvě fáze. Pro ranou tvorbu Milana

1 Termín „postunderground“ jsme si vypůjčili ze studie Tomáše Jirsy „Pocity jak žiletky“. Psi vojáci na pozadí anachronní touhy 90. let“, ve které slouží k odstínění rozdílu mezi tvorbou undergroundu v době před listopadem 1989 a později, kdy se (hudební) tvůrci spojení s undergroundovou kulturní

Kozelky platí totéž, co pro americké beatniky, píše Machovec, život jejího autora musí být vnímán jako součást uměleckého díla. „Život jako téma literatury, život jako umění, a naopak umění, které není vycucané z prstu, nastudované, ale je žité, prolíná se s tvůrcovým životem. Umění, tvorba, které si nehledají témata, náměty, jelikož sám tvůrce je tématem“ (Morganová – Písaříková – Havlík 2020: 99). Tato pozice autonomního tvůrce, jež byla současně jakýmsi kontra oficiální dobové literatury, nicméně mohla podle Machovce nakonec Kozelku odvést poněkud neočekávaným směrem: lze předpokládat, že autenticita degradovaná na metodu Kozelku později navedla k tvorbě „vysoce stylizované, fabulované“ (ibid.). Do jeho textů a performancí se promítají každodenní události, zejména politické, a anekdoty z periferie společnosti, a co je hlavní, Kozelkovy texty se začínají podobat sobě samým jako vejce vejci a provokují část literární kritiky. I Machovec nahlíží ve světle Kozelkových pozdějších textů trajektorii autorovy literární tvorby jako rozmělnění (ibid.: 108) původně svébytné básnické invence. Cílem této studie je načrtnout taková východiska, z nichž by bylo možné uvažovat o svébytném vývoji Kozelkovy tvůrčí praxe, zakončené v syntetickém politicko-uměleckém postoji, jenž klade na literaturu specifické požadavky. Do centra naší pozornosti se proto dostanou zejména tři knihy závěrečné fáze Kozelkova uměleckého odkazu: *Semeniště*, *Teteliště* a *Převtěliště zmrdlů*.⁽²⁾

Ačkoli se forma i obsah Kozelkovy poezie značně proměňuje, sepětí díla a života jako pojistky dobré umělecké praxe zůstává. V letech 2008–2014, tedy do autorovy smrti, bude publikováno několik rozhovorů a programo-

infrastrukturou pokoušeli aktualizovat uměleckou bázi autenticity. Jak ukážeme později, v případě Milana Kozelky lze termín „postunderground“ využít i z formálních důvodů, tak aby byla zdůrazněna jeho často demonstrováná snaha nenechat se vtáhnout do kulturního mainstreamu, a zároveň se explicitně oddělit od polistopadového vývoje tvůrců a organizátorů undergroundu. Jsme si přitom vědomi, že nejde o neproblematickou výpůjčku – postunderground může vymezovat i komunitu umělců, již si z undergroundu takřikajíc zůstali a kterým „je spolu dobře“ (viz Klamm: 2015).

2 Na tyto dvě sbírky nakladatel navázal vydáním třetí sbírky *Fastfood* (2016). Tato kniha je zdánlivým pokračováním předchozích svazků, svým obsahem nicméně z linie, kterou tato studie sleduje, vybočuje. Náměty jednotlivých básní postrádají explicitní politický obsah a ve většině textů se básník věnuje obecnějším existenciálním tématům. Radikalita tvůrčího gesta zde není manifestována v satirických obrazech politického dění, jako spíše v hlubších reflexích doby pozdního kapitalismu.

vých textů, v nichž nelze přehlédnout to, jak usilovně Kozelka hledá takové výrazové prostředky, jež by ho přiblížily praxi uměleckého radikála vystupujícího programově proti sociálním patologiím postkomunistické společnosti, a zejména pak proti vládě konzervativní pravice.⁽³⁾

Přidržíme se Kozelkova moralistního požadavku na literáta a pokusíme se ukázat, že z této pozice, využívající energii tvůrčí i osobní angažovanosti namířené ke světu umění, ale i politiky, nelze přesně rozlišit mezi autentickým a stylizovaným. Oba tyto póly jsou v Kozelkově díle přítomny z podstaty samotného tvůrčího přístupu, a platí pro ně, že tak jako se prohlubuje kritický občanský postoj k politické situaci, tak autorovo psaní roztáčí nutkání radikálního uměleckého aktu. Je ovšem zvláštní, zůstává-li tento autorský postoj ve skrytu na přelomu milénia, kdy se v tisku objevují recenze Kozelkovy sbírky *Gumové projektily* (2000), a to navzdory skutečnosti, že do této sbírky proniká Kozelkova potřeba stírat sarkasmem tehdejší politické dění, třebaže nikoli s takovou intenzitou, v jaké se objevuje v pozdním díle.⁽⁴⁾ O to spíše ale lze rozumět jeho snaze ustavit politickou radikalitu textů jako pochopitelnou, takovou, jež v krizových okamžicích společenského vývoje (údajně) vyplývají z podstaty umělecké tvorby. V rozhovoru se Svatavou Antošovou, publikovaném v roce 2010, Kozelka s naléhavostí vlastní jeho pozdnímu stylu legitimizuje své tvůrčí i občanské postoje všeobecným sociálně-politickým rozkladem a kontrakultuře dobře známou zradou vzdělanců: „Zmizela aristokratičnost, noblesa a osvobozující nadhled. Zbyly krysy dostihy v malém prostoru a drakonické mezilidské vztahy. Nikdo a nic není prestižní, to jsou jen manipulativní kecý a laciná sugesce. Tahle země je totálně v prdeli a intelektuálové, včetně básníků, ji svou loajalitou, zbabělostí a nechotou a neschopností diagnostikovat sou-

3 Jako instruktivní materiál poslouží například Kozelkův manifest nazvaný „Královské desatero pro pokračující začátečníky a začínající pokročilé“, jehož mottem je údajný citát Evy Kantůrkové „Politika? Ta nestojí za literaturu“ (Kozelka 2008: 2).

4 Ivo Harák a Radim Kopáč si ve svých recenzích všimají především podobnosti Kozelkovy poezie s poezií J. H. Krchovského, věnují se zvláštnímu kontrastu šíře námětů a úzce aplikované rýmové formy. První Kozelkovu knihu básní, jež vyšla v roce 1999 pod názvem *Koně se zapřahají do výherních automatů* a jejíž demonstrativně provedenou obálku s politickým námětem nebylo lze přehlédnout, hodnotí Ivo Harák jako bizarní a dále se politickou dimenzí textu nezabývá.

časnou dobu [...] pomohli do zmíněné prdele vecpat“ (Kozelka 2010: 4). Kozelkova „zmrdská“ poezie se vynořuje právě z mělkých vod soudobé politické kultury.

Sledovaná linie Kozelkovy tvorby, karikující politickou realitu po roce 2000, je do značné míry tvarována médii, pro něž byla původně určena. Básně⁽⁵⁾ Milana Kozelky byly v intervalu let 2006–2011, zejména ovšem během roku 2010, publikovány na druhdy oblíbeném, provokativními texty proslulém webu *blisty.cz* v rubrice „Báseň pro tento den“. Většinu z nich autor zařadil do sbírky *Semenišť zmrďů*, vydané Janem Těsnohlídkem ml. roku 2012. Kozelka tento první ucelený soubor radikálních básní dedikoval někdejšímu členům RAF,⁽⁶⁾ napadl odkaz českého uměleckého undergroundu, potažmo umělecký provoz jako instituci. Sbírká za nedlouho po vydání zapadla, a to i navzdory diskuznímu potenciálu, který nesla a k němuž nesporně přispívaly tehdy živé polemické střety nad konceptem angažované poezie.

Předtím, než se zaměříme na texty „zmrdských“ básní, je třeba předeslat, že Kozelkovo radikální tvůrčí gesto bylo namířeno mimo jiné proti tehdy jen zřídka kritizovanému schématu o kulturní a morální jedinečnosti uměleckého disentu a undergroundu a že bylo velmi dobře čitelné zvláště z perspektivy tehdejších politických třenic mezi pravicí a levicí. Jakkoli se Kozelka hlásil k tradici anarchismu,⁽⁷⁾ v soudech literární kritiky zůstal vězet někde na půl cesty mezi tvůrčí autonomií a autorem, který publikuje v médiích „živených ministerstvem kultury“.⁽⁸⁾ Dodejme, že k těmto demonstracím autora radikalismu docházelo v době, kdy ve veřejném

5 Navzdory autorovým proklamacím o vyprázdněnosti současné poezie zde texty z knih *Semenišť zmrďů*, *Tetelišť zmrďů* a *Převtelišť zmrďů* opakovaně určujeme jako básně.

6 RAF (Rote Armee Fraktion) byla teroristická skupina aktivní v NSR v letech 1970–1998. Jména jejích zakladatelů (Andreas Baader, Gudrun Ensslinová nebo Ulrike Meinhofová) se v Kozelkově pozdním díle nezřídka objevovala jako symbol radikality a odporu vůči společnosti, na jejichž předních postech sedí pohrobci nacistického Německa. Takto zjednodušená politická figura autorovi sloužila především k opakováním útokům proti konzervativně-pravicovým politickým silám české politické scény po roce 2006.

7 Z téhož rozhovoru s Antošovou citujme průkazné „neuznávám žádnou hierarchii. Hierarchie vylučuje svobodu a smrdí elitářstvím“ (Kozelka 2010: 4).

8 Takto striktně soudí, či spíše moralizuje Kozelkovy publikační aktivity Eva Klíčová na stránkách recenzní rubriky Respektu (Klíčová 2012). V podobném duchu se nese i hodnocení Josefa Chuchmy v rozhlasovém pořadu *Kritický klub*, odvysílaném v roce 2012 na ČRo3. Chuchma ve svém excitovaném vystoupení prohlásil, že odmítá Kozelkovo *Semenišť* chápat jako literaturu.

prostoru doznívala informační vlna vyvolaná finanční krizí z roku 2008 a kdy se vláda ve snaze neprohlubovat schodek veřejných financí odhodlala k několika nepopulárním krokům zejména v oblasti sociálního zabezpečení. Transpozice veřejných nálad do textů *Semenišťe* je zřejmá a zejména Kozelkovo ironické gesto, jež aktéry politické scény proměňuje na fikční postavy, aby s nimi mohl symbolicky zúčtovat; Karel Schwarzenberg, Miloslav Kalousek, Václav Klaus, Petr Nečas, Miloslava Němcová, oni a mnozí další se Kozelkovi stávají terčem nevybíravých útoků, respektive poskytují mu možnost, jak v praxi předvést poetiku radikálního umění odkazující k politické radikalitě německé ultralevicové skupiny RAF.

Zároveň platí, že *Semenišťe zmrdu* stále zůstává spojeno s Kozelkovou potřebou kritiky institucionálních poměrů soudobé české výtvarné i literární scény. Ve sbírce najdeme celou řadu témat spjatých s tzv. uměleckým provozem, útok na dílo Václava Havla („Pod křišťálovými lustry“), underground a zejména skupinu Plastic People of the Universe ad.

Ve společnosti, která pod tlakem ekonomické krize propadla kulturním válkám, kde proti sobě působil reformní proud, tehdy ztělesněný zejména protestním hnutím ProAlt,⁹ a všudypřítomné, často medializované anti-komunistické postoje „veřejně známých umělců a intelektuálů“ (k tomu viz Koubek – Polášek 2013: 10), pravděpodobně nebylo možné soustředit se pouze na formu Kozelkovy poezie a marginalizovat její provokativní a aktivistickou vrstvu. Pravolevá polarizace společnosti se možná promítla i v míře kritické recepce Kozelkovy sbírky; navzdory skutečnosti, že o ní referoval například Mirek Kovářík a pokusil se ji usadit v kontextu soudobé básnické produkce, nelze upřít kritickou soudnost svrchu citovaného Martina Machovce. Dílo Milana Kozelky se rozdrobilo do drobných příspěvků k dobově závažným politickým extempore a jako takové si dnes žádá čtenáře obeznámeného s tehdy živými mediálními kauzami a politickými aktéry.

9 ProAlt byla občanská iniciativa sestávající z několika politických a myšlenkových proudů. Charakteristické pro ni bylo uvažování stoupců sociální demokracie, ekologických politických formací, feministického hnutí anebo sociálně orientovaných křesťanských kruhů. Zkratka ProAlt signalizovala, že hlavním úkolem této platformy je hledání alternativ k převládajícímu politickému, sociálnímu a ekonomickému myšlení v České republice, spojenému zejména s vládou vzešlou z voleb v roce 2010.

Jak bylo uvedeno již výše, s povahou a žánrovým zařazením Kozelkovy básnické tvorby se nelze vypořádat stanovením časového mezníku, který by odděloval tvorbu politicky angažovanou od básnických sbírek postundergroundového autora, hledajícího v nových společenských poměrech možnosti radikálního vyjádření. Jak můžeme vytušit už z úvodní básně sbírky *Koně se zapřahají do hracích automatů*, podtitul *Básně z let 95–99* (1999), Kozelkovo autorské gesto zrcadlí odkaz českého básnického undergroundu, staví se na tehdy dosud neproblematizovanou kontrakulturní pozici a srozumitelnou aluzí navazuje na dílo svých předchůdců: „V hlavě mi drnčí noční vlaky, / mozek je jako luk a šíp, / co nikdo nechce, / já chci taky, / vrabec zakokrhla a chcíp“ (Kozelka 1999: 5). Podobně laděných výpovědí najdeme ve sbírce více; jakkoli nechceme zrovna tuto básnickou výpověď stavět nějak zvlášť do popředí, nemůžeme přehlédnout nutkání přihlásit se k minoritní skupině, ať už jde o duševně nemocné, nebo sociálně vyloučené. Milan Kozelka se už ve své první sbírce vcelku jasně profiluje jako autor, který je přitahován nejružnějšími typy psychických poruch a disbalancí: „Jablečné špunty a korkové hlízy, / chci se stát nevěstou a nevím jak, / asi jsem povolnou obětí schízy, / úchylný blb, přitulný maniak.“ (ibid.: 30) nebo „Jsem blbem s oslí diagnózou, / chodím se postit do prasečích břich, / lesbicky flirtuji se sklerózou, / mým drinkem je jódem řízlý klíč“ (ibid.: 58). A třebaže se tato tendence *Koní* nejčastěji projevuje v prožívání své vlastní paradoxní situace svobodného umělce, zaznamenáme už zde několik dílčích textů, které vyjadřují sounáležitost s outsidersy: „Ve skalách pokřtili černého kocoura, / dali mu z plezíru skandální jméno, / oči mu vypíchli, ať do zdi nabourá, / snesli mu pod rypák tuřín a seno. // Kocour byl vyvrhel, nepřítel lidu, / špinavý pária, nestál na ničí straně, / byl terčem sviňáren, dřel svrab a bídu, / nevolil do vlády, neplatil daně. // Kocour se podobal živoucí mrtvole, / plížil se po zdech, kličkoval tmou, / na míru ušitá bastardí dvojrole: / já jsem byl kocourem, kocour byl mnou“ (ibid.: 69).

Není účelem tohoto textu předložit vyčerpávající tematickou analýzu Kozelkova díla. Pro náš výklad postačí, budeme-li sledovat cyklické téma odcizení vůči majoritě; to nám totiž dovolí pochopit některé figury Kozelkovy poezie. Zaujetí fenoménem duševních nemocí, jež srozumitelně signalizo-

valo sounáležitost s okruhem protisystémově nalaďených individualit, se proměňuje s novými dějinnými událostmi na Západě. Do médií čím dál častěji pronikají zprávy o teroristických útocích a veřejná diskuze se zaměřuje na hrozby, jež přicházejí z rozvojových zemí. Tato proměna, urychlená teroristickým útokem v roce 2001, má pravděpodobně vliv i na chápání radikality jako takové. Milan Kozelka přichází s novou aktivistickou strategií: už to nebyla duševní nemoc, ale nejzazší gesto odporu, nekompromisní akt symbolického násilí namířeného proti společenskému uspořádání a kapitalistické ekonomice. Tento autorský postoj, motivovaný mimo jiné i vlastním sociálním postavením a stále se prohlubujícími existenciálními problémy literáta bez finančního zajištění,⁽¹⁰⁾ Kozelkovi umožňoval sebeafirmaci v duchu nekompromisních radikálů, osudově spřízněných se členy teroristických skupin, především pak značně symbolicky významnou RAF. Tvrdíme proto, že revoluční étos, který v Kozelkových básních zaznívá, nikterak zvláště nerozšiřuje tematický diapazon jeho díla, pouze nám napovídá něco o autorově potřebě vymezit se proti tzv. establishmentu a vyhnout se inkorporaci do těla institucionalizovaného umění. A co není vůbec nepodstatné: Kozelka svou poezií obnovuje úzké vazby mezi životní praxí a literárním výrazem.⁽¹¹⁾

Proto také platí, že chceme-li vnímat Kozelkovu „zmrldskou“ tvorbu jako výraz občansky angažovaného postoje, neměla by nám být lhostejná vrstva politického významu. Jak důležitý byl spoj mezi uměním a politikou, ukazuje i jednoduchá transpozice z básně „Pravdivý příběh Plastic People“ (Kozelka 2012a: 27): „Legendární kapela Plastic People převedla svá / autorská a koncertní práva na skupinu českých / velkopodnikatelů. ‚Svoji statečnou válku proti / totalitě jsme vítězně dobojovali. Ted’ budeme / vodpočítat a chlastat,‘ prohlašuje na tiskové / konferenci lídr kapely Vratislav Brabenec. / Slavná

10 O Kozelkově existenčních problémech vypovídá sám autor v již zmiňovaném rozhovoru se Svatavou Antošovou a potvrzují je i jeho přátelé a souputníci (řada osobních svědectví je publikováno in Morganová – Písaříková – Havlík 2020: 115–146).

11 Není zcela od věci v této souvislosti zmínit postřeh Jana Těsnohlídka ml., přítele Milana Kozelky z jeho posledních let. Jak mi Těsnohlídek sdělil v soukromém rozhovoru, „když jsme vydávali *Semeniště*, Milan projevoval strach z toho, že proti nám bude podána žaloba anebo že oba skončíme v kriminále. Stále věřil tomu, že umění má tak velký význam.“

kapela bude dál pokračovat ve složení: / Zdeněk Bakala – bicí, Petr Kellner – klávesy, / Martin Roman – housle, Andrej Babiš – basová / kytara a zpěv. Manažerem kapely se stává / ruský magnát Oleg Děripaska. „Tyhle kluci se / vyvyšili vlastní pílí a zosobňují patočkovskej / ideál svobody, kvůli kterému nás bolševici / vláčeli po kriminálech,“ říká Brabenec.“

Tvrdí-li Jiří Koubek s Martinem Poláškem, že „český antikomunismus je ideologií elit“, že je „pevnou a samozřejmou součástí kulturní hegemonie“ (Koubek – Polášek 2013: 10), pak Kozelka tuto kulturní hegemonii, opírající se o nezpochybnitelný odkaz undergroundu, naopak travestuje jako kulturní konstantu polistopadového režimu – a dostává se tak do blízkosti teoretického konceptu vyloženého v knize Marka Fishera *Kapitalistický realismus*.⁽¹²⁾ Ačkoli by si mohl leckdo tuto jeho snahu vykládat jako projev levicově orientované kritiky, nemohl by se mýlit více; jakkoli se zde totiž míří na nejviditelnější symboly polistopadové společenské transformace, ani zdaleka to neznamená, že by to muselo nutně znamenat kritiku anti-komunismu. Kozelka zůstává stát takříkajíc proti všem, a to jak ve své „domácí“ komunitě, když vystavuje kritice své někdejší soupeřníky z okruhu disentu, tak i na rovině politické.

Je tu ovšem ještě jedna možnost, jak Kozelkovu „zmrskou“ tvorbu číst. Mohlo by to být do jisté míry úlevné pro všechny, jimž se těžko vstupuje do kozelkovského univerza s nárokem na jeho mravní nárok „věren zůstat“ ideji absolutně svobodné tvůrčí autority a vydržet v pozici nesmlouvavého kritika. Pokusme se nyní domyslet, jaké by to bylo, kdyby autor pouze využil obecně známých postav a kulturních fenoménů k tomu, aby udržel v provozu generátor radikálních proklamací.

Názvy sbírek textů *Semeniště zmrdu*, *Teteliště zmrdu* a *Převtěliště zmrdu* (poslední jmenovanou sbírku Kozelkových textů poprvé tiskneme jako součást tohoto vydání BO na stranách 218–234) zakládají zdání postupného rozvoje jakéhosi panteonu politických zločinců. Texty zařazené do těchto tří konvolutů lze vnímat jako drobné satirické příspěvky věnované

12 Tato kniha, vydaná v roce 2010, se dočkala několika recenzí.

společensky aktuálním tématům, dále jako politickou satiru, namířenou především proti zástupcům stran soudobé politické pravice. Nikoli nevýznamná je i skupina textů perziflujících kulturní i společenský odkaz českého disentu. Jako tematický svorník bychom mohli chápat přímou kritiku polistopadového společensko-politického uspořádání s akcentem založeným na praxi kapitalistické ekonomie a sociálních problémů. Kozelkův básnický vypravěč nás uvádí do jakési panoptikální reality, v níž vedle sebe žijí bezdomovci a prominenti, ať už se jedná o politiky anebo veřejně známé miliardáře. „Čas je třetí odmocninou bankovního konta, / mraky na obloze jsou pozůstatkem kuponové / privatizace. Vzduch má být limitovaný a na / policejní předpis. Reklama je náš sexuální / partner, právo na život mají jen bohatí“ (Kozelka 2012a: 43). V bizarní atmosféře plytkých televizních scén se v této ryzí politické dystopii odehrávají ponižující krátké akty, během nichž jsou jejich aktéři trestáni za lživé výroky, za politické kroky, namířené proti sociálně znevýhodněným. V závěru *Semeniště* se přesouváme z měst do věznic a s politiky se setkáváme v jejich nové roli – stali se z nich běžní muklové a odpykávají si dlouholeté tresty.¹³⁾ V uzavřených vězeňských prostorech se odehrává jejich poslední drama, bojují o přežití a poslední zbytky své lidské cti. Vypravěč textů nad nimi dokonává symbolicky násilný akt a inscenuje jejich lidské utrpení, jež je na hony vzdáleno někdejší politické slávě. Dvojí sociální svět se tímto zásahem nivelizuje, dokonce se mění v grotesku: hodovní obraz, v němž se někdejší političtí prominenti rvou o kyselou rybu se zelím, svým způsobem odkazuje na celou tradici kultury smíchu, k momentu, kdy se, řečeno s Bachtinem, „veselá pravda“ zbavuje strachu aktem vyslovení.

Proč ovšem Kozelkovo panoptikální univerzum nelze v kontextu autorovy tvorby přehlédnout, je jeho zvláštní ne-utopická poloha. Jakkoli se nejedná o dystopický žánr, tak jak se objevuje v soudobé literatuře, přece jen reflektuje a svým způsobem dotváří druhy oblíbené fisherovské diktum z *Kapitalistického realismu*, „je snazší představit si konec světa než konec

13 O jak zvláštní, nadreálnou vizi se jedná, dokládají texty nazvané „Beverly Hills“, „Miami Beach“ a „Copacabana“. Navzdory očekávání se události zde líčené neodehrávají na místech, jež symbolizují takřka extravagantní požitkářství západní společnosti, ale v těch nejdrsnějších lágrech kolem Jáchymova.

kapitalismu“. V kontextu groteskních žánrů, popsaných Bachtinem, bývá obvykle zdůrazněn moment sociální utopie, stále znovu obnovovaný rituální zážitek veřejné veselice (Bachtin uvádí příklad svatby, po níž následuje rvačka), jenž je vpravdě krátkým nahlédnutím do říše svobody a rovnosti. Výše citované závěrečné „Fašistické barbecue“ je vystavěno podobně jako veřejná veselice – ovšem poněkud paradoxně zakončená zvoláním „Sieg heil byznys, kapitalismus akbar“. Obhroublé provolání, vyvolávající okamžité dojem nepřičetného propojování diametrálně odlišných realit, vrací vše zpět na začátek a ruší možnost utopie sociálního smíru. A opravdu, ještě téhož roku publikovanou sbírku *Teteliště zmrdů* otevírá text nazvaný „Dvě mouchy jednou ranou“ a s ním i obraz transformace veřejného prostoru v bizarní vizi: „Přeměna pražského Hradu na obří nákupní / centrum ochrání lidská práva a zprůhlední / principy parlamentní demokracie / [...] Zastřešení Karlova mostu vrátí Romům / ztracenou flexibilitu a obnoví v nich smysl / pro byznys [...]“ (Kozelka 2012b: 5). To co v Kozelkově pozdní společenskokritické tvorbě zůstává působivé, není ani tak ironická blamáž postav jejích aktérů – ty se ostatně opravdu vytrácejí z kolektivní paměti –, jako spíše obraz společnosti, v níž se jakékoli hierarchie a struktury hroutí, aniž by vznikal utopický svět naruby. Opakované akty destrukce hodnot, osvobozující perzifláž; podle těchto úběžníků Kozelka píše své texty a situuje je na rubu soudobých událostí.

Styl a působivost „zmrdských“ textů spočívá v jednoduchých větách, jejichž dikce hraničí s jakousi bizarní, vykloubenou žurnalistikou. Skutečná jména se mísí se symboly, tendence odvoditelné z reálných politických postojů jsou dotahovány do absurdních závěrů. Stylistickou expresivitu nelze oddělit od zhusta užívaných vulgarit a záliby v konkrétněch; ostatně je to právě úplná doslovnost a očividná averze k metaforickým prostředkům, která tyto texty staví mimo jakékoli myslitelné definice poezie.⁽¹⁴⁾ S přihlédnutím ke starší Kozelkově tvorbě nelze přejít několik stylistických figur, které básníka Kozelku usvědčují z praxe jím nikoli oblíbené: ať už to byli *Koně zapražení* do

14 Viděno z toho úhlu pohledu, nelze se divit morálnímu i estetickému pobouření komentátora Josefa Chuchmy, jež jsem zmínil v poznámce č. 8.

hracích automatů, anebo mnohé kusy *Semenišť / Tetelišť / Převtelišť* – tu i tam se poetické působnosti dosahuje velmi oblíbenou repeticí coby základním rytmizačním prvkem textu, často se objevujícími řetězci paralelismů, jako například v textu „Pražáci“: „Vypíčený Pražáci!‘ řvou Ostraváci. Zlíňáci, žijící / v Praze, s nima souhlasí. ‚Zasraný Pražáci!‘ řvou / Brňáci. Olomoučáci, žijící v Praze, s nima souhlasí. / ‚Vymrdaný Pražáci!‘ řvou Olomoučáci. Brňáci, / žijící v Praze, s nima souhlasí. ‚Zkurvený Pražáci!‘ / řvou Zlíňáci. Ostraváci, žijící v Praze, s nima / souhlasí. V Ostravě je hovno a v Brně taky. / V Olomouci dvě, ve Zlíně minimálně tři“ (ibid.: 22). Asi z žádného jiného Kozelkova textu nelze odvodit míru pohrdání klasickými prostředky poezie, než právě z této demonstrace samoúčelné vulgarity uzavřené jednoduchou pointou – jež mimochodem zpětně staví do zvláštního světla Kozelkovu editorskou snahu postihnout genia loci českých i moravských regionů v jeho třísvazkové, neuzavřené antologii lokálního literárního života.⁽¹⁵⁾

S přihlédnutím k celku Kozelkova literárního odkazu můžeme jasně říci alespoň tolik: zatímco Kozelkovy básnické prvotiny byly v dobových recenzích popisovány jako vnitřně rozporné, v posledních sbírkách se jejich autorovi podařilo toto vnitřní napětí mezi formou a obsahem zrušit volným veršovým členěním. Samozřejmě lze namítnout, že Kozelka texty neveršoval – porovnáme-li ovšem varianty textů publikovaných na internetu a v *Semeništi*, překvapí nás úzkostná snaha neporušit původní veršovou formu. Takže zatímco v případě *Gumových projektilů* z roku 2000 mohl ještě Radim Kopáč oprávněně napsat, že „poezie Milana Kozelky [...] je poněkud schizofrenní“, „jeho básnictví je sice ze své myšlenkové podstaty absolutně svobodomyslné [...] jenže v úhrnu je pevně sešněrováno daktylotrochejským veršem“ (Kopáč 2001), sbírky „zmrdských“ textů jsou už psány zcela volně a podle autora do kategorie poezie vůbec nepřínaleží. Takové tvrzení ovšem můžeme nivelizovat opakovaně projevenou nedůvěrou Milana Kozelky vůči básnickým formám coby únikovému žánru. A vzhledem k výše napsanému je naopak jako básnické texty čist.

15 Milan Kozelka byl editorem tří svazků vydaných v nakladatelství Votobia, jež mapovaly tehdejší literární život na Ostravsku (*V srdci černého pavouka*, 2000), v severních Čechách (*Od břehů k horám*, 2000) a na Olomoucku (*Vertikální nostalgie*, 2002).

Co dodat k edici *Převtěliště zmrdlů*? Milan Kozelka se v závěru svého tvůrčího života k tématu literárního radikalismu neustále vracel a v rozhovorech poskytovaných do různých literárních a kulturních periodik se pokoušel zdůraznit jeho význam. V interview s příznačným titulkem „Začíná být zase nuda“ Kozelka tvrdí, že po vydání *Semeniště* a *Teteliště* opadl zájem o jeho veřejná vystoupení. „Etablování autoři a autorky nejspíše neberou mé psaní jako plnohodnotné, zřejmě je trápí má přímota a adresná účinnost“ (Bělíček – Rychetský 2013). Autostylizace renegáta, člověka, který se pohybuje mimo rámce institucionalizovaného umění, v tomto období už Kozelkovi nelze upřít, pouze rozšířit o obraz chřadnoucího autora, který navzdory své nemoci odmítá slevit z radikálních proklamací, kopírujících účinnou linii jeho pozdní tvorby. Jako by těmito výmluvnými gesty chtěl nejen zopakovat své politické postoje, ale zároveň i upevnit status autora zavrženého a nebezpečného, autora anarchického teroristy, který nemohl být přijat mezi konvenčními umělci z okruhu artificiálně orientované literatury.

Samotné *Převtěliště* už čtenáře Kozelkovy pozdní poezie nepřekvapí. Šokující estetiku, kdysi zaručený prostředek vymezení vůči běžnému umění, i vulgární sexualitu s přesahem k politické satíře¹⁶ nelze zesilovat donekonečna. Z těch několika textů, jež tvoří *Převtěliště*, lze usoudit, v jaké situaci se básník ocitá, pokud se chce kriticky vyrovnat s jakýmkoli uměním; v důsledku je nucen odhalit slabší stránky vlastní metody. Z *Převtěliště* mizí prostředky ironie a posiluje tón verbální agrese.

Mohli bychom spekulovat o tom, zda Kozelka ještě naposledy zkouší, nakolik může být literární tvorba nebezpečným uměleckým artiklem. Co zůstává, je přesvědčivost jeho performativního konceptu: své poslední politické texty píše v duchu svého programu: „radikální umění je alarmujícím prvkem ve vražedném klimatu mafiánsko-ekonomického fašismu. Působí mimo všechny myslitelné typy galerií a výstavních síní, mimo akademickou půdu a vyhýbá se dobovým zvyklostem a klišé, včetně neudržitelných představ o takzvaném slušném chování. Radikální umění v samém zárodku odmítá

16 Jde o pravděpodobně nejceněnější text *Převtěliště* nazvaný „Snídaně v Bazmekistánu“. Podle závěrečné poznámky jde o situační text napsaný na Slovensku během festivalu Sítě v roce 2012. K tomu viz vzpomínku Vlada Šimka in *Svázáno do Kozelky*.

a vylučuje nárok na sebemenší kariérní úspěch a nelze ho poměřovat dobovým vkusem“ (Kozelka 2010). Potřeba vymezit se vůči „dobrým mravům“ a představě jakési čisté poezie je už definitivně chápána jako primární požadavek, jemuž musí být podřízeny ostatní funkce literárního textu.

Tím se také naposledy vracíme k hodnocení Martina Machovce. To totiž jako by přehlíželo Kozelkovo vypjaté úsilí přenést do poezie koncept, jenž je zároveň dokladem širšího osobního angažmá ve světě, jenž se mu vyjevuje v konturách nastupující totality. Viděno tímto pohledem, zůstává Kozelka stále autorem „autentickým“ a svou autenticitu se pokouší vyjádřit tvarem, pro nějž nezbylo v české poezii místo a který se Milan Kozelka pokusil české poezii vnutit s razancí sobě vlastní.

Mgr. Jakub Vaníček

Katedra bohemistiky

Filozofická fakulta Univerzity Palackého

Křížkovského 10, 779 00 Olomouc

jakub.vanicek@tutanota.com

Příspěvek vznikl za podpory MŠMT ČR udělené UP v Olomouci
(IGA_FF_2022_038).

The funding for the present publication/research paper/chapter
was provided by the Czech Ministry of Education, Youth and Sports
for specific research (IGA_FF_2022_038).

LITERATURA

ANTOŠOVÁ, Svatava

2010 „Reagovat na každou totalitu“. Rozhovor s Milanem Kozelkou; *Tvar* 21, č. 16, s. 1.4–5

BĚLÍČEK, Jan – RYCHETSKÝ, Lukáš

2013 „Začíná být zase nuda“. Rozhovor s Milanem Kozelkou; *A2* 9, č. 15, s. 4

HARÁK, Ivo

2001 „Gumová éra“; *Host* 17, č. 3, s. IX–X

JIRSA, Tomáš

2017 „Pocity jak žiletky“. Psí vojáci na pozadí anachronní touhy 90. let“; in Petr A. Bílek a Josef Šebek (eds.), *Česká populární kultura. Transfery, transponování a další tranzitní procesy* (Praha: FF UK), s. 180–229

KLAMM, Jan

2015 „Pseudounderground. Společenství lidí, kterým je spolu dobře“; *A2* 11, č. 17, s. 15

KLÍČOVÁ, Eva

2012 „Bezpečná hra“; *Respekt* 23, č. 28, s. 56

KOPÁČ, Radim

2001 „Kozelkovy projektily mezi snem a realitou“; *Nové knihy* 41, č. 3, s. 18

KOUBEK, Jiří – POLÁŠEK, Martin

2013 *Antikomunismus: nekonečný příběh české politiky?* (Praha: Friedrich-Ebert-Stiftung)

KOZELKA, Milan

1999 *Konež se zapřahají do hracích automatů: básně z let 95–99* (Olomouc: Votobia)

2008 „Královské desatero pro pokračující začátečníky a začínající pokročilé“; *Psí víno* 45, s. 2–3

2010 „Mstitelé s papírovými meči“; *A2* 6, č. 3, s. 12

2012a *Semeniště zmrdu* (Krucemburk: JT's)

2012b *Teteliště zmrdu* (Krucemburk: JT's)

MORGANOVÁ, Pavlína – PÍSAŘÍKOVÁ, Jana – HAVLÍK, Vladimír (eds.)

2020 *Svázáno do Kozelky* (Brno: Větrné mlýny)