

Tvůrčí subjekt a zobrazený mluvčí v poezii dvacátých let

Zatímco v kapitolách předchozích byl tvar subjektu básnického díla zkoumán především prizmatem zřetelně manifestované, tematizované autostylizace, v následujících dvou kapitolách se pokusíme hledat jeho obraz v hlubších vrstvách implicitnosti; v podobě vyhraněné do pozice subjektu tvůrčího, tedy subjektu charakterizovaného osobitostí tvůrčího aktu, jehož výsledek - konkrétní básnické dílo - máme před sebou. Jelikož jde o výtvar umění slovesného, musí nás zajímat aktivita verbální: zaměříme se na dobově či směrově příznačný způsob zacházení s verbálním vyjadřovacím systémem.

Východiskem našich úvah tudíž učiníme fakt (podrobněji pojednaný, jako obecný problém lingvisticko-komunikační, v kapitole Subjekty a text), že každý hovořící subjekt je charakterizován svou řečí: tím, o čem, co, jak, za jakých okolností a proč říká. Vypovídá o něm tedy volba tématu, způsob jeho zpracování, výběr jazykových prostředků, to vše vztaženo k povaze komunikační situace, k cíli, jež promluva sleduje, a samozřejmě i tento cíl sám. Jazykový projev přitom ovšem musí být příjemcem implicitně překódován, interpretován zcela určitým způsobem: jako svědectví o uskutečněných procesech volby (z více alternativních možností). Tyto procesy jsou schopny prozrazovat své motivace, jež poté, za příznivých okolností, poukazují k nějaké vlastnosti hovořící osoby.¹ Tak je tomu v dorozumívání mimouměleckém stejně jako v komunikaci umělecké; v umělecké komunikaci je však celý proces podstatně složitější. V neposlední řadě proto, že reálné spojení mezi tvůrčím subjektem a příjemcem díla zpravidla obsahuje zvláštní mezičlánek - *komunikaci zobrazenou*, jakoby mimouměleckou, v níž vystupuje zdánlivě mimoumělecký, *zobrazený mluvčí*. Jde o onu rovinu, v níž se vytváří umělecká fikce mimoumělecké skutečnosti.

Fiktivnost zobrazovaného mluvčího bývá někdy zdůrazněna momenty, které signalizují distanci mezi ní a osobou autora; zobrazený mluvčí se podílí na příznakovém autostylizačním gestu. Tehdy je jeho prostředkující úloha, podřízenost tvůrčímu subjektu, zcela zřejmá. Zřejmá bývá i jeho integrita: je postavou, jejíž obraz je analogický obrazu jakékoli mluvčí osoby skutečné. Tato prostředkující role (a někdy i integrita) však bývá zastřena tam, kde signály distance chybějí, takže hranice mezi zobrazeným mluvčím a tvůrčím subjektem je málo patrná. Přesto ji nesmíme ztrácet ze zřetele, a to ani tehdy, máme-li důvod se domnívat, že ústy zobrazeného mluvčího promlouvá sám

básník, že zobrazený mluvčí je jeho nezáludně míněnou projekcí. Hranice mezi nimi je totiž pro strukturu uměleckého díla velice podstatnou hranicí mezi dorozumívacím systémem primárním - přirozeným jazykem v mimoumělecké podobě a funkcích, a nad ním nadbudovaným systémem uměleckým, tj. jeho funkčně přehodnocenou variantou.² Vztah obou systémů je pochopitelně asymetrický: první je nezbytnou součástí druhého, jeho materiálem. Stejně asymetrický je i vztah mezi oběma subjekty. Zobrazený mluvčí je součástí tvůrčího subjektu; je (aspoň v našem pracovním vymezení) tou jeho částí, která se pohybuje ve sféře mimo umění vzniklých a působících pravidel zpracování zkušenosti, tedy v rámci schematického modelu světa, odpovídajícího mimouměleckému systému verbálního vyjadřování.³ Zobrazeným mluvčím v díle rozumíme celou sféru *mimoumělecké vyjadřovací kompetence* tvůrčího subjektu.

Nemáme přitom na mysli jenom „jazyk“ v onom zúženém a poněkud vágním významu, v němž bývá literární vědou stavěn do opozice vůči „tématu“.⁴ Patří sem například také určité relativně ustálené postupy výstavby tématu, zákonitosti celkové kompoziční strategie mimouměleckého komunikátu, proměnlivé v závislosti na jeho příslušnosti k různým, řečeno s Bachtinem, „řečovým žánrům“.⁵ Osobitou strategií má zajisté třeba popis aktuálně vnímaného: řídí se jednak jeho „objektivním“ uspořádáním, jednak průběhem samotného vnímání - rozložením pozornosti, směrem pohledu, volbou stanoviště a jeho případnými změnami atd. Ve vyprávění pak navíc přistupuje zdůrazněná časová dimenze, odstup od vyprávěného, potřeba vyjádřit následnost a kauzalitu, prostředky jazykového zhušťování dějů apod. Opět jinou strategií se vyznačuje úvaha, strukturující téma podle logických myšlenkových postupů a zvolených interpretačních hledisek. K úvaze má nepochybně blízko sebereflexe - myšlenkové zvažování sebe sama; s tou pak částečně souvisí a částečně se rozchází citové vyznání: pojmenování zakoušeného citu a jeho „argumentace“, přičemž „zdůvodnění“ může být shledáváno buď v prožívajícím subjektu samotném, nebo také, a to zřejmě častěji, v objektu emoce. Sebereflexe a vyznání jsou bezpochyby přímo předurčeny k tomu, aby sloužily jako základní řečové žánry mluvčímu zobrazenému v díle lyrickém, i když ten se zdaleka neomezuje pouze na ně.

Položme si nyní otázku: jaká je obecně úloha zobrazeného mluvčího, zobrazené komunikace v reálné komunikaci mezi tvůrčím subjektem a vnímatelem, jaká je její úloha ve významové stavbě básnického díla?

Umělecké slovesné dílo je nepochybně jazykovým projevem, a tudíž vše, o čem hovoří, do něj vstupuje už předem jazykem zpracováno, pojmenováno slovy obsaženými v mimoumělecké lexikální zásobě; sepětí systému sekundárního a primárního je prakticky nerozlučné. Přesto jde o dvě komunikační roviny, v nichž jsou sledovány odlišné komunikační cíle. Ten, koho nazýváme „tvůrčím subjektem“, vytváří významovou strukturu s „dominující funkcí estetickou“;⁶ výběr jednotlivých znaků je motivován jejich konkrétním podílem na konstituci výsledného, autorovu záměru odpovídajícího estetického výtvaru. Naproti tomu v prostředkující rovině komunikace zobrazené působí jiné motivace: zobrazený mluvčí popisuje určité předměty proto, že je „opravdu“ kolem sebe vidí, vypráví události proto, že se „skutečně“ staly, atd. To vše navíc podává způsobem, který odpovídá zvyklostem mimouměleckého vyjadřování a příslušného řečového žánru. Seskupuje tedy znaky podle zákonů umělecky nespécifických, zatímco pro seskupení vedené záměrem tvůrčího subjektu jsou podstatné specifické, interferenční významové konfrontace, to znamená mnohonásobné a mnohosemné vzájemné zrcadlení významů. V celku básnického díla je tedy zobrazená komunikace jednak „materiálem“, reorganizovaným a znovuzvýznamňovaným aplikací hledisek systému uměleckého, jednak také tvoří v díle jakýsi samostatný půdorys, osobitou substrukturu, jež je ovládána vlastními, na uměleckém záměru jakoby nezávislými zákonitostmi. Důsledkem přítomnosti této relativně samostatné substruktury je mimo jiné esteticky účinný jev dvojí motivace řečeného, o němž budeme, v souvislosti s konkrétními díly a postupy, nejednou hovořit.

Metodologicky potřebné rozlišení mezi oběma v díle zúčastněnými sdělovacími systémy, mimouměleckým a uměleckým, ještě komplikuje okolnost, že i v rámci mimoumělecké komunikace samé, v mimouměleckém projevu, bývají některé její normy občas narušovány. Přitom se tato deformace (přesněji řečeno to, co se z hlediska jedné normy, jednoho pravidla jako deformace jeví) může z hlediska jiného stát někdy zákonitým, pozitivně využívaným prostředkem. Není pochyby o tom, že ve všech řečových žánrech, o nichž jsme se dosud zmiňovali, platí požadavek *tematické koherence*: v promluvě by se nemělo objevit nic, co nemá věcnou či logickou souvislost s pojednávaným tématem. Ve skutečnosti však býváme, zejména v řeči běžně mluvené, svědky tematických „odboček“ (které mohou jít tak daleko, že se původní téma z promluvy zcela vytratí). Příčinou tohoto jevu

je jeden z obecných postupů subjektivního zpracování reality: v paměti subjektu se vytvářejí trvalejší spoje mezi věcmi (vztahy jejich podobnosti, věcné sounáležitosti, hodnotové spřízněnosti atd.), z nichž některé se pak aktualizují a verbalizují. Na tyto odbočky reaguje posluchač, pokud snad nezaujme jistý estetický hodnotící postoj, většinou negativně; právem je chápe jako narušení původní komunikační strategie. I mimo umění však existuje forma, v níž lze *asociaci představit* (neboť o tomto jevu, jak patrně, hovoříme) využít pozitivně - k bližšímu ozřejmení tématu. Touto formou je *přirovnání* nebo *obrazné pojmenování*. Jak je známo, obojí nalezlo své hlavní pole působnosti ve vyjadřování uměleckém (obrazné pojmenování bývá někdy dokonce chápáno jako podstatný signál uměleckosti textu). Důvodem je asi fakt, že tyto postupy si již ze sféry mimoumělecké přinášejí zmíněnou funkční dvojitvárnost. Na jedné straně slouží komunikačním záměrům mluvčího (v případě literárního díla zobrazeného mluvčího), na druhé straně tu však aspoň potenciálně zůstává i jejich schopnost působit jako svého druhu „odbočka“, která rozrušuje tematickou kontinuitu promluvy - a tak dává prostor k případnému rozehrání významových procesů interferenčních.

Jak ve známé stati Dvojitá obrazotvornost upozornil Vítězslav Nezval,⁷ převládá v poezii jednou ta a podruhé ona funkce. Jednou je, řečeno terminologií naší úvahy, obrazné pojmenování motivováno více potřebami zobrazeného mluvčího, jindy - zvládnutě svou nápadností nebo mnohočetností - poukazuje spíše k bezprostředním estetickým cílům tvůrčího subjektu. Dodejme, že podle našeho názoru tato převaha nemůže být nikdy absolutní. Kdyby se omezilo výhradně na svou ozřejmující roli, přestalo by obrazné pojmenování být uměleckým; při úplné ztrátě místa v kontextu zobrazené promluvy by zase přestalo být vnímáno jako pojmenování obrazné. Setrvávajíc tedy v rámci pravidel hry komunikace zobrazené, stalo se obrazné pojmenování zároveň „legitimizovaným“ prostředkem, který otřásá jejím zdánlivě výsadním postavením.

Řekli jsme, že hovořící subjekt je charakterizován celou svou promluvou, veškerými implicitně v ní obsaženými rozhodovacími akty, jichž je tato promluva výsledkem. A také, že celou svou promluvou, tj. konkrétním básnickým dílem, je eo ipso charakterizován rovněž tvůrčí subjekt tohoto díla. Jak napsal Jan Mukařovský: „...za každým uměleckým dílem pociťuje subjekt vnímající intenzivně subjekt znak dávající (umělec) jakožto odpovědný za duševní stav, který dílo ve vnímání vyvolalo. Odtud je již jen krok

k bezděčné hypostázi konkrétního tvůrčího subjektu, vybudovaného toliko na základě předpokladů daných dílem.“⁸ V plné své konkrétnosti je tento hypostazovaný subjekt jedním z významových korelátů celé výstavby díla. V podobě zobecněné pak nemůže být ničím jiným než významovým korelátem jeho - řečeno opět s Mukařovským - sémantického gesta.⁹ K adekvátnímu odhalení tohoto gesta by bylo nutno hledat pokaždé jiný přístup, stejně jedinečný jako toto gesto samo. V této kapitole se však nehodláme zabývat tvůrčími subjekty jednotlivých děl, nýbrž především určitými jejich společnými rysy dobovými a směrovými. K nim se chceme pokusit proniknout prostřednictvím opakovaně kladené otázky, jaké konkrétní podoby v jednotlivých básnických obdobích a směrech nabývá asymetrický vztah mezi tvůrčím subjektem a zobrazeným mluvčím.

Zdání univerzální platnosti mimoumělecky daných vyjadřovacích zákonitostí (případné odchylky bývaly chápány nikoli jako projev tvůrčího záměru, nýbrž nanejvýš jako povolená „básnická licence“) bylo v českém novodobém básnictví poprvé výrazně zpochybněno v devadesátých letech minulého století - symbolismem; zejména v té podobě, jak jej představovali Otokar Březina a Karel Hlaváček. K tomuto zpochybnění docházelo nejen díky kvantitativní převaze obrazných pojmenování nad neobraznými (tu zaznamenáváme hlavně u Březiny), ale také a především proto, že se zneurčičovala, znesnadňovala identifikace toho, co je obrazně pojmenováno. Mukařovský vystihuje podstatu symbolismu „několika formulemi přistupujícími z různých stran, vlastně však stejnoznačnými. První z nich definuje symbolismus jako básnictví gramatického přísudku: vypovídá se o něčem nebo o někom, ale subjekt, osoba nebo věc, o kterých se vypovídá, zůstává skryt /.../ Druhá formule je sémantická, neboť určuje symbolismus jako básnictví obrazu, zejména metafory: básnický obraz, který v poezii předsymbolistické byl druhotnou nadstavbou, vystupuje do popředí; poměr mezi ‚věcí‘ a ‚obrazem‘ se převrací - dříve byla věc ‚hmotnou‘ základnou a obraz toliko stínem, pro symbolismus však nabývá ‚hmotnosti‘ obraz a stínem se stává věc /.../ Konečně lze symbolismus definovati i ze stránky noetické jako strukturu směřující k oddálení jazykového projevu od mimojazykové situace, v které se nacházejí básník a čtenář /.../ Vztah k situaci nemůže sice být z jazykového projevu vymýcen, ale je možné jeho oslabení, ke kterému právě směřují symbolisté“.¹⁰ Rozplývavé kontury „věci“ obrazem míněné a společný úděl všeho řečeného být symbolem tajemných metafyzických dějů přitom často

znejistuje samu hranici mezi obrazným a neobrazným, a také hranici mezi světem „vnějším“ a „vnitřním“ - ve prospěch všezahrnující subjektivity. Vyjadřovaný subjekt tu ovšem není představován jako individuum reflektující svět v příslušných kategoriích časoprostorových, hodnotících apod.: „Mluvili symbolista o čase reálním, splývají mu časové rozlohy - přítomnost, minulost a budoucnost jsou mu totéž: všechny okamžiky jsou jediným okamžikem“ (Březina v Hudbě pramenů). Stejně však neexistují pro symbolistu protiklady, na kterých je osnováno veškeré lidské dění - bolest a radost, život a smrt, spravedlivost a bezpráví jsou pouhé znaky podstatné jednoty všeho...¹¹ Všeobjímající subjekt je tu, zejména v poezii Březinově, tedy spíše zrcadlem kosmu než individuálně vyhraněným jedincem; nikoli náhodou zmiňuje Mukařovský touhu symbolisty Mallarméa „po díle absolutním, věčném a odlišťeném“.¹²

Vývoj básnictví má svou dialektiku: následující generace Šrámkova, Tomanova, Gellnerova, Dykova se na rozdíl od symbolismu vrací k výrazně individualizovanému „já“, stojícímu tváří v tvář světu s pevnými obrysy. Vrací se ke konkrétním, smyslově vnímaným předmětům, nasyceným bohatým symbolickým obsahem, jenž však pramení z intenzivního citového prožitku. V básni se obnovuje koherence zobrazené komunikace a integrita zobrazeného mluvčího; silně akcentován je řečový žánr vyznání. Lze považovat za jistý paradox, že hlavní síla poezie těchto „individualistických anarchistů“ (jak je v Moderních básnických směrech pojmenoval V. Nezval) tkví navzdory vypjaté emotivnosti, navzdory explicitně vyjadřovaným pocitům společenské vydědění a vzpoury (připomeňme nihilistickou autostylizaci Gellnerovu, tulácké a rebelské motivy u Tomana, přímočarou odbojnost Šrámkových antimilitaristických básní, atd.) v jakési „klasické“ vyváženosti: po „nespoutaném“ volném verši symbolistů přichází ke slovu ve větší míře verš pravidelný, obraznost je přitlumená, tvůrčí subjekt a jím zobrazený mluvčí se ocitají ve vzácné rovnováze. Básník plně využívá příležitosti, jež mu poskytuje jeho mimoumělecká vyjadřovací kompetence: prezentuje skutečnost v jejích „objektivních“, obecné zkušenosti přístupných dimenzích, a tak otevírá prostor pro široké uplatnění dvojí motivace.

K opětovnému vychýlení tohoto rovnovážného stavu dochází v *poetickém naivismu* počátku dvacátých let. Zatímco v symbolismu ustoupil zobrazený mluvčí do pozadí, zde se ručička vychyluje opačným směrem: k jeho příznakovému zvýraznění. Přečtěme si například první dva verše

Wolkrovy Poštovní schránky (ze sbírky Host do domu, 1921): „Poštovní schránka na rohu ulice, / to není nějaká lecjaká věc.“ V první chvíli nás udiví sémantická „bezobsažnost“ druhého verše. Očekáváme - na základě syntaktické konstrukce jmenného přísudku se sponou - nějaké bližší (byť negativní) vymezení předmětu tematizovaného ve verši prvním. Zatím se ale o něm dovídáme jen tolik, že „není lecjaký“ (což se koneckonců dalo předpokládat, jinak by o něm básník přece nehovořil). Redundantní vyjádření má však svůj význam umělecký: evokuje hovorový styl běžné mluvené řeči, a to jak prostředky lexikálními (spojení „nějaká lecjaká věc“ je těžko myslitelné jinde než v každodenním hovoru), tak i samotnou vysokou mírou redundance. Nepřipravený, hic et nunc vznikající mluvený projev, pronášený navíc ve zcela neoficiální situaci, totiž pravidelně mívá mnoho informačně i sémanticky „hluchých míst“, kdy řeč plyne víceméně jen vlastní setrvačností.

Všednodenní stylizace řeči je pro poetický naivismus příznačná. V intencích Wolkrovy chlapecké autostylizace přejímá jeho zobrazený mluvčí návyky běžného vyjadřování dětského. Jeho výklad bývá, podobně jako výklad dětský, nadměru podrobný. Stejně jako dítě (které tak činí částečně pro svou nedostatečnou vyjadřovací zběhlost, částečně však i ze záliby) opakuje táž slova: „Stanu se menším a ještě menším, / až budu nejmenším na celém světě.“ (Pokora, Host do domu); „protože všichni nakládají s nimi, / jako by nežily, / a ony zatím žijí a dívají se na nás“ (Věci, tamtéž); „To není nemocný pokojík, / to je smutný pokojík“ (Nemocná milá, tamtéž). U Jaroslava Seiferta se pak všednost úvah a řeči zobrazeného mluvčího střetá s dosavadním básnickým kánonem přímo drasticky: „a poněvadž měl jsem hlad, / myslil jsem: / Koupíš si třeba za zlatku baltického sledě, / za šesták chléb,“ (Modlitba na chodníku, Město v slzách, 1921); „Nikdy jsem neklnul osudu, / přestál jsem hodně, / s milostí boží i tohle přebudu, / lámat si hlavu s tím přece nebudu.“ (Monolog bezrukého vojáka, tamtéž); „Jistě si řekne mnohý: / Tohle by pro mě věru málo bylo, / a jestliže to tobě stačí, / mně by to nestačilo“ (Chudý, tamtéž). Hovorovosti se u poetických naivistů do značné míry podrobuje i verš. Spadá většinou vjedno s intonačními úseky „improvizované“ věty, a proto je nápadně nestejně dlouhý, rytmicky uvolněný. Rým, často sporadický, jako by se dostavoval pouhou náhodou; navíc to často bývá rým ostentativně „nehledaný“, gramatický. Termín „poetický naivismus“ postihuje, jak patrně, i onen rys, jímž bývá definováno naivní (insitní) umění

zejména v oblasti výtvarné: nedokonalost zvládnutí příslušného umělce „řemesla“. Tam i zde v konečném výsledku nezáleží příliš na tom, zda jde o skutečnou autorovu nepoučenost, nebo o záměrnou stylizaci. Působí-li nějaké dílo na příjemce právě svou „naivností“, znamená to vždy jistou kvalitu významovou, ve kterou se „řemeslná nedokonalost“ funkčně předpodstatnila.

„Neumělost“ (stejně jako její protějšek - dovednost) se měří na pozadí panujících uměleckých norem; jejich porušením je výrazně „nebásnická“ stylizace zobrazeného mluvčího stejně jako s ní související další momenty, díky nimž jako by zobrazený mluvčí získával jednoznačnou převahu nad záměry a motivacemi tvůrčího subjektu. Je to ovšem převaha jen zdánlivá, neboť jako každé porušení norem k sobě přitahuje pozornost a vyvolává čtenářovu otázku, proč se k tomuto postupu básník uchýlil. Příznakově výrazná stylizace zobrazeného mluvčího se tudíž o to zřejměji stává nástrojem v rukou tvůrčího subjektu.

Všední každodennost, reprezentovaná vedle četných reálií běžného života v neposlední řadě také „nebásnický“ hovorovým stylem, je v těchto dílech jedním z ústředních básnických témat. Jeho prostřednictvím se subjekt představuje jako člověk skromný, prostý a laskavý, který se v pokorné úctě sklání před elementárními projevy života - a bolestně prožívá vše, co se staví do cesty jejich přirozenosti. O vysoké hodnotě všednodenního svědčí již nezvykle vysoká míra jeho prezentace („Pokojk za šest korun, / číslo dvacet pět, / s vyhlídkou do dvora, umyvadlem a postelí“ J. Wolker, Pokojk v hotelu, Host do domu). Hodnotu všednodennosti poté ještě zdůrazňuje interferenční významová konfrontace s oblastmi tradičně směřujícími k symbolickému významu „prazákladu“: s biblickou symbolikou, se zákony dění přírodního a s hodnotami nejzákladnějších lidských vztahů. Například:

Večer bývá tichý jak zamrzlý vodopád,
ale pavlač, to je náruč Marie Panny,
vždyť ti, kteří z bojiště dne si přinesli těla poraněná,
si večer usednou na ni
a ona je mřížemi sevře, jak měkkými prsty objala by je žena;

J. Seifert, Večer na pavlači (Město v slzách)

Právě Seifert každodenní realitu ovšem nejen v duchu poetického naivismu poetizuje, naplňuje lyrickým patosem, nýbrž umí využít i groteskního účinku naivity, když konfrontaci všedního a „poetického“ vyostří až k parodii:

Vzal jsem si sváteční střevice,
vyleštil si je,
aby byly jak hvězdy zářící na dlažbě ulice

...

Uzenářské výklady svítily jako oltáře v kostele
při bohoslužbě ranní,
na jejich stupních bych vydržel klečeti nejdéle

Modlitba na chodníku (tamtéž)

Úsměv probouzí i naivně stereotypní, někdy nepřilíš logické vyústění básní v revoluční pointě; například v již zmíněném *Večeru na pavlači* poslouží jako pobídka závěrečného revolučního odhodlání několik náhodně zaslechnutých taktů „měšťácké“ písně, v *Modlitbě na chodníku* zase pohled na přejetého psíka přivolá touhu umřít na barikádě... Tento lehce ironický odstup od zobrazeného mluvčího, ještě zřetelnější v další sbírce *Samá láska* (1923), je zřejmě důvodem, proč se v souvislosti s ranou Seifertovou tvorbou občas hovořilo o „gaminství“ neboli, česky pověděno, „uličnictví“.

Poněkud jinak konfrontuje všednost a poetičnost „vážný“ Jiří Wolker. Před žasnoucíma očima chlapce, typické Wolkrovy autostylizace, je celý svět zjevením, zázrakem, mýtem. Chlapec se diví všemu, a proto jej ani nic zvláštního nepřekvapí, všechno je stejně přirozené a samozřejmé: situace, kdy „Všichni chlapi domů odjeli, / jen já jsem zůstal v cizím městě“ (*Svato-dušní svátky, Host do domu*), stejně jako fakt, že „Pánbůh jedenkrátě přišel ke mně / jak žebrák s mošnou a holí. / Spal asi na seně, / vonělo z něho jak z červnových polí, / na prahu stanul a prosil.“ (*Žebráci, tamtéž*). Do jisté míry se tak stírá rozdíl mezi pojmenováním neobrazným a obrazným: vše jako by nabývalo stejné symbolické platnosti společným účinkováním v jakémsi mýtu prostoty a pokory. Měříme-li výraznost obrazného pojmenování vzdáleností mezi věcí obrazně míněnou a jejím aktuálním označením (vzdáleností

mezi denotátem obrazu a denotátem pojmenování),¹³ může se nám navíc Wolkrova obraznost zdát na první pohled málo nápadná. Wolker velmi často pracuje s tradičními metonymickými symboly: „srdce“ je symbolem citu, „oči“ reprezentují schopnost vidění, vnímavosti a poznání, „ruce“ schopnost činu. Málo nápadný, protože metonymický, věcně spřízněný bývá i vztah mezi celými sférami, z nichž na jedné straně denotát obrazu a na druhé denotát pojmenování pochází. Tak se představa rozkvetlé louky dobře snáší s představou po ní pobíhajícího „bosého chlapečka“, ačkoliv jeho přítomnost v básni je primárně motivována funkcí obrazně označit kvítek. Ve světnici peče maminka chleba a koláče - a venku, hned za dveřmi a za oknem, kvetou květiny; i tuto konkrétní představu navozuje báseň Kamna z Hosta, v níž je druhý děj obrazným pojmenováním prvního. Tato věcná blízkost obou denotátů nebo jejich případný tradiční, ustálený vztah jsou však jen jakýmsi, chtělo by se říci, rafinovaným „zastíracím manévrem“ (první z nich kromě toho i dodatečným ziskem) konstrukce Wolkrových obrazů.

Způsob, jakým básník se zvolenými obraznými pojmenováními dále zachází, totiž tradiční rozhodně není. Vytvářejí se tu určité vnitřně souvislé předmětné kontexty - často dějové povahy, v nichž vystupuje osamostatnivší se denotát pojmenování. Těchto kontextů bývá v básni většinou více a jeden plynule přechází v druhý. Tak je tomu kupříkladu v Ukřižovaném srdci z Hosta. Úvodní personifikaci, metaforickou ekvivalenci „srdce“ a ukřižovaného Krista („Srdce ukřižované na dřevěném kříži / předevěřím zemřelo. / I snáli je a do země vložili“) střídá vzápětí obraz, v němž se „srdce“ stává materiální věcí, předmětným nositelem zárodka života - do země zasetým semenem: „...do země vložili, / slzami zalili / a srdce vzklíčilo / dnes ráno. / Červený květ...“ Následuje personifikace nová - personifikace „červeného květu“, vyrostlého ze semene - srdce, do podoby poutníka: „Červený květ / chodí po zemi a po nebi, / Pánaboha velebí...“ Poslední strofa je návratem k metafoře úvodní - putující „červený květ“ se dává poznat coby syn boží parafrází biblických slov: „Jsem láska a kvetu / ranou otevřenou, / aby všichni nevěřící / železným životem rozbití / mohli v ni prsty vložit.“ Zároveň je však také explicitním potvrzením vstupní metonymické ekvivalence mezi „srdcem“ a „láskou“, takže se završuje společný obrazný smysl celého komplexu prezentovaných dějů: smrt a vzkříšení - vzkříšení jsou podobností pozemského lidského strádání a jeho následného vykoupení soucitem, životodárné vláhy slz. (Zpředmětnění „srdce“ do podoby semene či křehké

rostlinky najdeme ve více Wolkrových básních: v Hostu např. ještě ve Svato-
dušních svátcích a dále v pozdější básni U roentgenu, kde je srdce „zdupaným
semenem“.)

Podobně nakládá básník i s ostatními symboly. Například „oči“ bývají
pojednány „doslovně“ jako materiální prostor, v němž se viděné ukládá
a shromažďuje. Tak jsou jednou schránkou na uložení fotografií („Oči své
položíš doprostřed světlice: / dáreček z cesty - / album světa“ (Okno, Host
do domu), jindy se v nich umísťují přímo spatřené věci samy. Plují třeba
v podobě lodí po moři (jímž jsou „oči“ ve stejnojmenné básni z Těžké hodi-
ny), přičemž jejich hodnotová závažnost se mění ve fyzickou hmotnost:
„znám nemocnice a předměstí, lidi, které bůh netěší, / znám koráby z olova,
které vždy ztroskotají“. V tomto obrazném ději je materiální prostor moře -
očí zároveň i materiálním prostorem lidského těla: „Nejhlubší moře lidské
oči jsou, / dnem svým až k srdci dosáhnou. / Co v očích ztroskotá, k srdci se
propadne..“ Bylo by možné ještě dlouho hovořit o způsobech, jak se „oči“
začleňují do obrazných předmětných kontextů. Zdaleka přitom nejde jen
o četné variace na materializaci „očí“ do podoby „úložného prostoru“; za
všechny ostatní připomeňme slavnou Baladu o očích topičových.

Už při rozboru Ukřížovaného srdce jsme se zmínili o tom, že Wolkrovy
předmětné děje společně obrazně denotují určitou myšlenku, kterou lze
přibližně (v oné míře, v jaké je vůbec možné „přeložit“ umělecké sdělení do
mimouměleckého jazyka) dešifrovat. Například v právě citovaných verších:
těžké lodi ztroskotají v očích, propadnou k srdci - spatřená tíha života probou-
zí cit. Kontext denotátu obrazu, tj. myšlenky shrnující jistou životní zkušě-
nost, a kontext denotátu pojmenování, prezentovaného předmětného děje či
dějů, však nejsou budovány podle zvyklostí alegorické paralely, nýbrž jsou
vytvářeny relativně na sobě nezávisle, po zákonu kontrapunktu. Kontext
obrazný má svou vlastní předmětnou logiku, jedno obrazné pojmenování či
celý dílčí obrazný děj obvykle generuje další. Zvláštními ohnisky estetického
účinku jsou pak místa, kde se jednotlivé kontexty náhle protínají, kde dochází
k významovým oscilacím, k působivým sémantickým nekongruencím uvnitř
větneho syntagmatu. Namátkou několik příkladů: „děš... / zařese bezútešně
ulicí“ (Noční děš, Host do domu); „Domy... / mají v rukou hole a bijí“ (Zlá
ulice, z básni do sbírek nezařazených); „Červený květ / chodí...“ (Ukřížované
srdce, Host do domu); „Hrozně zlaté oči měla“ (Zamilovaný, tamtéž);
„a v lukách rostou květiny potají / nám na pomoc“ (Rostu jako bílý den,

z nezařazených básní); „oči... / modré od západu k východu“ (Žebráci, Host do domu).

Wolkřív zobrazený mluvčí příliš nepoužívá řečových žánrů tematicky spjatých se smyslovým vnímáním, třeba žánru popisu. Jeho doménou jsou spíše vyznání a úvaha (zvláštní kapitolu tvoří vyprávění v básních epických). I tehdy, když nějaký smyslově vnímaný jev je tematizován už v názvu (Poštovní schránka, Kamna apod.), jde spíše o úvahovou interpretaci jeho hodnotového uplatnění v lidském životě. Přesto - právě díky konkrétnosti zmíněných dějů obrazných - prožíváme Wolkřovy verše jako silně smyslově konkrétní. Výsledkem vzájemného prolínání a metamorfóz těchto dějů je konkrétní časoprostor, jenž však bývá výraznou deformací, restrukturalizací časoprostoru odpovídajícího obvyklé mimoumělecké zkušenosti. Tak se obrovská rozloha nebe prudkým pohybem naklání k maličkému kvítku (Pokora, Host do domu);¹⁴ ruší se hranice mezi dostupným a nedostupným, mezi „nahore“ a „dole“ („Svět je jenom chodník nebem, / nebe zas je velké pole, / květy nahore i dole“ Poutníci, Host do domu), hranice mezi prostorem lidského těla a jeho okolím. Ta snad vůbec nejčastěji; právě ji narušuje zmíněná účast „srdce“, „očí“, „rukou“ v předmětných dějích odehrávajících se mimo člověka, i různé prudké přeměny pozorovatelovy perspektivy, například: „My už nemáme hlav na ramenou, / už máme na nich jen kuffíčky, / černé kuffíčky - černé rakvičky, / na nich naše jména v bílém lemování / a v nich jsme my sami pochováni, / v sepjatých rukou srdce držíme...“ Rekruti, Host do domu).

U Wolkra se reorganizace obrazu smyslově vnímané reality, jak jsme viděli, provádí stále ještě „legitimní“ básnickou cestou: prostřednictvím obrazného pojmenování, které vychází (a svým racionálním smyslem se tam i vrací) z promluvy zobrazeného mluvčího, z půdorysu určovaného zákonitostmi mimouměleckého vyjadřování. Na jiné bázi se utváří poměr mezi oběma subjekty díla v následujícím poetismu.

Poetismus je směr, který se hlásí k ústředním zásadám meziválečné avantgardy. Je bytostně spjat s *konstruktivismem*: „Poetismus je korunou života, jehož bázi je konstruktivismus.“¹⁵ Je, jak se výslovně praví v manifestu, z nějž pochází tento citát, jeho antitezí, kompenzací - místem pro uplatnění skryté iracionality, vypuzené z racionálních výpočtů inženýrů, doménou svobody individua jako potřebné protiváhy kázně celku. Bezděčně

se však prozrazuje i další vztah mezi oběma směry, těsnější než pouhý protiklad. Poetistická koncepce umění je totiž sama v jistém podstatném ohledu „konstruktivistická“: neshledává sice krásu v účelnosti (v tomto smyslu je skutečně spíš pravým opakem), zato však je její alfou i omegou uvažování o „účelu krásy“ Je cele zaměřena na funkci - působení díla na vnímatele. Autor je pouhým zprostředkovatelem, tím, komu ve společenské dělbě práce připadla profesionální povinnost vytvořit takovou „věc“ („věc jako mýdlo, perleťový nůž či aeroplán“¹⁶), která má nasytit vnitřní potřebu emotivního vzrušení („maximum emocí za vteřinu“¹⁷), osvěžit jeho smyslovou vnímavost, naučit jej vidět věci „jako v první den“,¹⁸ poskytnout mu impuls pro volnou hru obrazotvornosti. Každý ze čtenářů by si tak mohl a měl osvojit základní předpoklady fantazijního zacházení se světem, stát se básníkem-amatérem. Jak postřehl F. X. Šalda, básníkovy profesionální činnost by podle názoru poetistů měla vlastně vyústit v budoucí zrušení básnické profese jako takové.¹⁹

Funkční koncepce poezie na jedné straně a konkrétní náplň této funkce na straně druhé jsou však příčinou, proč poetistický tvůrčí subjekt provází osobitý paradox. Tento subjekt je, jak už jsme řekli, programově redukován na svou profesionální zručnost; celistvost jeho osobnosti, individuální prožitky, pocity, postoje, vše, co přesahuje rámec profese, se zdá být irrelevantní. Na druhé straně je to ovšem profese básnická - a básník sotva může požadované pochody ve vnitřní psychice probudit jinak než „vlastním příkladem“; musí využít svého vlastního fantazijního potenciálu, ale také například citové zkušenosti (neboť pouze věci nasycené emotivním obsahem mohou vyvolat příslušnou emotivní odezvu u čtenáře). Básníkovy individuální „já“ tedy sice v poetismu programově přestává být předmětem výpovědi, je však i nadále přítomno - a tudíž druhotně, implicitně tematizováno - jako jediný možný básníkem zpracovávaný „materiál“ i „pracovní nástroj“.

Změna v nahlížení na poslání básníka a jeho výtvor se samozřejmě odráží i ve vztahu mezi tvůrčím subjektem a zobrazeným mluvčím. Tam, kde poezie již nechce být sebevýrazem ani jinou „zprávou“ o skutečnosti, nýbrž sází vše na bezprostřední účinek „alchymie slov“, je zprostředkování zobrazeného mluvčího pochopitelně nadbytečné. V poetismu (obdobná tendence je vlastně veškerému avantgardnímu hnutí) tvůrčí subjekt odhazuje masku zobrazeného mluvčího, aby dostatečně zřetelně obnažil své „skutečné“, estetické cíle. Pro avantgardu příznačný útok proti „tradičnímu“ básnictví dokonce v poetismu

nemíří ani tolik na dosavadní postupy specificky umělecké (i mezi nimi se ovšem rozlišuje - některé jsou považovány za nadále přijatelné a využitelné, jiné, jako třeba slovosledná inverze, se zavrhuje); ty jsou chovány v jisté úctě jakožto „básnické řemeslo“, jehož zvládnutí je prvním předpokladem úspěšnosti. Odpor však budí pouta „logiky“, „myšlenky“, „syžetu“ - slovem: mimoumělecky vzniklé a zadané zákony kompozice komunikátu, pravidla sémantické koherence textu, jež ve svém úhrnu vytvářejí fikci mimouměleckého jazykového projevu, rovinnu zobrazené komunikace.

Avšak podobně jako z poetistického výtvaru nemizí beze zbytku konkrétní individualita tvůrce, nýbrž se do něj vrací zadními vrátky své instrumentální role, nemizí z něj zcela důsledně ani zobrazený mluvčí. I poetistická báseň je bezesporu slovesným útvarem (jakkoli básníci navíc s oblibou aktualizují její grafickou podobu, tedy také výtvarný účinek textu), a proto se nemůže zcela vymanit z obecně platných zákonitostí přirozeného jazyka a v něm implikovaných schémat ztvárnění reality. Každé slovo, každé jazykové pojmenování v sobě obsahuje svou genezi - příslušné selektivní a zobecňující operace. Jeho posláním je většinou označovat nikoli jedinou věc, nýbrž celou třídu předmětů, a proto samo o sobě, pokud zůstává izolováno, obvykle nedokáže vyvolat zcela konkrétní představu. Ocitne-li se izolované slovo v textu uměleckém, pak, netísňeno okolním kontextem, navíc „rozpíná“ svůj význam do nejrůznějších směrů potenciálních platností symbolických. Představu skutečně názornou - a o tu poetistům šlo především - tudíž probudí spíše prezentace věci v jejím blíže určujícím, konkretizujícím „schematickém aspektu“.²⁰ Stavebními kameny poetistova pokusu „organizovat svět, aby byl básně“,²¹ nebývají proto slova izolovaná, nýbrž celé „záběry“, předmětné situace či aspoň jejich útržky. Ty mají svého „pozorovatele“, který je verbálně zachycuje pomocí lexikálních, syntaktických a kompozičních postupů, jež mu nabízí mimoumělecký vyjadřovací systém. S těmito předmětnými situacemi tedy vstupuje i do poetistické básně zobrazený mluvčí: ten, kdo sděluje, co vidí („Kominík leze po střeše / Kuchařka oběd vaří...“ V. Nezval, Kalamář, Nápisy na hroby, 1926), co zažil, co hodlá udělat („Ujedu lidem do Afriky...“, praví se v Nezvalově básni Na cestu z Pantomimy, 1924) atd.

Koherence zobrazené promluvy ovšem v poetismu podléhá ustavičnému dezintegračnímu tlaku. Souvislost, která vzniká na úrovni syntagmatu, věty, případně rozsáhlejšího seskupení vět, se většinou rozrušuje na úrovni projevu

jako celku. Sotva by se daly v horizontu jediné vnímané situace umístit kupříkladu jevy, které vyjmenovává Seifert ve Žhavém ovoci ze sbírky Na vlnách TSF (1925):

/.../

Obeplouvali jsme Afriku
a ryby s diamantovými očima
umíraly ve šroubech parolodě
nejvíce bolí
když se vzpomíná
Černošské lýry
a vůně horkého vzduchu
žhavé ovoce lustrů dozrává u nás až k půlnoci
a pan Blaise Cendrars
ztratil ve válce ruku

Posvátní ptáci
na tenkých nohou jako stíny
kolébají osudem světů
Kartagina je mrtva
a vítr hraje na cukrové třtiny
tisíc klarinetů

/.../

Do hvězdy uhodil blesk
a prší
hladiny vod
napjaté bubny vířily
revoluce v Rusku
dobyť Bastily
a básník Majakovskij mrtev jest

...

Přítom i zde rozeznáme stopy řečových žánrů popisu a vyprávění. Jednak sem pronikají v dílčích, vnitřně soudržných „záběrech“, jednak vystupují v roli porušované normy: vytvářejí pozadí očekávaných souvislostí, na němž

si čtenář teprve uvědomí faktickou nesouvislost, polytematičnost, „všesvětovou přítomnost“.²²

Podobnou úlohu má řečový žánr vyprávění v Nezvalových rozlehlejších skladbách - v Podivuhodném kouzelníkovi (1922), Akrobatovi (1927) a dalších; konkrétní náplň vyprávěných „dějů“ se ostře střetá se samotným epickým půdorysem. Tak třeba v Podivuhodném kouzelníkovi se originálně zaměřuje časová osa osou prostorovou: zpětný postup v čase, hledání „rodokmene kouzelníkových předků“, se odehrává jako pohyb prostorem - sestup do nitra zeměkoule. Poté si mezi sebou navzájem vymění místo pohyb vertikální a horizontální: tytéž kouzelníkovy „předky“ potkáváme jednou na cestě směrem vertikálním (Zpěv druhý - Rodokmen kouzelníkových předků), podruhé, v příslušné modifikaci, při putování po zemském povrchu (Zpěv šestý).²³

S obrazným pojmenováním, jež bylo dříve hlavním prostředkem rozrušování plynulosti tematické stavby, se mnohokrát setkáváme i v poetismu; zejména v podobě smyslově konkrétní metafory, neboť poetismus jednoznačně preferuje smyslově konkrétní stránku světa, a tedy i hledisko jevové podobnosti. Obrazné pojmenování jako takové může ovšem existovat jen za předpokladu souvislého kontextu, do něhož náleží jeho denotát obrazu - v poetismu tudíž pouze uvnitř oněch dílčích, vnitřně koherentních „záběrů“. Tam, kde je kontext, viděno očima naší mimoumělecké zkušenosti, nesouvislý, nelze rozhodnout, co je metafora a co nikoli. V úvodu kapitoly jsme však řekli, že obrazné pojmenování považujeme pouze za zvláštní, „institucionalizovaný“ projev jednoho z obecnějších způsobů, jímž lidská psychika zpracovává „vnější“ realitu: za jeden z projevů procesu vybavování navzájem nějak spřízněných, *asociovaných představ*. Živelná, strategii výstavby mimouměleckého komunikátu nepodřízená (a naopak ji mařící) představová asociace je ovšem nejvlastnějším pohybem obrazotvornosti; ona umožňuje proklamovanou „spirituelní gymnastiku“, přelety a salta fantazie - tedy vše to, oč poetistický básník usiluje v první řadě. Poetisté proto nejen radikálněji než jejich předchůdci rozrušují navyklý obraz skutečnosti; novum poetismu spočívá především v tom, že k jejímu básnickému znovustvoření používá *nový pořadající princip*: asociaci představ v její živelné, „neinstitucionalizované“ podobě. Tento princip přichází, jak jsme naznačili, rovněž ze sféry mimoumělecké, poetistické básnictví však přehodnocuje jeho

funkci; nejde již jen o postup destruktivní, nýbrž zároveň také o prostředek nové konstrukce.

Věrným a názorným záznamem asociativního procesu a současně výmluvným svědectvím jeho konstruktivní role je Nezvalova Abeceda ze sbírky *Pantomima* (1924). Asociace se tu objevuje jak v podobě zcela „živelné“, tak občas rovněž v podobě metafory. Metaforickou ekvivalenci bývá vztah mezi názvem (obsahujícím příslušné písmeno) a následným postižením jeho smyslového tvaru: „D luk jenž od západu napíná se...“; „I pružné tělo tanečnice...“ atd. I zde zpravidla nalezneme uplatnění také asociace neme-taforizovaná. Například celé čtyřverší věnované písmenu D zní:

D

luk jenž od západu napíná se

Indián shlédli stopu na zemi

Poslední druhové zhyňli v dávném čase

a měsíc dorůstá prerie kamení.

Motiv Indiána ve druhém verši byl evidentně vyvolán asociací představy „luku“ (jenž je obrazným znázorněním tvaru písmene) s představou toho, kdo jej, podle obecného mínění, nejčastěji používá. Tento motiv pak přivolá v následujícím verši připomínku neblahého osudu indiánských kmenů; v tomto asociacním okruhu setrvává i motiv „prerie“, obsažený ve verši posledním a konkretizovaný představou „kamení“ a svalu „dorůstajícího měsíce“. Ovšem pozor: „měsíc dorůstá“ nejen proto, aby učinil názornějším, smyslově bohatším obraz „prerie“, nýbrž také a především proto, že se v této své fázi nápadně podobá písmenu D. A pak je tu ještě okolnost, že slovo „dorůstá“ začíná právě touto hláskou. Vidíme tedy, že obraz „dorůstajícího měsíce“ má v básni přinejmenším trojí asociativní motivaci. O náznaku více-ré motivace můžeme mluvit i v případě „Indiána“; jeho přítomnost totiž mohla být generována nejen motivem „luku“, nýbrž také zmínkou o „západu“ („Západu“, který se v básni ocitl možná již jako předznamenání motivů indiánských (tedy v souvislosti s předcházejícím „lukem“), především ale zásluhou asociacního spojení mezi prostorovou orientací a jejím konvenčním znázorňováním na mapě: D připomíná luk napínaný zleva doprava, tedy „od západu“. Kromě toho v básni průběžně působí mimo jiné také zvukové

asociace slov, vyvolané potřebami rýmu. O této asociační linii hovoří, vlastně jako o jediné, sám autor, když se snaží dodatečně vyložit svou metodu (na příkladu geneze A).²⁴

Narážíme tu na významnou skutečnost. Asociace představ nejen že sama jako postup přichází již ze sféry mimoumělecké - tedy z té, v níž se pohybuje zobrazený mluvčí a jeho promluva, nýbrž je zároveň schopna ostatní organizační principy, které se podílejí na tvorbě půdorysu mimoumělecké komunikace v díle, účinně zastoupit: také ona vytváří efekt dvojí či vícere motivace řečeného. Představy předmětů se totiž v paměti asociují díky jejich vlastním, „objektivním“ společným vlastnostem či stejně objektivním věcným souvislostem, takže průběh asociačního procesu je rovněž do jisté míry „objektivní“, nezávislý na lidské vůli. Zpřítomněný jev je tedy jednak motivován (jako vše, co se ocitá v uměleckém textu) svou úlohou v interferenční významové „alchymii“, do níž vnáší potřebný významový prvek, jednak ale také svým místem v „objektivní“ posloupnosti asociačního řetězce. Jelikož ovšem vlastností a věcných souvislostí, potenciálně se vážících ke každému ze skutečnostních objektů, je nesmírně mnoho (nechceme-li říci nekonečně), existuje i nesmírně množství jejich možných vzájemných propojení; jedna a táž věc se může vybavit v nejrůznějších souvislostech, může vystupovat v celé řadě asociačních řetězců. Proto se v básnickém díle komponovaném asociativně můžeme setkat s motivací dvojí, trojí i vícero. Průniky jednotlivých asociačních řad se stávají prostředkem sémantické kondenzace textu, vytvářejí místa vysokého významového zatížení, v nichž se setkává „záměrné“ s „nezáměrným“, jakož i projevy různých, navzájem odlišných „nezáměrností“.²⁵

„Objektivnost“ svého postupu, jeho nezávislost na vlastní osobě, poetistický básník nejednou ještě zvýrazňuje - tím, že si jako impulsy k rozehrání asociačních pochodů volí jevy již předem uspořádané v nějakém pevně daném systému: písmena abecedy, posloupnost čísel, dny v týdnu atd. Nebo si ukládá jiná omezení; například Konstantin Biebl někdy vytváří básně, v jejichž verších se vyskytuje vždy pouze jediná samohláska (či dvojhláska):

Tyčinky v tichých i bílých liliích

ve světlezeleném světle zeleně

Lolo Lolo

tma padá na jantar jak zlatá harfa v barvách sálá

žluť smutku purpur strun

Jdou loukou tmou

Škála (Zlatými řetězy, 1926)

Je zřejmé, že v podobných případech básník hraje (a čtenáři předvádí) určitou hru, přičemž právě prvek vnější nahodilosti ve volbě výchozí herní situace umožňuje osvědčit hráčovu virtuozitu. Je to hra, jejímž pravidlům básník, v duchu konstruktivisticky funkční orientace na vnímatele, vlastním příkladem učí i čtenáře. Zejména v oněch drobných básních, jejichž hlavním smyslem je ozvláštnění nějakého obecně známého jevu cestou dobře sledovatelných asociací, jako by mu přímo dával návod: zkus to také; podívej se na cokoli - a řekni, co všechno ti to přivádí na mysli!

Hra, hravost je poetismem deklarovanou životní hodnotou. Právě homo ludens se pohybuje v říši svobody, jež má být protiváhou přísného diktátu racionální účelovosti, řídící (aspoň podle představ poetistů) v moderní civilizační společnosti veškerou činnost praktickou. Ruku v ruce se svobodnou hravostí jdou příbuzné pojmy „lehkovážnosti“ a „nespoutaného veselí“, o nichž poetisté ve svých programových vyhlášeních rovněž často hovoří. Hlavně druhý z nich však nemá v poetistické praxi místo zdaleka tak významné, jaké mu připisuje teorie; s výletem do oblasti komična se ve skutečnosti setkáváme spíš ojediněle. Jen občas se básní mihne opravdový žert - třeba v osobitém propojení textu a jeho grafického vyjádření, jakým je Seifertův Rébus a některé další výtvary (Objev, Oči) ze sbírky Na vlnách TSF (přes minimální rozsah je zde nemůžeme reprodukovat, neboť jejich vtip plně spočívá v symbióze slova s Teigovou grafickou úpravou). V téže sbírce (není patrně náhodou, že autorem je někdejší „gamin“ poezie proletářské) občas narazíme na anekdoticky kuriózní „výklad“ (Žárovka, Král Herodes) nebo na anekdotě podobné využití dvojznačnosti (Cirkus, Napoleon). Komický účinek má někdy šokující „nehoráznost“ - opět u Seiferta, a zejména pak v Hoffmeisterově Abecedě lásky (1926) nebo v Idioteonu E. F. Buriana (1926). Jinde - a do značné míry to platí i o případech právě jmenovaných -

nad komikou, „bujným veselím“ jednoznačně vítězí všeobjímající a všepřekrývající „lyrismus“.

Poněkud jinak je tomu s příbuzným a možná i nadřazeným pojmem nevážnosti, lehkovážnosti. Ta se totiž projevuje již ve volbě námětů, velmi často „nehodných“ Poezie s velkým P. Týká se to například značné tematické frekvence běžných předmětů všedního života; jim jsou věnovány téměř celé Nezvalovy sbírky *Nápisy na hroby* a *Básně na pohlednice* (obě z roku 1926), v hojném počtu je najdeme i v dalších Nezvalových sbírkách, jakož i v knížkách dalších poetistických básníků. Není zajisté divu - všední věci má člověk dennodenně na očích, vnímá je již zcela automaticky, pouze jako ztělesnění příslušné praktické funkce, a proto představují obzvlášť vhodný objekt ozvláštňení. Projevem „nevážnosti“ vůči tradiční představě básnického poslání je ale třeba také fakt, že se v *Básních na pohlednice* objevuje takovéto čtyřverší (nejde přitom o úryvek, nýbrž o celý text!):

Vyletěla holubice
za ní holub
setkali se na větvičce
letí spolu.

Jmenuje se *Psaní* a v kontextu sbírky, do níž náleží, nás asi nejdřív napadne asociativní spoj mezi konkrétně vnímanou věcí - „psaním“ (dopisem) a představou poštovních holubů. Není to však jediný možný výklad. Název totiž může také pojmenovávat žánr komunikátu (podobně jako v případech, kdy se díla jmenují *Píseň*, *Báseň*, *Vyznání* atd.), text pak předvádí jeho konkrétní obsah: obsah dopisu, tedy sdělení (nepochybně důležité), jež někdo uznal za vhodné komusi napsat. A konečně je třeba vzít v úvahu i homonymitu. Nemusí přece jít o „dopis“, „psaním“ může být míněna odpovídající činnost - se vši pravděpodobností básnickova. Druhá a třetí eventualita ještě zesilují provokativní „lehkovážnost“ počínání tvůrčího subjektu, sdělujícího tak bezvýznamnou událost - a demonstrujícího nevážnost a hravost jakožto životně potřebné postoje.

Touto demonstrací samou však není smysl onoho zdánlivě „nesmyslného“ básnického sdělení ještě vyčerpán. Bezděky se dostáváme k otázce hry

jako procesu smysluplného nejen svým průběhem, nýbrž také výsledkem. Analogicky: fotbalista nehraje pouze pro radost z pohybu, jeho cílem je dávat góly; šachista by neměl dostatečný požitek z vynaložené intelektuální námahy, kdyby nebyla vedena úsilím dát soupeři mat. Také hru poetického básníka provází vidina cíle, i tato hra má svá měřítka úspěšnosti (už jsme ostatně hovořili o způsobech, jak si básník sám ztěžuje podmínky, aby mohl tuto úspěšnost, herní virtuozitu prokázat). Tato herní virtuozita spadá vjedno s virtuozitou básnickou; básník v poetickém pojetí je, jak jsme řekli, především profesionálem, svého druhu dělníkem, jemuž je fantazijní hra prostředkem naplnění „pracovního úkolu“. Kritériem úspěšnosti jeho hry-práce jsou vlastnosti vytvořené „věci“: schopnost intenzivního estetického působení.

I Nezvalovo Psaní na nás dýchne magickou atmosférou. První verš je téměř doslovnou citací známé lidové písně („Vyletěla holubička...“), čímž je, jakož i jednoduchou erotickou symbolikou, evokován příslušný slovesný žánr; žánr charakterizovaný značnou tematickou inkoherencí²⁶ (v tom je blízký metodě poetismu), zároveň však coby produkt ústní slovesnosti spoutaný poměrně pevnými kánony jinými. Navíc je to žánr, který v úloze inspiračního vzoru již dávno zdomácněl v „tradiční“ poezii. O to je nečekanější (a působivější), když po něm sáhne programově novátorský poetista (Nezval ostatně častěji dával právě tímto způsobem najevo svou neortodoxnost). Následující tři verše ovšem „ohlasovou“ povahu výtvoru spíš zpochybňují než naplňují: popisovanému přírodnímu výjevu chybí souvislost, ať věcná či v podobě volné paralely, s jakýmkoli dalším epickým nebo lyrickým syžetem, text zůstává v podstatě ničím nemotivovanou „zprávou“ o několikerém mávnutí holubích křídél. Právě tato nemotivovanost však významově působí směrem, který naznačila citace lidové písně, avšak který je přes ni doveden hlouběji k mytickým a magickým prázákladům: čtyřverší připomíná rytmickou a nemotivovanou mluvu magických zaklínadel. (Také ovšem evokuje podobně nemotivované dětské říkánky a rozpočítadla; touto svou tváří se opět obrací k hravosti - i k nezvalovsky příznačnému významu dětství jako hlubiny bezpečnosti a kořenů, z nichž vyrůstá lidská osobnost.)

U jednoho z Nezvalových čtyřverší jsme se zdrželi déle mimo jiné i proto, abychom poukázali na nepřilíh dosud analyzovanou rozmanitost způsobů, jimiž dosahuje poetista svých estetických záměrů. V případě Psaní to byla cesta vysloveně „minus-příznaková“, ²⁷ jindy je to zmíněné protínání něko-

lika asocičních linií v jediném textovém úseku, stejně jako, samozřejmě, i využívání konstrukčního potenciálu asocičního postupu samotného. „Subjektivnost“ tohoto procesu, tj. fakt, že se odehrává v psychice člověka, ve světě fantazie, kde je v podstatě „vše dovoleno“ (byť, jak jsme už řekli, je toto dění spoluurčováno i jistými objektivními danostmi světa vnějšího), z něj činí nanejvýš vhodný prostředek pro spojování zdánlivě nespojitelného, pro překlenování obrovských vzdáleností - a tedy také prostředek umožňující zachytit svět prizmatem „moderní senzibility“, pro niž se vzdálenosti zkracují působením civilizačních vymožeností, exotické oblasti se přibližují na dosah ruky, vše souvisí se vším a vše se prolíná v jediném okamžiku. Tak vznikají fantaskní obrazy, v nichž časoprostor jako celek (na rozdíl od jednotlivých dílčích částí) již není budován na půdorysu fiktivní výpovědi zobrazeného mimouměleckého mluvčího, nýbrž je bezprostředním dílem tvůrčího subjektu, jím navozovaných a řízených interferenčních významových konfrontací. Neobyčejně zajímavé a virtuózní jsou případy, kdy konečným výsledkem destrukce navyké podoby světa a jeho interferenční, asociativní rekonstrukce je fikce skutečnosti jakoby vůbec nedeformované. Takovým dílkem, podobným obrazu, který by kubistickou metodou vytvářel iluzi zobrazení dokonale „realistického“, je kupříkladu Nezvalův Týden v barvách a některé další básně ze stejnojmenného cyklu v Pantomimě.

Dodejme ještě, že rozdílný důraz, kladený jednou na samu „hru“, podruhé na její výsledky, pozměňuje i povahu ústředního kompozičního principu. Tam, kde slouží především manifestaci hravosti, hry, do níž básník usiluje vtáhnout i své čtenáře, bývá využívána a předváděna jeho „objektivní“ stránka: jednotlivé kroky vedou od jedné představy k druhé a sledují zřetelně patrnou souvislost mezi nimi. Tak je napsána třeba Nezvalova Abeceda. Spočívá-li hlavní akcent na instrumentální roli asociace jakožto prostředku esteticky působivé rekonstrukce obrazu světa, bývá její sledovatelný, „objektivní“ postup spíše zastírán: vynechávají se střední kroky, souvislost mezi představami mohla vzniknout i zcela jedinečnou, ryze osobní zkušeností. Jestliže v básních prvního typu převažuje, použijeme-li Nezvalova teoretického rozlišení, „asociace primární, obecně platná, zprostředkující stav otevřené hypnózy mezi básníkem a čtenářem“, pak v typu druhém se ke slovu nejednou dostává málo průhledná „asociace sekundární, závislá na individuální paměti“.²⁸ Tyto básně jsou méně „hravé“ (neboť pravidla „hry“

zůstávají utajena), díky přísvisitu tajemnosti však zpravidla působí ještě suggestivněji.

Jak jsme měli několikrát příležitost pozorovat, pro poetismus jsou charakteristické určité rozpory mezi vyhlášeným programem a jeho praktickou realizací. Jeden z rozporů, jak už jsme konstatovali, se týká povahy v díle projektované osobnosti tvůrce. Tato osobnost je programově dezindividualizovaná, zobecněná, redukována na jedinou, profesní stránku. Jako „materiál“ i „nástroj“ však má vykonavatel básnické profese, jak jsme připomněli na začátku, opět k dispozici toliko sám sebe, svou vlastní subjektivitu, tentokrát však v podobě podstatně celistvější a jedinečně vyhraněné. Včetně určité životní filozofie, jež popírá programově hlášanou antifilozofičnost; tak například Nezvalův Podivuhodný kouzelník je jakousi básnickou „encyklopedií“ společenských i soukromých problémů člověka své doby. V rozporu s programem, odmítajícím jakoukoli ideologii a tendenčnost a požadujícím zcela „čistou“ poezii, a také v rozporu s explicitní, v básních na odiv vystavovanou nivelizací hodnotové hierarchie, se na tkáni konkrétních děl podstatně podléjí věci zatížené svým neodmyslitelným, společenskou zkušeností daným hodnotovým významem. Připomeňme Seifertovy básně Guillaume Apollinaire a Žhavé ovoce z knížky Na vlnách TSF či válečné motivy, které tvoří jeden z ústředních tematických kontextů v básnickově následující sbírce Slavík zpívá špatně (1926) stejně jako v Bieblově Novém Ikarovi (1929).

Tyto rozpory nepovažujeme za pouhý nezbytný kompromis mezi radikálními formulacemi programu a složitou realitou básnické praxe, i když i tento výklad má určité opodstatnění. Především však máme za to, že jakkoli nápadné, jsou to ve skutečnosti rozpory pouze zdánlivé. V programu jde totiž především o uměleckou metodu; společným jmenovatelem všech jeho „zákazů“ a „příkazů“ je požadavek důsledného vymanění se z nazíráních, hodnotících a myšlenkových schémat, která předurčují tvar mimoumělecké zkušenosti i jejího verbálního zpracování. Jinými slovy, smyslem programových tezí je především emancipace tvůrčího subjektu od zobrazeného mluvčího (alespoň v jeho dosavadní podobě), markantní zvýraznění ontologického rozdílu mezi nimi. Žádné ze vzpomenutých děl také skutečně není úvahou ve smyslu mimouměleckého řečového žánru; jejich „filozofie“ (v té či oné míře ji objevíme v kterémkoli díle, neboť určitou životní filozofií je kupř. i hravost, groteskní absurdita atd.) povstává bezprostředně z předem typově neurče-

ných, interferenčních konfrontací významových prvků, z celkové významové struktury básně. Stejnou cestou povstává i jedinečný, individualizovaný obraz subjektu původce - jiný v básních Nezvalových, Seifertových, Bieblovyých, odlišný i v případě každého z konkrétních děl těchto i dalších básníků.

Poznámky

¹ Pokus o bližší specifikaci okolností příznivých pro získání informací o mluvčím viz M. Kubínová, V území slov, Praha 1988.

² Koncepce uměleckého vyjadřovacího systému jakožto fenoménu nadbudovaného nad přirozeným jazykem v jeho mimouměleckém užívání je obsažena kupříkladu v Lotmanově pojmu „druhotného modelujícího systému“ (J. M. Lotman, Lekcii po strukturalnoj poetike, Tartu 1965) nebo v Barthesově „konotovaném systému“ (R. Barthes, Nulový stupeň rukopisu. Základy sémiologie, Praha 1967).

³ Blíže k schematickému modelu světa, obsaženému v přirozeném jazyce, a jeho vztahu k vyjadřování uměleckému viz M. Kubínová, K výstavbě významu uměleckého superznaku, Estetika 1986, 1, s. 46-60.

⁴ Obtíž spjatých s rozlišováním mezi sférou „tématu“ a sférou „jazyka“ si byl dobře vědom Jan Mukařovský, který tuto pojmovou opozici - z důvodů praktických - ve svých pracích zavedl. K jejich vzájemnému poměru se vrátil mnohokrát a vždy se pokoušel o novou, lépe vyhovující definici. Pramen věčných nesnází je v tom, že sice tematické „prvky /.../ jsou do značné míry na řeči nezávislé“, na druhé straně „přesto však i tyto prvky vstupují do díla toliko prostřednictvím řeči“ (J. Mukařovský, O současné poetice, in: týž, Studie z poetiky, Praha 1982, s. 25). Tudíž také pro tematické prvky díla musí platit, že „nemůže přesahovat rámec jazyka, co je dáno sledem jazykových znaků“ (J. Mukařovský, O jazyce básnickém, tamtéž, s. 129).

⁵ Viz M. M. Bachtin, Marxismus a filozofia jazyka, in: týž, Marxismus, freuizmus, filozofia jazyka, Bratislava 1986.

⁶ Viz J. Mukařovský, Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty, in: týž, Studie z estetiky, Praha 1966, jakož i další autorovy práce.

⁷ V. Nezval, Moderní básnické směry, Praha 1937.

⁸ J. Mukařovský, Individuum a literární vývoj, in: týž, Studie z estetiky, Praha 1966, s. 227.

⁹ J. Mukařovský, O jazyce básnickém, in: týž, Studie z poetiky, Praha 1982.

¹⁰ J. Mukařovský, Předmluva k vydání Hlaváčkových Žalmů, in: týž, Kapitoly z české poetiky II, Praha 1948, s. 220.

¹¹ Tamtéž, s. 221.

¹² Tamtéž, s. 222.

¹³ Viz M. Kubínová, V území slov, Praha 1988, kapitola Básnický kód referenčně apelativní; umělecké sdělení.

- ¹⁴ Podrobnější rozbor tohoto Wolkrova obrazu viz M. Kubínová, K otázce „smyslové konkrétnosti“ básnického obrazu a jejím sémiotickým konsekvencím, *Estetika* 1984, 4, s. 201-211.
- ¹⁵ K. Teige, *Poetismus*, Host III, červenec 1924.
- ¹⁶ V. Nezval, *Papoušek na motocyklu čili O řemesle básnickém*, Host III, červenec 1924.
- ¹⁷ *Tamtéž*.
- ¹⁸ V. Nezval, *Kapka inkoustu*, *ReD* 1, 9, červen 1928.
- ¹⁹ Viz F. X. Šalda, *Dva představitelé poetismu*, in: *týž, O nejmladší poezii české*, Praha 1928.
- ²⁰ K pojmu „schematického aspektu“ viz R. Ingarden, *Umělecké dílo literární*, Praha 1989.
- ²¹ V. Nezval, *Kapka inkoustu*, *ReD* 1, 9, červen 1928.
- ²² B. Václavěk, *Nové umění*, *Pásmo* 1, 4, říjen 1924.
- ²³ Podrobnější analýzu této záměny zobrazených směrů pohybu, jakož i pokus o rozbor Podivuhodného kouzelníka jako celku viz M. Kubínová, *Proměny české poezie dvacátých let*, Praha 1984, kapitola Vítězslav Nezval - představitel poetismu.
- ²⁴ V. Nezval, *Moderní básnické směry*, Praha 1937, kapitola *Poetismus*.
- ²⁵ Tam, kde ve výstavbě díla cítíme, že se autor neřídil toliko potřebami svého estetického záměru, nýbrž jej vedly motivace jiné - ať obecné zákonitosti mimouměleckého verbálního zpracování zkušenosti, či zákonitosti asociace představ - nachází jedno ze svých uplatnění významový fenomén, který Mukařovský nazývá působením „nezáměrnosti“. Viz J. Mukařovský, *Záměrnost a nezáměrnost v umění*, in: *týž, Studie z estetiky*, Praha 1966.
- ²⁶ Na tuto vlastnost folklórního výtvoru upozornil J. Mukařovský ve studii *Detail* jako základní sémantická jednotka v lidovém umění, in: *týž, Studie z estetiky*, Praha 1966.
- ²⁷ Pojem minus-příznaku viz J. M. Lotman, *Lekcii po strukturalnoj poetike*, Tartu 1965.
- ²⁸ V. Nezval, *Papoušek na motocyklu*, Host III, červenec 1924.