

Recenze knihy [Jiřího Weinbergera: *Nerovnováha* \(2011\)](#)

Pavel Bělíček: *Turistou v Globální internetové vesnici*

Jednou z nových výrazných tváří a osobností, které po listopadu vstupovaly do naší literatury, je pražský autor Jiří Weinberger. Jeho tvorba jeví natolik mnohostrunný a robustně rozložitý tvůrčí naturel, že je ho obtížné zaškatulkovat do těsných klíček našeho kulturního povědomí. Nedosahuje sice zcela renesančního rozmachu našeho polyhistora, polyglota a všuměla Járy Cimrmana, ale nelze mu upřít, že šíří talentu má jeho směrem docela slibně nakročeno. V internetové Wikipedii figuruje jako „český básník, textař, esejista, překladatel, analytik a konzultant“, ale tato skromná charakteristika nespravedlivě opomíjí jeho činnost prozaickou, dramatickou, režisérskou, scénaristickou, pěveckou, performerskou a moderátorskou.

Curriculum vitae Jiřího Weinbergera není mnohomluvné ani příliš sdělné, ale přišel na svět roku 1946 v Brně, maturoval na gymnáziu v Praze a po něm vystudoval obor statistika a pravděpodobnost na matematicko-fyzikální fakultě Karlovy university v Praze. Získal zde titul RNDr. a existenčně zakotvil po několika oklikách ve společnosti TIMING Prague. Pracoval mj. na problémech počítačové simulace pro optimalizační řízení projektů. Mluví o tom i jeho odborné publikace o objektově orientovaném programování.

Už v mládí ho duchovně utvářelo prostředí „divadel malých forem“, které se rodilo v studentských klubech a oproti „kamenným divadlům“ přinášelo spontánní nevázanou legraci četby textů vlastní poezie. Pařeništěm takové undergroundové kultury byla koncem 50. let pražský *Reduta Jazz Club*, kde exceloval např. Ivan Vyskočil s Jiřím Suchým, a Luxor, kam Eduard Pergner přitáhl osobnosti Jana Vodňanského a Petra Skoumala. Součástí jejich představení byly jazzové koncerty, improvizované *jam sessions* a autorská čtení. V roce 1957 pro ně Ivan Vyskočil vymyslel nové žánrové zařazení *text-appeal*, míněné jako odvozenina slůvka *sex-appeal*. Na vyšší profesionální úroveň tento žánr vyzvedlo roku 1958 založení divadla Semafor, jehož název se zrodil z akronymu SEdm MALých Forem. Jeho frontmeny byl Jiří Suchý hrou na kontrabas a Jiří Šlitr hrající na klavír.

Jiří Weinberger byl o jednu generaci mladší, a proto těmto průkopníkům asistoval zatím jen jako pilný divák, posluchač a napodobitel v improvizovaných vystoupeních v studentských klubech. Aby se mohl svým vzorům vyrovnat, musel vedle dráhy matematického vzdělávání rozvíjet svůj talent absolvováním konservatoře. Školu „konservatoře pro pracující“ mu dodalo studium na Lidové škole umění v Josefské ulici, kde vyučoval Ivan Vyskočil. Tento matador literárního a divadelního umění donedávna působil vysokoškolsky na DAMU jako Prof. PhDr. Ivan Vyskočil. Do našeho

literárního kontextu se zapsal nesmazatelně jako všestranný divadelník, dramatik, režisér, prozaik a povídkář. Veřejnosti je znám především jako guru českého literárního proudu absurdismu, neúnavný propagátor absurdního divadla, hravé poezie nonsensu a vtipné humoristické prózy. Jiří Weinberger u něj studoval herectví a specifickou literární tvorbu..

Rozvoj jejich talentu bohužel v 70. letech přidusilo ovzduší normalizace, a proto se v jeho díle Jiřího Weinbergera prohlubovala skladebná asymetrie. Jeho básnické knížky dlouho zůstávaly pouze „v šuplíku“ a začaly vycházet až po listopadovém uvolnění. Byly publikovány jako sbírky dětské poezie, experimentální tvorby pro dospělé, výběry povídek, text-appealová sebrání a kabaretní divadelní kusy. Výsledkem tohoto handicapu je nesoulad mezi datem vzniku básně a jejím pozdějším vydáváním v knižním tisku. Je to disproporce, již trpí i řada dalších literátů opomíjených v předlistopadovém období. Za první republiky platila těsná následnost mezi rukopisným sepsáním básně, jejím otištěním v literárních časopisech a knižním vydáním ve sbírce. V 70. a 80. letech to platit přestalo, pohotové vydání knížek hatily vleklé vydavatelské plány. Tím se dostali do úzkých textologové, biografové a literární historici, kteří mají za úkol vystopovat kontinuitu vývinu autorova slohu, literárního procesu proměn jeho estetického cítění a souvislost jeho interakcí s dobovým sociálním klimatem. Nedostatek spolehlivé datace je v poezii na závadu, protože se smazává organická celistvost tvůrčích cyklů a jejich vazba na dobové duchovní směry. Velké potíže působí i kunsthistorikům malířství, kde malba postrádá signování a rok vzniku. Pak jim nezbývá než složitě zrekonstruovat u Picassa vývojové bloky „modrého“ a „ružového období“ a u van Gogha vést hranici mezi jeho modrou, oranžovou a žlutou slunečnicovou fází tvůrčího vývoje. Jiskru naděje, že jednotlivá čísla dostanou logický řád, by vykřesalo, kdyby autor přistoupil k soubornému vydání svých děl, rozčlenil sbírky do kompaktních cyklů a datoval všechny výtvořky podle vlastních rukopisných básnických deníků. Tím by se otevřela možnost, že vnese do svého díla vývojovou logiku, začlení každou báseň do sledu tvůrčích období a skloubí je všechny do stylově koherentních vývojových cyklů a oddílů.

Weinbergerův verš rád využívá stylizace dětského žvatlání, které otrocky papouškuje fráze dospělých a váže slova do absurdních významových souvislostí. Není to podřadný druh básnění, souvisel s narativní technikou „proudu vědomí“, jeho prvky využívali i čelní básníci jako T. S. Eliot a v próze James Joyce. Hlavním rysem Weinbergerova básnického „pábení“ je, že se zásadně „odmítá vojensky zařadit“, chce vojenský pořádek přejinačit espritem lidové zpěvnosti českého a jihomoravského folklóru. Tato duchovní vzpoura se ovšem bouří proti i nemilosrdné pruské zupácké logice knihkupecké reklamy a byznysu, která je bičem na básnickou svobodomyšlnost. Ze všeho nejvíce se jí přičí schematické škatulkování, které

přiděluje básním titulky a dělí ji tektonicky do odstavců. Projevuje se to v sbírce *Antianafabeticum*, kde autor básně vůbec neotituluje a v jiných knížkách si názvy vybírá podle emotivních a extatických výkřiků do tmy přímo v závěrečných verších.

V básnické sbírce *Jak stalagnát!* autor silně přeceňuje IQ prostého návštěvníka knihkupectví či knižního portálu. Ten může sotva bez encyklopedií tušit, že „růstem stalaktitu a stalagmitu vzniká krápníkový sloup, jež nazýváme stalagnát.“ Pokud si knihu nemůže prolistovat na knižním regálu, sotva se dovtípí, že nejde o populárněvědecký text o oboru speleologie, záliby jeskyňářů, jimž se lidově říká „blbďouráři“. Název autorovy básnické sbírky *Učíme děti myslet a mluvit* budí očekávání, že jde o odbornou publikaci Státního pedagogického nakladatelství, kterou si koupí rodič v naději, že se dočká informací neonatologů a duševním vývoji myšlení a řeči batolat. Je v tom však obojí, v reálu jde o soubor 101 básniček, jež spojují didaktické básnictví s cennými odbornými ponaučeními jako „Co nejčastěji čtème nahlas“. Nedorozumění může vyvolávat i název jazzového kabaretu *Dobře vím, že jsi šedivá*. Z osobního pohovoru s jeho návštěvníky víme, že někteří se obávali, že půjde o kabaretní ukázkou hádky manželské dvojice sedmdesátiletých důchodců, kde bude senior vyčítat své drahé životní družce, že jí už šediví vlasy a měla by co nejdříve navštívit kadeřnictví. Vyloučit toto zbytečné nedorozumění mohlo uvedení plného znění názvu *Dobře vím, že jsi šedivá, mozková kůro*, kde autor hovoří o své stárnoucí šedé kůře mozkové.

Jde v podstatě jen o drobná nechtěná významová nedorozumění, kterým říkají Italové *malinteso* a o kterých mluví pod stejnojmenným názvem i jedna z povídek jeho knížky *Nerovnováha*. Autor prostě nerad věci tituluje, předpokládá, že si čtenář vše správně domyslí. Dostává ho ale do situace, kdy si zákazník chce zakoupit kilo nějakého tovaru, ale nemůže se dopátrat štítku s uvedením přesného složení potravinového artiklu. V záležitostech knižní typografie se přirozeně lépe orientují autoři, kteří mají za sebou léta strávenou v redakcích předních nakladatelství. Díky tomu si před autorem vytvořil náskok jeho literárně úspěšnější generační dvojník Jirí Žáček. Ten si své básnické sebrání *Text Appeal* (1986) žánrově upřesňuje podtitulem *Popěvky, odrhovačky a blues*, a zároveň nezapomíná datovat léta jejich vzniku letopočty od 1973 až do 1984.

Asociační poetika poezie nonsensu

Podceňování významové struktury tvůrčích celků a tektonických vazeb slohových cyklů se projevuje i v titulech básní, oddílů a sbírek. Patří to neodlučně k spíše hudebnímu než výtvarnému založení autorova temperamentu. Vyznačuje se melodickým a rytmičtým naturelem, jeho duch

je unášen metronomem pravidelného rytmického odměřování taktů, do nějž pěvec vsouvá nějaké slabiky. Význam je podřízen rytmu a rýmu, slova nemají smysl a logiku, využívají *scat* a scatování jako improvizovaný jazzový zpěv, kdy se zpívá bez artikulace nebo se jen řadí slabiky jako citoslovce vyjadřující podvědomé impulsy. Je to pěvecká obdoba instrumentální improvizace, obsah a logika jsou odraženy na vedlejší kolej, těžiště sdělení leží na hudebním tónu, nikoli na hluboké myšlence. Zpěvák se snaží nevypadnout z rytmu, soustřeďuje se jen na své nitro. Nevnímá okolí a nemá čas rozhlížet se příliš po prostorových hranicích vjemových podnětů. Když přidá slova, mohou vypadat jako dětské žvatlání, infantilní rýmované říkanky nebo nesmyslné divošské popěvky.

Z takového nesmyslného mumlání se rodí hravá poezie nonsensů, která vyjadřuje pocity, dojmy a emoce bezprostředně a odměřuje takty jen přízvukováním, asonancí a rýmy. Je to taková improvizovaná vokálová *jam session* v jedné hudební tónině. Vokál jako hudební hlasový projev je tu jen k doladění instrumentální skladby. Pěvcova duše přitom není pevně zakotvena ve fyzikálním a sociálním kontextu, nežije v stratosféře přesných časoprostorových souřadnic, ale rotuje jako oběžnice planety v nadčasové říši hudební rytmoféry, kde všechny melodické motivy plynou v éterickém bezčasu. Vejde se do něj stejně dobře lidová písnička jako rocková pařba Ozzy Osbourne. Ale není to umění amatérských primitivů, v literární tvorbě může přerůst do vysoce sofistikovaného asociativního vypravěčství a básnictví v linii André Bretona, Jamese Joyce, Virginie Woolfové a Bohumila Hrabala.

Jako ilustraci gejíru Weinbergerových asociačních řetězců lze uvést povídku *Krajina snů*. Napomíná tu přírodu, že si neudrží v jménech žádný pořádek, doporučuje jí, aby si seřadila místopisné názvy obcí v abecedním pořadí. Když zreformuje místopis od Aše až po Cheb a od A dojde až k hydronymu Ohře, naváže na název řeky pěveckým pokračováním lidové písničky *Ó, řebičku zahradnický*. Když si v povídce *Anomálie* v autobuse městské dopravy nějaký opilý myslivec v hubertusu začne broukat lidovku *Do lesička na čekanou*, tak se k němu přidá celé osazenstvo cestujících. V okamžiku, kdy písnička dojde k něžnému oslovení „miláčku“, opilec kolektivní zpěv zarazí a řekne „A víte co? Vyserem se na to.“ Pokud Heidegger říká s romantikem Hölderlinem „Básnický bydlí člověk“, pak Jiří Weinberger ho opravuje moudrým dodatkem, že „Pěvecký bydlí básník“.

Poezie nonsensu, která tvoří esenci literárního žánru a směru „nonsensismu“, staví na principech psychologického asocianismu. Ten se často se zjednodušuje definicí „nic není ve vědomí, co dříve nebylo ve smyslech“. Hlubší výklad našel skotský filosof David Hume, který řadí asociace myšlenek jako vyšší stupeň empirismu (prvotnost zkušenosti), sensualismu (prvotnost svědectví smyslů a vjemů cití) a racionálního logicismu (logické

myšlenkové vazby). Tyto formy čítí figurují jako předstupeň asociálního asocianismu (významové jiskření nespojitých alogických představ) a jeho vyšší formy fantazírující imaginace (říše nespoutané iracionální představivosti). Hume asociace vymezuje slovy: „Když tedy mysl přechází od myšlenky nebo dojmu jednoho objektu k myšlence nebo víře druhého, není to určováno rozumem, ale určitými principy, které spojují myšlenky těchto předmětů a sjednocují je v představivost.“

Formalismus jako rodokmen poezie nonsensu

Pojem asocianismu a podvědomých asociálních automatismů se neprávem zužuje jen na psychologii lidského myšlení a pojem filosofické gnozeologie a nedoceňuje se, že tvoří i samostatnou estetickou kapitolu tvorby a vnímání uměleckého díla, že o něm lze hovořit i jako o široké estetické kategorii, která zastřešuje řadu směrových podtypů uměleckého formalismu:

- (a) neonatální či infantilní asocianismus, který v poezii imituje dětské a dětinské žvatlání (dětské verše, říkanky, rozpočítadla a přeřeky),
- (b) bláznovství jako simulace idiocie, idiotismu a mentální retardace (Erasmus Rottendamský: *Chvála bláznovství*, Haškovy švejkoviny, Vodňanského recital *S úsměvem idiota*),
- (c) poetický nonsensismus (Edward Lear: *Třesky plesky*, Lewis Carroll: *Alenka v říši divů*, Christian Morgenstern: *Šibeniční písně*),
- (d) absurdismus, divadlo absurdity (E. Ionesco, S. Beckett), prózy F. Kafky,
- (e) surrealistické asociální automatismy (André Breton, Louis Aragon),
- (f) vnitřní monologismus samomluvy (*interior monologue, soliloquy*) u Virginie Woolfové, Jamese Joyce, *Milostná píseň A. Prufrocka* od T. S. Eliota,
- (g) technika „proudu vědomí“ (*stream of consciousness*) v moderní próze u Virginie Woolfové a Jamese Joyce,
- (h) hudební instrumentální improvizace a scatování,
- (i) výtvarný abstracionismus (kubismus, tubismus, vorticismus, imagismus),
- (j) matematická, geometrická a algebraická abstrakce,
- (k) vědecký a filosofický logicismus (Whitehead, Russell, Wittgenstein),
- (l) dementionismus jak senilní svět všeobjímajícího bláznovství.

V tomto výčtu lze pocítit nedostatek v tom, že se formalismus nebere jako samostatný a svébytný směr, nýbrž jako trestuhodná úchylka nedokonalého realisty. Formalismus se v umělecké tvorbě pravidelně objevuje v epochách horečky manažérské technokracie a industriální revoluce a pokaždé přináší odklon od názorného smyslového vidění reality k zkratkové abstrakci. Projevuje se rozličně: ve vědě začínají dominovat matematické metody, ve výtvarném umění abstracionismus bez názorného zobrazování a

v muzikálním projevu instrumentální či instrumentalistická hudba bez textu doprovodného vokálu.

Jsou to všechno výsostně racionální projevy lidského ducha, ale sousedí těsně se zálibou v nelogičnosti, dětském žvatlání a surrealistické imaginaci. Jejich úzké hranice přirozeně narážejí na bariery u povýšeného pubescentního výrostka a nedovzdělaného snoba, který nechápe, že růstový vývin dětské řeči nebo rozklad větných konstrukcí u člověka po mozkové mrtvici jsou důležité sondy do kořenů logického myšlení a pomocné obory vědecké lingvistiky. Pro vědce je novorozenecký sklad a senilní rozklad logického myšlení fenomén odhalující elementární stupně jazykového projevu dospělého jedince. Revoluční objevy v této oblasti přinesla *Psychologie dítěte* Jeana Piageta (1896-1980) a *Myšlení a řeč* Lva Vygotského (1896-1934). Vysokou populárně vědeckou cenu má i knížka Jiřího Weinbergera *Učíme děti myslet a mluvit* (1916). Nejenže dodává množství příkladů dětských říkanek, ale poskytuje rodičům i instruktážní baterii dobrých výchovných zásad jako „Co nejčastěji si čtème nahlas“. Povýšené snobské uvažování je třeba napomenout upozorněním, že Bretonovy a Joyceovy asociční automatismy mohou spojovat dětskou samomluvu snového polobdění s puncem *hohe Intelektualität*.

Stejně nemístné jsou posměšky na studium výraziva stařecké senility či vyjadřování pacientů s mozkovou příhodou. U básníků nonsensu samozřejmě nejde o lapsus pověstně zabíhavého myšlení Zdeňka Nejedlého, který měl ve vysokém věku už nárok na příznaky stařecké senilní demence a navazoval své věty v následující návaznosti: „Není Němec jako Němec..., například Božena Němcová...a jiní. Jiní ...vánoce... stromeček ... kapr...“. Následovníkem Nejedlého v křesle ministra školství se stal František Kahuda, badatel v oboru psychotroniky. Jeho klíčovým vynálezem byly částice mention a psychon, které přenášejí psychokinetickou energii telepaticky mezi vzdálenými populacemi rychlostí světla. Členové jeho badatelského týmu ho přezdívali „demention“.

Na náhodných nelogických snových asociacích postavil poetiku surrealismu André Breton a narativní metodu „proudu vědomí“ (*stream of consciousness*) Virginie Woolfová v prózách *To the Lighthouse* a *Mrs. Dalloway*. Instinktivní podvědomé snění či polobdění Molly Bloomové zachytil geniálně James Joyce v románu *Ulysses* a po něm tuto výpravnou metodu domestikoval na pseudologice „pábení“ a hospodského blábolení Bohumil Hrabal.

Dávnověk absurdního a nonsensového formálna

Když pátráme po kořenech nonsensového humoru, laici se podivují, jak může být psaní nonsensové poezie rozšířenou zálibou u vysoce vzdělaných matematických a technokratických mozků. Jak se mohou čelní logikové ve volných chvílích bavit skládáním nelogických paradoxů? Jak může být básnická exploatace čirého nesmyslu doménou a „profesionální deformací“ logiků a matematiků? A není náhodou dementionismus obdobně „profesionální deformací“ ministrů kultury?

Všeobecně se uznává, že absolvování matfyzu je již samo o sobě značkou vysokého inteligenčního kvocientu a kapacity logického uvažování. Není třeba ani zvláště připomínat, že matematická inteligence se úzce snoubí s vyvinutým šachovým myšlením a že se už od Pythagora pojí s dary hudebního nadání. Jiří Weinberger se naučil hrát šachy už ve čtyřech letech a v dospělém věku dosahoval obstojných výsledků. Klíčová povídka *Nerovnováha* jeho souboru vypráví, jak se jeho známý Mojmír Louny ve finanční nouzi na studiích živil tím, že v šachistické kavárně porážel zdatné šachistické štamgasty. Proto je namísto přestat označovat tyto dary pohrdavě jako „profesionální deformace“, ale spíše je cenit coby drahocenné „potence abstraktní kreativity“. Jsou to přednosti, které se dědí v genech, ale získávají se také jako dispozice určitého optimálního sociálního podhoubí. Vysvětlují fakt, že matematické dovednosti košatě kvetou v tržních údobích exploze experimentální avantgardy a intenzifikace technologického progresu, a naopak uvadají chřadnutím v hospodářských érách konservativního antitechnického útlumu. Takové změny sociálního klimatu vhodného pro vzkvétání formálního experimentu naznačují, že jeho zenit se nalézá v centristické poloze mezi pokrokářskými sociálními utopii a nástupem zpátečnických konservativních dystopií. Technické vidění samo věci sociologicky ani historicky nevidí a často svádí k domnění, že konkrétní poezie a básnictví nonsensu je moderní individuální vynález několika osvícených hlav. Hlubší pravda je, že potřebují vhodnou živnou půdu mezi mladými autory i čtenářskou obcí a ta periodicky plodí experimentální tvorbu jako houby po dešti v konjunkturách rozkvětu technokracie a industriální revoluce.

Ve skutečnosti visuální členění figurální poezie není žádná novinka, používali ho s oblibou již alexandrijští poetové Lucius Vestinus a Optatianus Porfirius v prvních stoletích našeho letopočtu. Členili básně do geometrických obrazců jako džbán, mřížka nebo kruh. Pěstovali žánr „figurální básně“ (*carmen figuratum*) jako grafické kreace, kde se text básně skládal do visuálně tvarovaných figur. Ve středověké a barokní literatuře tvořili taková *carmina figurata* nábožensky a metafyzicky ladění poetové, kteří tvarovali text básně do obrazce oltáře nebo kříže. Ve třináctém století takové básnické figury popularizoval v pojednání *Ars magna* katalánský matematik a logik Raimundus Lullus (1232-1315).

Vzdělaným matematikem byl i Lewis Carroll (1832-1898), autor světově známé knížky pro děti *Alenčina dobrodružství v říši divů* (1865). Používal hojně akrostichy, aby svá vyprávění věnoval malým dívkám v jeho blízkém příbuzenství. Jeho současníkem byl hudební skladatel Edward Lear (1812-1888), tvůrce *Velké knihy nesmyslů*. První vlašťovku otiskl jako sbírku *Book of Nonsense* (1846), a od tohoto vydání plodil téměř 30 let skvělé populární knížky humorných limericků. Jejich českým současníkem byl logik Josef Durdík, přední stoupenec formální estetiky herbartismu. Čeští herbartovci 70. let se hlásili k epigonům Vrchlického a volali „Dosti Háľka“. Reagovali s pudovým odporem proti Háľkově sentimentální přírodní smyslové poezii plné titěrností a něžnůstek.

Do pokladnice formálního experimentu a poezie nonsense vydatně přispělo čtyřletí 1909-1912, kdy se vyrojila řada směrů moderny opojených horečkou průmyslového boomu. Spojovala je snaha rozbít skutečnost na atomy geometrických obrazců. Kubisté Braque a Picasso plédovali pro krychlové tvary, imagisté Eliot a Pound pro krystaly, kubismus Fernanda Légera pro válečkové křivky, orfismus R. Delaunaye pro kruhové obrazce a vorticismus Wyndhama Lewise pro vířivost. Podobně jako antický matematik Pythagoras a filosof Platón věřili, že skutečnost se dá rozbít na trojúhelníková „semena věci“ (*spermata chrématon*). Z této živné půdy předválečných let těžila i nonsensová klasika *Šibenických písní* Christiana Morgensterna (1871-1914).

Předejrou k Vyskočilově a Suchého tvorbě byla etapa budovatelského utopismu 50. let a poetika civilismu. Etapu civilismu zahájila 1955 Šotolova generace časopisu *Květen*, která vystoupila s programem „poezie všedního dne“. Příčil se jí oslavný pathos jubilejstiny, více ji oslovovala každodenní všednost rodinného soukromí. Konjunktura liberalizačního civilismu oživovala citění sensualismu, přírodního krajinářství a sentimentálního intimismu. Hlásala liberalismus citění „malého člověka“ v domácím soukromí jako britský *Little Englandism*, francouzská oslava „každodennosti“ (*quotidiennisme*) nebo americká škola básníka všednosti Franka O'Hary. Ze záliby v percepční popisnosti vyšel i *nouveau roman* Alaina Robbe-Grilleta. Vyskočil a Suchý patřili k mladšímu odřadu květnácké generace, ale svou textařskou hravostí se budovatelským utopiím i civilismu vzdalovali, přitahoval je swing a pracovali na obrazu nových horizontů 60. let.

Revoluce herbartovského formalismu proti bolestínské sentimentalitě, impresionistickému krajinářství, hodům smyslových dojmů a panenské nevinnosti vyznačovala všechny návraty estetiky formalismu. František Halas účtoval s wolkerovským vitalismem roku 1925 sepsáním generačního manifestu *Dosti Wolkerů!* Spolu s Holanem a Závadou hájili směr nadmyslného verbalismu 1925-1931, který se v etnografii spojoval

s funkcionalismem B. Malinowského a V. Mathesia. V dalších oborech ho propagovala naše teleologická škola (P. Fraenkel, K. English, J. L. Fischer).

Na tyto estetické podněty navázala éra Šikovy technokracie 1961-1968. Nastolila vládu nové Foucaultovy epistémy či Kuhnova paradigmatu, orientovaného tentokrát k zbožnění čisté formy. Přinášela formalistické proudy neosobního centrismu jako lettrismus, konkrétní poezie, op-art, informel a abstrakce. Matematická lingvistika se vracela k schémátům a grafům strukturalismu, logika k Whiteheadově logicismu, antropologie k Malinowského funkcionalismu, umělecké směry k projektivní geometrii a design aut 60. let ke krabicově hranatým žigulíkům.

Zároveň narůstala nechuť odvráceného rubu mince formalismu, kterou lze nazvat „absurdismus“ definovaný jako pocit nedostatku logična. Na jevištích ho vyjadřovalo absurdní divadlo (*théâtre de l'absurde*) a v próze móda karkologie vrcholící svoláním karkovské konference v Liblicích. Pocity odcizení vyvolávaly mamutí kolosy budovatelských staveb a labyrinty chodeb státní úřednické byrokracie. Posun od centrismu doprava k halasovskému spiritualismu potvrzovala po 1964 i půlgenerace časopisu *Tvář*. Jako kdysi durdíkovi a halasovci našla svého protichůdce v sentimentalismu jímavé jinošské poezie a volala „Dosti Josefa Hanzlíka“.

Věrnější následovníky našla doba Jiřího Suchého, Jiřího Šlitra a Ivana Vyskočila v generaci básníků zrozených z poválečných dětí kolem 1946. Ti byli odkojeni jejich syntézou formálna a absurdity a nacházeli inspiraci v poetice dětských říkanek, rozpočítáadel a dětského žvatlání. Vydavately nejúspěšnější z nich byl absolvent ČVUT Jiří Žáček (1945), autor celé řady populárních dětských knížek. Hvězda dalších blikala někde v undergroundovém pozadí a gejzír jejich tvorby vypukl v plné síle až po listopadu. K této vlně souputníků se řadil matematik, statistik a programátor Jiří Weinberger (1946), matematik Jiří Hůla (1944) a s menším opožděním i pedagog matfyzu Tomán Holan. Hůla vytvořil úctyhodné dílo jako galerista, výtvarný teoretik a básník vizuální a digitální experimentální poezie. Weinberger byl odchovancem I. Vyskočila a J. Suchého jejich humorem, ironií, písňovou textařinou a hravým hříčkami. Zapsal se nesmazatelně jako autor více než patnácti literárních skvostů je dětské poezie, absurdní prózy a nonsensové poezie. Navíc svou skromnější obcí věrných fanoušků napodobil J. Suchého a I. Vyskočila, když založil vlastní hudební kabaretní divadlo, jež už několik let pořádá vystoupení v kavárně Caféidoskop v Lazarské ulici. Kdyby mu bylo koncem 60. let dopřáno totéž hladové publikum jako jeho učitelům, mohl v té době figurovat jako trojka či čtyřka populárního showbyznysu.

Bouřlivý vývoj strojírenství začal v roce 1967 troskotat na frontách na spotřební zboží. Výrobní cyklus 1967-1975 se to pokoušel napravit přechodem od techniky ke spotřebitelskému konsumerismu a jeho hlavnímu hrdinovi,

prostému lidovému konzumentovi. Trh se začal klanět prostým masám i ve Formanových a Papouškových filmech, jež sledovaly s vervou realistického humorismu obzor malého venkovského človíčka. Nástup spotřební konjunktury prozrazoval v zahraničí Warholův reklamně prodejný pop-art, komerční diskotéková *pop music*, zemitě orientované směry hyperrealismu, superrealismu, conceptualismu a nové figurace. Byla to doba levicového neklidu, kdy triumfovala Brandtova „nová levice“ (*Neue Linke*), doutnal odpor proti vietnamské válce a vzkvétalo neoevolucionické hnutí anglosaského „kulturního materialismu“. A jako ve všech údobích spotřebitelské tržní demokratizace začala v roce 1968 všude vykukovat občanská protestní lidová hnutí. Téměř každá spotřební konjunktura v minulosti kypěla houští občanských revolt (Anglie 1381, Francie 1789, 1871, Německo 1968, Scargillovo stávkové hnutí 1972), ale prakticky všechny byly potlačeny. Byly to spíše labutí písně éry blažené demokracie než přísliby triumfálního nástupu levé opozice.

Zlom prahu 70. let vyrukoval s jinou platformou populární zábavy v divadlech malých forem. Semafor ustoupil do pozadí a v pražské Redutě se mihla hvězda divadla Jára Cimrmana. Zdeněk Svěrák a Ladislav Smoljak přinesli nové pojetí divadla, které mělo na Slovensku dvojníka *Radošinské naivné divadlo* Stanislava Štěpky a Milana Markoviče a ve Velké Británii *Monty Python's Flying Circus*. Další obdoby lze hledat v Polívkově pantomimě v divadle Husa na provázku nebo *Banjo Bandu* Ivana Mládka a divadélka jeho *Čundrcountryshow*.

Společným jmenovatelem Formanova filmu *Hoří, má panenko* (1967) je protest mladé generace proti nadvládě uniforem venkovských strejců. Ti představovali staré autoritativní puritánské režimy, které se přičily programovému antipuritánskému cítění a životnímu stylu mladých. V USA mladí brojili pacifistickými protesty proti válce ve Vietnamu a vojenskému militarismu, ale jejich revolta říkala ne také ctihodné puritánské společnosti. Utopické levicové komuny hippies žily nevázaným hýřením mládežnických part, kde neexistovala žádná tabu v sexu, rasovém rovnostářství, pití alkoholu a braní drog.

Jinak vyjádřil odpor k vojenským uniformám a buranskému strejcovství vysokých šarží armády Miloslav Švandrlík v románu *Černí baroni* (1969). Jeho hrdina Jasánek byl ztělesněním jásavého ducha socialistického realismu a budovatelského ducha 50. let. Jeho americkou imitací byla ústřední postava filmu *Forest Gump* (1994), ale před ním už hrdina Formanových *Vlasů* naivní prostoduchý Oklahoman Claude Bukowski. V Čechách byl ale dobře znám i jiný předchůdce, totiž Haškův Švejk, který předstíral velké bojové odhodlání bojovat za císaře. Haškův Švejk, Forest Gump i Švandrlíkův Jasánkem trpí bezmeznou důvěřivostí ve vojenskou mašinerii, a tím všichni účinně

zesměšňují oficiální soldatesku a její uniformovanou zupárnu. Neparodují ji otevřeně, nýbrž tak, že stylizují hlavního hrdinu do polohy poslušného šroubku válečné mašinérie. Svěrák se Smoljakem si vlastně vybrali k ilustraci úřednické zupárny stejnou předlohu jako Hašek, prohnílý rakouskouherský režim. Zachovali dekor rakouských uniforem tam, kde Forman použil ke grotesknímu vyobrazení absurdní řád neřád vesnické honorace a uniformy hasičské.

V tomto ohledu zůstávali Svěrák se Smoljakem syny doby a revoluční generace roku 1968. Jejich hry vtiskly do obrazu společnosti ducha levicového demokratického protestu. Vsouvaly do úst vyšetřovatele inspektora Trachty jednu trpkou životní pravdu: „Na světě je to tak, že jedni orají a vláčejí, kdežto druzí sklízejí.“ Tento demokratický sociální úhel se rýsoval i v konturách celé fiktivní Cimrmanovy postavy, jeho i jejich naivní divadlo živořilo v ústrcích a ústraní opravdového oficiálního divadla kamenného a všechny jeho vynálezecké objevy padaly jako hrách na stěnu nezájmu režimní byrokracie.

Svěrákovská a mládkovská fáze se v genezi humoru Jiřího Weinbergera rýsuje tam, kde se jeho duch brodí bahnem automatismů v nejbližším přibuzenstvu rodinných kontaktů. V textu *Znáte Láďu?* jsou hovory s bratranci přeplněny množstvím bezobsažných frází všedních pozdravů a nicneříkajících floskulí. Ivan Mládek narýsoval takovou fádnot v písničce Dáša Nováková: „Dáša Nováková / a Stáňa Poláková / řekly si, že půjdou dnes po obědě navštívit / kamarádku Procházkovou. / Totiž Lída Horáková / říkala, že Procházková / si včera zakoupila fantastickou halenku, / jaká není k sehnání.“ Obdobný automatický kolotoč frází se odvíjí ve Weinbergerově povídce *Znáte Láďu?* při setkání s bratrancem: „Tak co, jak se vede?“ Dyt' to říkám, to je celý von. Ještě ve dveřích: „A jak se vede!“ To byste ho prostě museli znát. // A rovnou na věc: „Jak se máš?“ „Dobře, Láďo.“ // „Co děláš?“ „No, to víš, Láďo.“ // „A co žena?“ „Ta je doma.“ // ... Tak to je chlap, jak má bejt ... Ale jedno vám řeknu: Bez něj by mně bylo hůř.“ Dál vypravěč zaplétá další kamarády a do řeči se mu plete ruština. Jednoho oslovuje „Svát'o! Da zdravstuj, ulejkáku“. Z těchto fádních dialogů číší čirá autenticita všedního života, přičemž jejich reprodukce probleskuje do vypravěčova „proudu vědomí“.

Weinbergerovo duchovní zrání

Absolvent matematicko-fyzikální fakulty je sice jako zoolog *rerum naturalium doctor*, ale nezkoumá svůj předmět tak, že si postaví na svůj pracovní stůl živočicha. Nemůže objekt svého studia očichávat čichem či ohmatávat hmatem, poněvadž jeho duch se ubírá cestou v neviditelné a neslyšitelné říši abstraktní dedukce. Tento handicap autora limituje i v případě,

že zabrousí do hájemství beletrie, poezie a básnictví a modifikuje jeho optiku nazírání skutečnosti. Je spolehlivě prokázáno, že matfyzák je dobře predisponován k skvělým výsledkům v logice, šachu, hře go, hudbě i zpěvu, jež vyžadují nemenší dávku abstraktního myšlení. Jeho nevýhodou naopak je, že má pozastaven vydatný přítok smyslových počitků, že básnický žije v nonsensové, lettristické, konkrétní, vizuální, kaligrafické a digitální poezii. To plně platí i o jeho souběžcích Žáčkovi, Hůlovi a dalších. V minulosti to platilo o formalismu 1925-1931, o logikovi Otakaru Zichovi, Janu Mukařovském v jeho máchovské studii z roku 1928 a o Holanově poezii. Všichni kutali v kamenolomu ryzích krystalických slov a často jejich jazyk vysychal pro nedostatek smyslových vjemů v „suché chrástí“. Ve středověké mystice se takovému duchovnímu stavu říkalo „vysýchání duše“ (*siccitas*). Když jednou Vladimír Justl přemluvil Holana, aby přerušil své noční vigilie nad sklenkou vína ve Werichově a Trnkově vile na Kampě a vydal se s ním na krátkou procházku na Karlův most, Holan prohodil: „Ta příroda mne už neskutečně sere!“ Dokládá to, že formalista je nejednou „zalezlý noční brouk“.

Domovským útočištěm Jiřího Weinbergera je vedle rodného Brna, rakouské Vídně a Grazu, kam jeho otec odešel v roce 1968 do emigrace, a let studentské a profesionální dráhy strávené v Praze také pomyslná a fiktivní obec Globice. Toto pojmenování může mezi neznalými začátečníky budít mylný dojem, že je odchovanec selského lidového folklóru a dostal se k divadelní produkci jako nějaký duchovně retardovaný vesnický chasník. Netuší Weinbergerův smysl pro intertextualitu a aluze na duchovně spřízněná díla, uniká mu, že toto fiktivní místní jméno naráží na pojem komunikačního vesmíru, kde jsou obyvatelé všech kontinentů propojeni sdělovacími médii a internetovými servery jako sousedé v jednojediné „Globální vesnici“. Její hranice vymezil triangulací kanadský profesor Marshal McLuhan a asistoval mu německý filosof Theodor W. Adorno, oba zakladatelé moderních mediálních studií. McLuhanova *Global Village* je v jeho knize *The Gutenberg Galaxy* (1962) planetou „Gutenbergovy galaxie“, nazvané po mohučském zakladateli knihtisku. Jejich obyvatelem je pro McLuhana „typografický člověk“, protože v té době byl ještě hlavním médiem komunikace knihtisk a ještě neexistoval internet. „Globální vesnici“ chápal jako místo, kde se všichni znají a hovoří spolu jako sousedé, ale nepotkávají se fyzicky, obcují spolu sdělovacími prostředky propojení televizí, filmem, a dnes už také počítači a internetovými servery. Tato média umožňují „proces interakce a integrace mezi lidmi, společnostmi a vládami celého světa“.

Jiří Weinberger se cítí v Globicích doma, hovoří plynou „internetštinou“, zvládá dobře i její nářečí „esemesštinu, jíž komunikuje mládež na svých iPhonech a smartphonech, ale cítí se opět jako v létech svého mládí odcizen. Za studií patřil k mladé generaci, která se pod patronací O. Šika snažila

přetvářet svět jinak než budovatelské myšlení jejich otců, dnes se cítí odstrčen mladou generací pirátské strany. Ta nastupovala k válce v letech 2006-2010 a zasazuje se o realizaci programu digitální technokracie. Je to další generační recidiva formalismu, která si hledá idoly a ikony v jeho vrstevnících, ale cítí mnohem rasaněji a brutálněji než otcové. Weinberger si to uvědomuje slovy „do současného století přece nepatřím“, jsem zakořeněn v „minulém století“, které už ztratilo svůj smysl. Žilo v poměrech, kdy počítač Minsk-22 baštil a chrtil děrné štítky a vypadal jako obří kredenc či menší stodola. Jeho internetština jen zřídka zabíhá do pražské pepíkovské obecné češtiny, drží se spisovné normy. Patří ke generaci „ajťáků s cyklistickým batůžkem na zádech“ kteří pro expresidenta Václava Klause zavánějí anarchistickou neseriózností a skrytými levičáckými sklony. Pokud se držíme dřívějšího rozlišování mezi staročechy a mladočechy, pak jej pronásleduje životní pocit stárnoucího staroajťáka nepochopeného dravým drajvem mladoajťáckých greenhornů.

Výrazové prostředky „esemesštiny“ autor dokonce povýšil na novou narativní metodu a techniku organizace vyprávění. Je si samozřejmě vědom, že klasický autor se nemůže příliš odchýlit od sledu „EXPOZICE – KOLIZE – KRIZE – KATERZE“. Ten sled je tak neporušitelný jako pro motoristu řada „MLSÁNÍ – KOMPRESSE – VÝBUCH – VÝFUK“. Ve věku civilizačního firmolu je ale nejdůležitější začínat jádrem sdělení: „Budu vzpomínat *anticlockwise*, čili pozpátku, tak jak se nepišou dějiny, nýbrž maily. Nejnovější údaj pěkně nahoru. A ještě něco: nebudu v tom důsledný.“

Autor začíná povídkovou sbírku imponantním úvodním číslem *Mám pro sebe špatnou zprávu*. Bloudí pražskými ulicemi, slabým zrakem se dočítá, že se nachází v Googleově ulice. Vykřikne „hle, všude jsem doma“, zvolá: „Ať žije má vlast Globální vesnice!“ Ale to jen do doby, kdy přijde k uliční tabulce blíže a zjistí, že dorazil do ulice Gogolova. Cítí ve vzduchu u mladých jakýsi nová „digitální existencialismus“, mladí lidé se profilují do světové známosti a viditelnosti jako bloggeři a všude deklarují svou holou existenci v hemžení myriád opuštěných lidských bytostí. Žijí v duchovní separaci svého počítače a PlayStationu, která se ještě znásobila zavedením *home office* v covidové segregaci. Svým blogem vysílají na internetové www adrese výkřik SOS jako ztracenci v oceánu nicoty. Naučili se žít jen virtuálně na internetu a všude narážejí na položivé mrtvolky bludných duší vrstevníků volající do světa někde od kamen ve své zapadlé Ztracené Lhotě. Autor se zaposlouchá do jejich informačního lomozu a dešifruje jejich vzkaz SOS jako něco ve smyslu následujících vět: „Prosím vás co neuctivěji, řekněte v Petrohradě, že tu v tom městečku žije Petr Petrovič Dobčinskij ... že na té a té internetové www adrese žije Petr Petrovič Dobčinskij.“ Pak autor povídky procitne a uvědomí si, že se mu omylem vybavila pasáž z Gogolova *Revizora*, kde okresní úředníček Dobčinskij oroduje za kontakt s milostpáný z Petrohradu. Pokud se

internetem nechce dovolat jako nespokojený řadový volič přímo o Strakovky, tak na svém routeru vytáčí adresu fan-klubu zpěvačky Ewy Farny a sděluje jí, že někde v dáli pro ni buší jedno nesmělé lidské srdce.

Výpravný rejstřík příběhů v souboru *Nerovnováha* prozrazuje několik tektonických vrstev. Není v nich viditelně oddělen a vyznačen cyklus „gymnasiálního a studijního mládí“ na matematicko-fyzikální fakultě Karlovy university. Jeho ideová linie začíná vzpomínkami na dětství, oslavami vánoc a prvních narozenin a raného zápalu pro šachy ve věku od čtyř do sedmi let. Ze školního věku je povídka o pohovoru ve školním kabinetu, kde fyzikář zabavil pro své čtenářské potřeby vypravěči rodokaps a nabádá ho, aby nešířil dál mezi spolužáky. Oddíl mladých let zakončují studentská léta, kdy se začal seznamovat stisky a mačkáním na dívky v tramvaji a jeho nejbližším průvodcem bylo logaritmické pravítko. Kulminuje povídkou *Rovnováha*, kde si známý Mojmír z Loun přilepšuje ke skromnému kapesnému účastí na turnajích v kavárně U skákavého koně. Nejenže si vydělal na drink, ale svými triumfy úspěšně luxoval peněženky spolustolovníků. Další čísla resumují příhody reprodukováné ve vzpomínkách na dětství. Vedlejší narativní linii obstarává řada děsuplných povídkových hororů, které dodávají knížce na dějovosti. A navzdory skutečnosti, že se v posledním řádku povídky nakonec vybarví jako pouhý sen a fiktivní noční můra.

Povídky z dětského, školního a studentského mládí jsou volně a neuspořádaně vloženy do cyklu příběhů ze zralého programátorského života, který se proplétá s cyklem manželského života a obdobím rekreační turistiky po vlastech českých a jejich blízkém okolí. Ty tvoří jádro novějších povídek, které se točí kolem dramatických příběhů ztrát autorových oblíbených cyklobatůžků. Neoddělen zůstává cyklus profesionálního života z programátorského prostředí, který je korunován už na začátku úvodním číslem *Mám pro sebe špatnou zprávu*. Tady je pregnantně uložena vyložena celá Weinbergerova životní moudrost a filosofie i jeho existenciální situace proroka internetové civilizace v lokalitě Globální vesnice. Navzdory svému úvodním postavení je to skvělá a vynikající tečka narativního celku a zdařile rámcuje knížku do jednoho tematického celku.

Hlavní linie dějové osnovy se točí kolem dramatických ztrát a nálezu cyklistického batůžku při návštěvě turistických lokalit. Odehrály se v Rakousku kolem Linze, na Kokořínsku, v Českém ráji a v Jeseníkách. *Cyklobatoh I aneb Na krásném a moudrém Dunaji* popisuje ztrátu batůžku a vyjednávání s rakouskou policií, kde si dobře poradí s komunikací v němčině. Úspěšně dopadne hledání dokladů a cenných věcí také v povídce *Cyklobatoh II aneb Okradení na Kokořínsku*. Řada věcí byla nenávratně vykradena, ale naštěstí se ozval nějaký vrchní, že se našly úřední papíry z batůžku. Povídka *Cyklobatoh III aneb Ztroskotání v Českém ráji* vypráví tom, jak se vypravěči

na jedné zastávce ztratily klíče od vozu, ale nakonec se zjistilo, že celou dobu ležely na krytu zavazadlového prostoru. Výstup na Jeseníky v povídce *Cyklobatoh IV aneb Cats and dogs in Olomouc* je korunován hrozným lijákem na zpáteční cestě.

Širší rámec povídek naznačuje, že vypravěč vyráží z pražské metropole na čerstvý vzduch. Jede vozem o víkendu či na dovolené se svou paní po pravici, aby si užili pohybu na horských túrách. Provází ho manželka, se kterou se seznámil kdysi v Karlových Varech a okolí ji hodnotí jako „výstavní šťabajznu“. Když spolu zdolají nějaký horský vrchol, rozhlížejí se po krajině a vypravěč pečlivě kontroluje, zda je příroda v pořádku. Na její poměrování vždy vytáhne nějaké pravítko či matematickou poučku ze svého arsenálu. V čísle *Pohled do zeleně* se mu na procházce nabídne panorama Troje a vypravěč „aplikuje poučku“, která říká osvědčenou zásadu „Dívej se do zeleně.“ V jiné situaci téže vycházky použije zásadu „všechno je buď vo psychice, anebo vo penězích“. Za nešvar považuje, když místa nejsou seřazena jako jeho básničky hezky v abecedním pořádku. V povídce *Etiketa oblékání* rozebírá pro a proti jiné zásady: „Když sandále, tak jedině bez ponožek.“ Ale už mladých letech neřešil nic v přírodě bez logaritmického pravítka. Má jich nejméně dvě, ale ukrývá je tak pečlivě, že se mu ustavičně ztrácejí a nemůže je najít. Jeho hlavní životní heslo však zní „malý cyklistický batůžek nosím kde kam i tam“.

Všechny záhady ztracených, ale úspěšně nalezených batůžků se točí kolem jeho obsahu. Vedle osobních a řídičských dokladů se v nich určitě skrývají desky ve formátu A5. Vypravěč jejich obsah nikde nevysvětluje, ale dle jeho starostlivé péče v nich musí být ukryto něco mimořádně cenného, pravděpodobně autorský básnický deníček, kde si ukládá inspirativní nápady, rýmy, hlášky, zajímavá slovní spojení, příležitostné hlody, fóry a frky. Každý opravdový básník si ho chrání úzkostlivěji než dívka svůj menstruační zápisník.

V těch deskách se musí ukrývat něco jako autorovo příruční a přenosné *alter ego*, neodlučný vehíkl jeho básnické duše. Kéž by obsahoval i vodítka k přibližné dataci vzniku a zrodu jeho básnických sbírek. Ušetřil by tak hodně práce budoucím weinbergerologům, kteří budou jednou pátrat po jeho pozůstalosti v Památníku českého písemnictví. Staří Aztékové věřili v náboženství nagualismu, jež předpokládá, že válečníka lze zabít jen tak, že sestřelíme šípem jeho ptačího dvojníka *naguala*. V ruských pohádkách o Kostěji Nesmrtelném se tato dvojníká zvířecí duše nazývá *liche* a může být ukryta ve vejci, pod dubem, v truhlici nebo kachně.

Jiří Weinberger pravděpodobně šípů při lukostřelbě nepoužívá, ale má po ruce jiné střelivo. Jeho hlavní zbraní je pádný rým, který ho sblížil s jeho americkým blížencem Ogdensem Nashem. Rým musí sedět jako dobře

posazená facka, musí plesknout do tváře jako sněhová koule profánní banální hmotné reality na líčko melancholického snílka. Jeho i Nashovy rýmy padají jako dělové smeče na cíl soupeřova pole. Brilantní je překlad Nashova dvouverší:

Candy is dandy *Želé je skvělé*
Liquor is quicker. *Rajec jde na věc*

Takovou lahůdku je třeba si vychutnat jako ústřici. Je to chuťovka na vteřinu, ale než nám dojde její smysl, musí se nechat čtyři minuty uležet pauzu. Přitom její překlad je neskutečně náročná prácička na dva tři týdny. Někdy má čtenář básně pocit, že autor smečuje z ničeho nic bez přihrávky a bez přihrávače. Možná že by takovou trefnou nahrávkou by mohl být už sám titulěk básně „Rajec jde na věc.“

Frapantní ukázkou smeče bez nahrávky jsou zakončení dvou povídek:

„Jak se baví žháři? Jsou to samotáři. Jak se baví hasiči? Ujíždějí v hašiši.“
„Nechlubím se cizím peřím, / že umírám, neuvěřím“

Ve dvou vzájemně a logicky nesouvislých verších je vlastně popsán celý lidský život, celý autorův životopis, životní filosofie a světonázor. Je to alogická asociace, dva výkřiky bez logické vazby, ale přesně takhle vzniká asociální poezie, člověk pozná, že něco souvisí s něčím, když se střetnou dvě vesmír tělesa slov a jejich třesk vyvolá záblesk jak střet dvou atomových antičástic. Banální skutečnosti se zobrazí v jiném světle, byť v nějakém jiném sociálním náhledu. Taková vypravěčská metoda vlastně využívá techniky filmového střihu. Je to mnohem účinnější postup, než kdyby každé slovo logicky zapadalo do dalšího a do písmene otrocky popisovalo mechanicky známou rutinu. Kdyby se deset drahocenných minut popisovala logická sekvence úkonů: Hrdina X vstal, nazul si do bačkory, opláchnul a omyl si tvář v umyvadle, vyčistil si kartáčkem pečlivě zuby ... Takový film by diváka ho unudil k smrti.

Obliba irského limeriku jako inspiračního zdroje nonsensové a žvatlavé dětské poezie ovlivnila celou generaci debutantů 70. let. Vedle Vodňanského, Žáčka, Slívy, Šruta, Weinbergera a Hůly nepřímou okouznila i řadu textařů jako Ivan Mládek. Své vzory si čerpali z klasiků nonsensu jako Lewis Carroll, Edward Lear a Christian Morgenstern., ale málo se ví o jeho kořenech v městském lidovém folklóru hospodských žertovných popěveků. Obecně se má za to, že jde o irský vynález jednoduchých dětských rýmovaček založených na pětiverší s rýmovým schématem AABBA.

Formálních napodobitelů usilujících o nevázané slovní hříčky je mnoho, ale zdaleka ne všichni jsou si vědomi obsahového, ideového a groteskně karikaturního jádra limeriku. Jejich původního ducha se věrně držel jen Edward Lear, který v následující ukázce sotva co tušil o módě absurdních

kafkiád v 60. let minulého století: „Byl jeden stařík z Dumbree, / co učil sůvy čaj pít. / Děť, že „jíst myši je prdlajz dobrý.“ / Takový to byl dobrák z Dumbree.“ Ve skutečnosti bylo podstatou limeriku zveršování groteskně přehnaného a zkarikovaného lidového klepu o nějakém místním bláznivém podivínovi. To je univerzální výměr groteskně karikaturního žánru lidového plebejského humoristického realismu platný už od dob J. J. Langera či Nerudových *Malostranských povídek*.

Obsahově se limerik podobá zveršovaným pivním anekdotám, jež věrně připomínají některé Švejkovy hospodské hlášky: “Ten pán je hotovej nezmar. Jako nějakej Bouška z Libně. Vosumnáctkrát za večer ho vyhodili vod Exnerů a dycky se jim tam vrátil, že si zapomněl ... Takovej byl vytrvalej, že se moh stát ministrem.“ V prvních dvou verších limeriku se uvede nějaký lidový týpek „jeden stařec z Dumbree“ s určením profese, místa původu a charakterovou zvláštností, v třetím a čtvrtém verši se jeho povaha ilustruje příhodou, která se mu nezřídká děla a v pátém verši se opakuje jeho úvodní vlastnost jako sumarizace zobecněná v lidovou moudrost. Začíná se a končí klevetou o typické zvláštnosti nějakého podivína. Ilustruje to závěr: „Takový to byl dobrák z Dumbree.“ I limerik tedy sleduje osvědčenou narativní osnovu expozice, kolize, krize a katarze, byť je redukována na expozici, výstřednost, kolizi, krizi a sumarizující epilog.

Jiří Žáček uvádí, že „podle jedné teorie prý limerik vymysleli angličtí námořníci, kteří procestovali celý svět, spatřili věci nevidané a v přístavních krčmách se bavili tím, že svá dobrodružství řádně opepřili fantazií, aby se navzájem trumfovali, a hlavně aby ohromili suchozemské pecivály. A protože prý nejpraštější říkanky vymýšleli mořští vlci v irském Limericku, pojmenování bylo na světě.“ Tento výklad rámcově potvrzuje vývojovou souvislost s pivním folklórem hospodských anekdot, jejichž řetězením mimo jiné vznikala i dějová osnova pikareskního románu.

Ogden Nash jako klasik irského limeriku velmi často přeskakoval do jeho britské obdoby zvané doggerel. Etymologie říká, že je to jakási psí či zepsutá rýmovaná odrhovačka. Wikipedie o něm praví, že „má monotónní rytmus, verše nepravidelné délky a přízvuchných slabik, jednoduchý rým a otřepaný či triviální význam.“ Renesanční básník John Skelton takto rýmoval řádky doggerelu *Colin Clout*: „A třeba verš mám orvaný / skrz naskrz zedraný / deštěm ošlehaný / od molů prožraný, / když ho správně popadneš, / morek si z něj vysrkněš.“ Působí vandrácky a šupácky, ale přitahuje dojemem rozverně komické burlesky. Přesně takový dojem budí i jedno číslo z Weinbergerovy sbírky *Antianalfabeticum*: „Byla jednou jedna vědma / na obou nohou měla regma / Nadranc plíce / játra nadranc / léků plnou / kredenc / k tomu / ono / mato / poe / tické / deli / rium / tremens“.

Německým dvojníkem limeriku a doggerelu je *Knittelvers*, „pletený verš“, s řádkami o délce osmi až devíti slabik. Rýmují se párově (AABB) a každý verš má čtyři přízvučné slabiky. Někdy se nazývá kvůli svému rytmu s pádným zakončením *Knüttelvers*, „obuškový verš“. Ve staročeské lidové poezii má obdobu v „bezrozměrném verši“ (*metreless verse*) skladby *Lepič*, kde bůh stvořitel je přirovnáván k hrnčíři. Všechny tyto veršové formy vyvolávají dojem „*tumbling verse*“, kolébavého, vrávoravého, nebo dokonce choliambického, kulhavého verše, aby básník dobře zapadnul do společnosti pouličních otrhanců a vandráků.

Ve všech případech to ukazuje na kořeny v archaických zbytcích folklóru „alpínské rasy“, která kolonizovala Evropu už kolem 33 000 let př. n. l. gravettskou kulturou „věstonických venuší“. Spojoval je všechny rabelaisovský *esprit gaulois* blízky Galům, Gaelům, Polabským a Pobaltským Slovanům. Ve středověku se jejich vrstvy zabydlely v podhradích a předměstích velkých měst jako „řemeslnická chasa“. Doggerely zpívala zřejmě londýnská chudina mluvící nářečím Cockney, tradici limeriků udržovali irští a skotští Gaelové, další zbytky jejich etnického živilu lze najít ve vídeňském, haagském a kolínském lidovém městském nářečí (*Kölsch*).

Britská poetika řadí limerik i doggerel jako zvláštní druh „regulovaného verše“ (*regulated verse*), který se vyznačuje vnitřním rýmem (*interior rhyme*), dělicí pauzou a střídáním veršů o různém počtu slabik, nejčastěji podle schématu 7-5-7-5 či 9-8-9-8. Na konci veršů je nezřídka zdobily popěvky se slabikou nesoucí několik tónů jako „Jede paní z Frýdlantu, dyja dyja dá“, nebo koledy se závěrečnou vsuvkou „dudlajdá“ zpívaných s přepínáním do fístulkového falsetta. Je to neklamný znak pozůstatků alpského, tyrolského a laponského jódlování známého z alpského „*hojdaláridý*“.

Toto koketování s lidovým rabelaisovským, haškovským a hrabalovským humorem se v půli sedmdesátých let zaseklo nástupem „tvrdého rocku“, který odmítnul změkčilou melodičnost skupin Beatles a Abba a zdrsnil ji konservativní filosofií punku a skinheads. Místo pestrobarevného ohozu vizáže vlasatých hippies nastoupil kurs drsných rockerů a holohlavých skinheadů v černých kožených bomber bundách.

Jiří Weinberger zachoval generační věrnost duchu anglosaského kulturního materialismu, Brandtovy *Neue Linke*, estetice demokratického humorismu vlasatců i nashovského limeriku. Se svými vrstevníky však resignoval na opojení konzumem a boomem továrenských komínů obratem k ekologii a environmentalismu. Doba ztratila zájem o mladický amatérský experiment a místo divadel malých forem se začala vracet ke kamenným divadlům. Konservativní thatcherismus a poetika bulvární reaganetiky si nevybírala daň jen v politice západních států, ale vplížila se obrodou kultovní jubilejštiny, velkých jmen, zasloužilých klasiků a zalezlého chatařského ruralismu do

oficiální tvorby východoevropských zemí. Miloš Forman přestal fandit konkursům mladých adeptek královen krásy a náborům jinošských pucholtovských hrdinů, a svou režisérskou kamerou poctil klasika Amadea Mozarta. Svěrákovi a Smoljakovi cimrmanologové nadále ctili zneuznaného geniálního outsidera Cimrmana, ale začali ho oslavovat jako současníka, který v pražských ulicích potkává a familiárně oslovuje klasiky formátu Čechova, Mánesa, Ženíška a Marolda. I v jejich poetice byl patrný obrat od prostého človíčka a obyčejného pouličního týpka (*man-in-the-street*) ke glorifikaci velikánů. Této světonázorové proměny si u nich povšimnul i Jan Werich, když ho jednou pozvali na své představení. Suše poznamenal, že avantgarda jejich Osvobozeného divadla s oblibou „vohcávala klasiky“, zatímco „umravněná cimrmanologie“ hřešila jejich nábožným kultem jako jejich antipodi v 30. letech.

Weinberger reagoval na tyto strukturální změny v orientaci „dobového počasí“ obratem k ochraně přírody. Řešil je tak, že politicky definitivně zakotvil svůj světonázor na pozicích aktivit Zelených. I on je jako mladá generace technikou zahlcen a přesycen, a proto hledá spásu z znečištěného ovzduší pražského velkoměsta únikem do přírody. Pokud si neodpočine jako „chatařští ruralisté“ někde v tramské kolonii, spěchá se o víkendech spolu se svou paní nadýchat trošky čerstvého kyslíku v horských turistických resortech. Svým světonázorem se zařadil do tábora zelených a ekologicky smýšlejících „ajtáckých batůžkářů“. Je to udržitelné krédo vzdělaných středních vrstev, které se nebrání komfortu úspěšného manažera a špičkového počítačového odborníka, ale nebaží po drahých hotelech v Monte Carlu, Floridě či Las Vegas. Cení si kulturu v kabaretu stálých fanoušků více než slávy televizních hvězd populárního showbyznysu.

Weinbergerova generace byla v mládí upečena jako polotovar ve výhni avantgardního experimentu, dadaistického nonsensu a hrabalovského lidumilského demokraticismu a z této výbavy si zachovala smysl pro optiku prostého občana. Během privatizací se obohatit nestihla a zůstala věrná svému občanskému krédu. Dokládá, že staré generace hned nevymírají, ale pouze hibernují, spí zazimovaný zimním spánkem, dokud je jako medvědy někdo neprobudí ze spánku. Novou renesanci zažila, když Weinberger kolem sebe soustředil skupinu umělců vystupující jako *Studio bez mikrofonu* v kavárně Cafédoskop v Lazarské ulici. Vystupuje se svým týmem v písničkových kabaretech a recitalech plných svěžího humoru, který je vzácnou přísadou a protilékem ve světě, kde zuří vášně xenofobie fanatických haterů.