

Příjemce takové výpovědi by pravděpodobně učinil postupně dvě věci. Především by okamžitě zaznamenal, že tu byla porušena jakási norma sémanticko-syntaktického vztahu, neboť syntaktický vztah byl naplněn neadekvátním, vnitřně rozporným sémantickým obsahem. Poté by nejspíš udělal to, co v podobných případech již mnohokrát: usoudil by (pokud by mu v tom nebránily zvláštní okolnosti - například vědomí, že je to výrok zcela náhodně vzniklý nebo záměrně absurdní), že jde o vyjádření *obrazné*; že se tedy jedná o deformaci „legitimizovanou“, a to částečně již v mimouměleckém, zejména pak v uměleckém vyjadřování. *Obrazné* pojmenování se totiž zpravidla¹⁵ navenek manifestuje právě jako sémantický nesoulad mezi členy větného syntagmatu. Sémanticko-syntaktická nekongruence je tedy signálem *obraznosti* pojmenování: je výzvou pro čtenáře, aby potvrdil předpoklad *obrazného* pojmenování tím, že se pokusí odhalit denotát obrazu - věc aktuálně *obrazně* míněnou.

Avšak i tehdy, nebude-li hledání denotátu obrazu nakonec úspěšné, je tento signál významným energetickým impulsem. Nejen *obrazné* pojmenování, ale již sám jeho předpoklad totiž vede k mnohonásobným, interferenčním konfrontacím zúčastněných významů - a to nejen významů „doslovných“, věcných, ale také celého komplexu potenciálních významů symbolických. Kdyby se tedy „tato *růže*“ ocitla ve větě, v níž by syntaktický vztah byl v rozporu se svou sémantickou náplní, nešlo by již jen o *růži*, která voní, je hebká atd., ale také o *růži*, která je symbolem krásy, lásky, která je obvyklou básnickou rekvizitou atd. atd.

Uvolňování významové energie z větných vztahů je jedním z konkrétních projevů toho, co Jurij Lotman obecně nazývá hledáním archesématu: takového implicitního kontextu, v němž by se pojmenované, z běžného hlediska nesourodé skutečnosti staly slučitelnými a souměřitelnými.¹⁶ Významový zisk je pochopitelně tím větší, čím déle tento proces trvá, tj. čím je úkol čtenáři zadaný obtížnější. S tím právě počítá básnická struktura třicátých let. Sémanticko-syntaktickými neshodami se čtenáři neustále sugeruje přítomnost *obrazného* pojmenování, cesta k odhalení denotátu obrazu se mu však co nejvíce ztěžuje a nejednou přímo i znemožňuje.

Jedním ze způsobů, jak narušit očekávanou, zkušenosti neodporující sémantickou podobu věty, je prezentace *abstrakta*, jemuž jsou aktuálně přisouzeny vlastnosti předmětů konkrétních. Zobrazovaný svět tak nabývá

zvláštních kvalit splývavosti a neuchopitelnosti, které odpovídají jeho hlavní funkci: být nikoli jen světem „vnějším“, vnímaným, nýbrž také a především symbolicky reprezentovat kontinuální, nesnadno postižitelný „vnitřní“ svět subjektu. Tato obecná tendence dočasně zasahuje i tvorbu básníka tak „předmětného“ a konkrétního, jakým byl Jaroslav Seifert. Jak jsme se snažili ukázat jinde,¹⁷ je právě plynulý přechod mezi abstrakty a konkréty (a také mezi konkréty prostorové a časové povahy) podstatným rysem básnickových sbírek třicátých let - Jablka z klína (1933) a Rukou Venušiných (1936). Nesčetněkrát se s prolínáním abstrakt s konkrétními ději setkáváme kupříkladu u Jana Zahradníčka:

Tu v louku splývavou jak v rozestřenu duši
stesk černý zavane a po schodišti vůní
z tmy hloubek pode mnou jež sen můj vždycky tuší
postavy žalů mých jdou v šero novoluní

V trávě (Návrat, 1931)

Klopýtali jste od sladkosti k hrůze
třásly se vaše rty listí padající do hlubin
klopýtali jste od krutosti k něze
a báli jste se polknout smrtelnou hořkost slin

Nevinnost (tamtéž)

Jak bolest jež už dřímá se svou nadějí
nekonečno se k nekonečnu naklání

V noci (tamtéž)

Zahradníčkova poezie obzvlášť silně vyjevuje rodokmen této básnické metody; zřetelně poukazuje k symbolismu, zejména (bereme-li v úvahu toliko český kontext) k Otokaru Březinovi. (Mukařovského úvahu o symbolistickém zneurčívání toho, co je obrazně míněno, jsme dosti obšírně citovali v předchozí kapitole.) Zatímco ovšem březinovská „duše“ se extaticky a pateticky rozpínala až do kosmických rozloh, Zahradníčkův lyrický subjekt přijímá jakožto Stvořitelovo poselství ohraničený, intimní svět osobních prožitků:

Kdybych neměl své bolesti a Boha
kam bych se poděl se svým životem

...

Co bych si počal v tomto osiřelém světě
kdyby můj Bůh se nepřeléval do mé bolesti
co by si počal Bůh beze mne bez dítěte
zde na světě kde žít je žítí bez štěstí

Osamění (Návrat)

V poezii symbolistní, jak jsme se zmínili v minulé kapitole, a podobně i v lyrice třicátých let se spolu s předělem mezi konkrétním a abstraktním stírá také hranice mezi obrazným a neobrazným; při četbě si nejsme jisti, který z dějů je obrazným pojmenováním kterého, obojí se navzájem prolíná. Symbolická transcendence míří do nekonečna; u Březiny do nekonečna principů společně ovládajících lidské společenství, přírodu a vesmír, u básníků třicátých let k „vnitřnímu“ nekonečnu komplikované, subtilní sféry, v níž se navazují vztahy mezi subjektem, prožívaným světem a „slovem“.

Pokusme se nyní konkrétněji přiblížit zmíněnou básnickou metodu na jedné z Holanových básní. Záměrně volíme takovou, která, jak plyne již z jejího názvu, pojednává určitou „vnější“, smysly vnímatelnou konkrétní situaci. Můžeme názorně sledovat, jak jednotlivá pojmenování k této předmětné situaci na jedné straně skutečně poukazují, jsou motivována jejími vlastními rysy, na straně druhé ji však výrazně překračují, vymaňují se z jejího dosahu a vzájemnými významovými konfrontacemi vytvářejí již s ní nesouvisející, aktuální kontexty nové. Půjde o báseň Uražené dítě ze sbírky Kameni přicházíš (1937).

Hněv dotrh divan v barvě pádu
přezrálých malin... Ale nač
důvěrně vyděděný křik tam vzadu
vzlét ještě, neví kout ni pláč,

jenž ležmo šumí protékavým
slovesem vzpoury v dramatu

a potězkává tmavým
vzlykem tvář kruchou na hmatu.

Jak písmo k malíčku jde skorem
k sluchu stín vyčítavých vět.
Leč chmurně opojivým vzdorem
látky nešetří lítost zpět

a roste gesty do umění.
Ale když noc vlá v prasíly,
strach měně masku, princip mění...
Co úd, to vír... a velcí zhasili.

Ač sama o sobě smyslově konkrétní, je daná situace zobrazována převážně prostřednictvím abstrakt; ta figurují v naprosté většině i ve funkci větných podmětů. Vysoká frekvence abstrakt dokládá, že tvůrčí subjekt nechce, jak tomu bylo v letech dvacátých, pojmenovávat pouhý smyslový vjem (skutečný či vybavený v představivosti), nýbrž že se hlásí o své místo v umělecké i mimoumělecké tradici intelektuálního zpracování reality, tvorby pojmů, směřování od povrchu k podstatě.

Na úrovni makrokontextové je většina zúčastněných abstrakt do obrazu popisované situace logicky zapojena: pojmenovávají emoce (či jejich projevy), které „uražené dítě“ zakouší. Je tu „hněv“, „pláč“, „vzpouora“, „vzdor“, „lítost“, „strach“... Významový potenciál kontroverzních setkání se naproti tomu velice silně uplatňuje na úrovni mikrotextů - syntagmat a vět. Vezměme hned první větu: „Hněv dotrh divan v barvě pádu přezrálých malin...“ Nebýt zde abstrakta „pádu“, šlo by o obrazné (metonymické) pojmenování skutečnosti, že k nepřčetnosti rozhněvané dítě (nebo se tu, možná, hovoří o rozhněvaném, trestajícím dospělém) roztrhlo tmavorudý potah divanu. Tmavorudá totiž, jak dobře víme, je barvou přezrálých malin; jaká je však barva jejich „pádu“? Dokud setrváme v oblasti mimoumělecké zkušenosti, pak samozřejmě žádná; „barva“ nenáleží do paradigmatu potenciálních vlastností „pádu“, stejně jako do paradigmatu potenciálních nositelů kvality „barvy“ (barva = jedna z vlastností hmotného tělesa) nenáleží „pád“. Syntakticko-sémantický vztah je tedy narušen, přičemž kontext dané věty neumožňuje „ospravedlnit“ toto narušení přítomností dešifrovatelného denotátu obrazu. Začíná složité a mnohosměrné hledání archesématu - aktuálního

implicitního kontextu, v němž by se mohly souhlasně spojit a porovnat všemožné hodnotové, symbolické významy obou pojmenovaných skutečností.

Zpětně se přitom posiluje i potenciální symbolická platnost celé věty. Její sémanticko-syntaktická struktura se znejistuje, stává se víceznačnou. Jde skutečně, jak naznačuje název (a dodatečně i tematický půdorys básně), o obrazný popis konkrétní události, nebo je tu přímo, neobrazně prezentován jakýsi děj, odehrávající se mimo souřadnice smyslově vnímatelného časoprostoru, děj, jehož aktérem je nikoli rozhněvaná bytost, nýbrž abstraktní „hněv“ - stav myslí, odpoutaný od jakéhokoli svého lidského nositele? Zpochybňuje se i sama struktura syntaktická; můžeme se ptát, zda vyjádření „v barvě pádu přezrálých malin“ je neshodným přívlastkem rozvíjejícím substantivum „divan“, nebo zda je příslovecným určením místa - místa, kde se odehrává onen nemateriální děj, rušící tradiční přehradu mezi substancemi, vlastnostmi a procesy. Nejde ovšem o to, aby se čtenář rozhodl pro jednu z možností; podstatná je právě mnohoznačnost, oscilace mezi nimi.

Některé ze syntakticko-sémantických deformací v Holanově básni lze přes jejich nezvyklost a náročnost interpretovat spíše jako skutečná obrazná pojmenování (denotát obrazu, umístěný v makrokontextu zobrazené situace, lze najít). Sem patří například spojení „důvěrně vyděděný křik“, „chmurné opojivý vzdor“, „jde... k sluchu stín vyčítavých vět“. Jiné se takové interpretaci vzpírají, dotýkají se zobrazené situace jen částečně, zato ji svým smyslem očividně přesahují: „pláč ... ležmo šumí protékavým slovesem vzpoury v dramatu“ (povšimněme si hlavně větných dvojic „ležmo šumí“, „protékavým slovesem“, „šumí slovesem“); „vzdorem látky nešetří lítost zpět“.

Situace „uraženého dítěte“ je na jedné straně pojednána jako jistý reálný celek, který se stává obecnějším podobenstvím prožitku příkoří a bolesti jakožto inspiračního zdroje tvorby. (Už jsme hovořili o tom, že toto pojetí je pro Holana typické - ovšem nejen pro něj, jeho původ tkví zřejmě v romantismu.) Nikoli náhodou se tu objevují „sloveso“, „drama“, „písmo“, tedy reálie slovesné tvorby, ba dokonce výslovně „lítost... roste gesty do umění“. Na druhé straně je však poměr mezi námětem a tímto jeho celkovým symbolickým vyzněním poměrně volný, neboť jednota námětu se stále rozbíjí o významy jednotlivých vybočujících mikrokontextů. Řeč tvůrčího subjektu je současně dostředivá i odsředivá; její proud se ustavičně třští, nutí čtenáře hledat v rychlém sledu rozmanitá, navzájem odlišná archesémata. Verš

přítom plyne vlastním, rytmicky pravidelným zvukovým řečištěm, takže nedopřává čtenáři příliš mnoho možností zastavení a návratů; jeho úkol se tak stává ještě obtížnějším.

Ve srovnání s díly tohoto typu se zdá, že v poetismu byla syntakticko-sémantická struktura věty téměř nedoknutelná. Přítom také poetistická báseň byla pocífována jako silně metaforická - a dodejme, že i ona se svým způsobem pohybovala na samé hranici metaforičnosti, tj. tam, kde rozdíl mezi pojmenováním obrazným a neobrazným přestává být dostatečně zřetelný a zjistitelný. Poetistický způsob projevu obraznosti byl však přímo protichůdný její manifestaci v období následujícím. V poetismu byl totiž podstatný ten aspekt, jímž se obrazné pojmenování vyjevuje na paradigmatické ose řeči, tj. na ose výběru.¹⁸ Zde se ukazuje diference mezi věcí aktuálně (obrazně) míněnou a potenciálním denotátem jejího aktuálního pojmenování (tato diference bývá, jak shodně konstatují tradiční poetiky, ovšem „ospravedlněna“ určitou jejich podobností, věcnou souvislostí, obecněji řečeno souměřitelností). Zdůraznění diferencí, heterogenosti však bylo obsaženo v samém základu poetistické metody, kterou bychom mohli obecně charakterizovat jako metodu souřadného výčtu nesouřadných věcí. V tomto výčtu pak vedle sebe zcela přirozeně stávaly i oba denotáty obrazného pojmenování, například „hvězdy stříbrné mince“ nebo „pirátská loď měsíc na obloze“ v Seifertově básni Marseille ze sbírky Na vlnách TSF. Ne vždy však byla takováto setkání obklopena kontextem natolik soudržným, aby umožňoval bezpečně rozlišit, co je denotátem obrazu a co denotátem pojmenování. Ve výčtu, který nemusel sledovat reálně vnímané souvislosti, přecházela asociace ukázněně sloužící metaforickému pojmenovacímu aktu velice často v asociaci zcela volnou.

V poezii třicátých let se naproti tomu přítomnost obrazného pojmenování demonstruje především zvláštnostmi dění na syntagmatické ose řeči¹⁹ - jakožto sémantická nesounáležitost členů větneho syntagmatu. Poetistická obrazná pojmenování byla, díky důsledně smyslově konkrétní podobě svých členů, poměrně lehce dešifrovatelná; obtížné (avšak ne vždy příliš podstatné) bylo pouze zjistit, zda se v konkrétním případě jedná o pojmenování obrazné či nikoli. V básnictví následujícím je tomu přesně naopak: syntakticko-sémantická struktura jednoznačně signalizuje přítomnost obrazného pojmenování, a před čtenářem vyvstává nesmírně obtížný, někdy vpravdě sisyfovský úkol „dešifrovat“ jeho smysl. Příčinou tohoto obratu byla zřejmě

mimo jiné skutečnost, že téma slova si vyžadovalo *důkladné prověření vyjadřovacích možností přirozeného jazyka*; v neposlední řadě také *sémantiky větné syntaxe*.

Komplikující se větná stavba byla již významnou součástí „polemiky“, kterou s poetismem vedl ve svých prvních dvou sbírkách František Halas.²⁰ Například v básni *Evropa ze sbírky Kohout plaší smrt* najdeme následující ukázkou složitě rozvitých větných členů: „Jen svistotem bludných želez války znící smích mužů / jak bodlák pln pýchy odolával...“ Ani zde nechybí syntaktická dvojnásobnost: „smích mužů“ buď zaznívá uprostřed válečné vřavy („svistotem...“ znamená „za svistotu...“), nebo může jít o poněkud archaický (archaičnosti se Halas, na rozdíl od poetistů, nikterak nevyhýbá) srovnávací instrumentál: „smích mužů“ zní *jako* „svistot bludných želez války“. Významová oscilace jen zdůrazňuje složitost, obtížnost vyjádření; i zde tedy nastupuje typicky halasovský význam nesnadnosti coby výrazu básnickovy zodpovědnosti.

Další Halasovy sbírky byly psány již v době, kdy s celkovým ústupem poetismu ztrácela svou dřívější závaznost poetistická norma syntaktické jednoduchosti; proto aktualizace syntaxe zde nabývá méně nápadných, decentnějších forem. Zapůsobila tu zajisté i všeobecná tendence k pravidelnému, melodickému a v neposlední řadě také kratšímu verši, v němž podobné hromadění větných členů již nebylo dost dobře možné. (Dokonce bychom v tomto hromadění mohli vidět postup netoliko s poetismem polemizující, nýbrž také vlastně souhlasně korespondující s jeho metodou bezbřehých výčtů.) Zatímco Vladimíru Holanovi slouží pravidelný verš zejména jako prostředek kontrastu s „nepravidelnou“ obrazností, kterou činí ještě více neprůhlednou, u Halase se uplatňuje spíše jiný z funkčních předpokladů veršové pravidelnosti: schopnost umocňovat významové zatížení zúčastněných prvků.

Těmito umělecky značícími prvky jsou u Halase nejednou právě významy syntaktické. Například pro báseň *Tiše* (ze sbírky *Tvář*) jsou podstatné významové nuance spjaté s obraty „být něčím“ a „být jako něco“:

Kláskem hubeným je tělo tvé
z něžž zrno vypadlo a nevzklíčí
jak klásek hubený je tělo tvé

Přadenem z hedvábí je tělo tvé
toužením popsané do vrásky poslední
jak přadeno z hedvábí je tělo tvé

Spáleným nebem je tělo tvé
čňhavě v tkáni smrtka sní
jak spálené nebe je tělo tvé

Přetiché je tělo tvé
jeho pláč zachvívá mými víčky
jak tiché je tělo tvé

Až na malý rozdíl rytmický (ve třetím verši je předsunuta jedna nepřízvučná slabika) se v prvních třech strofách první a třetí verš od sebe liší pouze zmíněnou syntaktickou vazbou. Tato téměř úplná totožnost (jejímž důsledkem je mimo jiné estetický efekt monotonie) vede k zostřenému vnímání odlišností, jež by se v jiném kontextu vůbec nemusely aktualizovat.²¹ (Působí tu ovšem i rozdíl mezi sdělením proneseným poprvé a sdělením opakovaným.) První verš využívá predikační vazby předurčené k definování podmětu (převrácený slovosled přitom svědčí o emotivnosti vyjádření²²); sémantická nesounáležitost mezi podmětem a přísudkem pak naznačuje, že jde o definici obraznou. Ve verši třetím se tato metafora převádí do explicitnější podoby přirovnání, která mimoumělecké normy syntakticko-sémantických vztahů nijak nenarušuje. Přirovnání jako by tedy předchozí metaforu potvrdzovalo - tím, že ji „vysvětluje“. V rámci mimouměleckého jazyka totiž „vysvětluje“ mechanismus, jímž metafora vzniká; ne nadarmo ji tradiční poetiky nazývají „zkráceným přirovnáním“.

Významy syntaktických forem se ještě zdůrazňují s nástupem čtvrté strofy, která stojí v určité opozici ke všem předcházejícím. Ke dvěma dosud spolu konfrontovaným syntaktickým formám - „být něčím“ a „být jako něco“ - zde přistupují další. V prvních verších strof předchozích byl jmenný přísudek vždy vyjádřen rozvitým substantivem v instrumentálu; zde je adjektivní a holý. Posledně jmenovaná vlastnost akcentuje jeho význam (podobně jako závěrečná holá věta v Holanově Uraženém dítěti - „a velcí zhasili“ - měla

v sobě cosi osudově neodvolatelného). Účastí adjektiva pak vstupuje do hry další gramatická opozice: rozdíl mezi „být něčím“ (substancí) a „být nějaký“ (mít vlastnost). Uplatňuje se rovněž protiklad instrumentálu („kláskem“) a nominativu („přetiché“) - instrumentální vyjádření pociťujeme jako mírně archaické. Obzvlášť důležitá je však funkční proměna, kterou prošlo slůvko „jak“. V předchozích strofách byl jeho význam očividně přirovnávací: jeho prostřednictvím byla metafora transformována v přirovnání. Vyjádření „Přetiché je tělo tvé“ již není metaforou (pociťovaná oscilace mezi obrazností a neobrazností je tu spíše důsledkem přerůstání neobrazného pojmenování v symbol), takže již první verš naznačuje, že v této strofě zmíněná transformace neproběhne. Přesto také třetí verš strofy poslední začíná slovem „jak“ - jeho syntaktická i sémantická funkce jsou ale podstatně jiné než dřív: nepřirovnává, nýbrž jakožto příslovce zvolací²³ vyjadřuje údiv nad vysokou mírou konstatované vlastnosti („jak tiché je tělo tvé“).

Pozornost věnovaná významům gramatickým, například významům syntaktických vazeb a takzvaných neplnovýznamových, gramatických slov, je pro poezii zabývající se tématem slova velmi příznačná. Gramatické významy jsou totiž spojovacími vlákny oné „sítě“, do níž přirozený jazyk zachycuje lidskou zkušenost a dává tvar její původní amorfnosti. Ve snaze obnažit sémantiku gramatiky zachází zejména Vladimír Holan s gramatickým slovem často tak, jako by šlo o slovo plnovýznamové. Všimněme si osamostatněné předložky v závěrečném verši Smrti umírajícího na sadě (Vanutí): „k vám s lože sestupuji, přicházím — A přece od.“ S osamostatněnými, „zplnovýznamněnými“ předložkami se ojediněle setkáme také u Zahradníčka: „co tys šla k břehům klasnatým a mimo, přes a jinam“ (Cesta za humny, Pozdravení slunci, 1937). Zájmena a příslovce (zpravidla tázací) vytrhují z jejich syntaktické funkce Halas,²⁴ když jejich denotátům aktuálně udílí vlastnosti předmětů mimořádně hmotných, obzvlášť těžkých: „olovem KDE a CO opánky podbité“ (K. H. M., Dokořán).

U Vladimíra Holana ústí princip deformace vztahů syntakticko-sémantických až ve výrazné deformace samotné syntaxe. K nepřechodnému slovesu bývá jako jeho rozvíjející člen připojen předmět v akuzativu; například v již zmíněné Smrti umírajícího na sadě najdeme věty „Mlčím vás, jabloně!“ či „Ležím kříž odříkání“. Jindy naopak přechodné sloveso akuzativní předmět postrádá - třeba slovesa „potkat“ a „míjet“ ve verši: „Vzpomínáš? Potkal jsem, míjel.“ (Obraz, Vanutí). V případě prvním děj, který je

uzavřen sám v sobě (vztahuje se toliko ke svému nositeli), nabývá určitého vnějšího zacílení, přesahu, v případě druhém je ho naopak zbaven. Plnovýznamovost, vlastní slovesu jako takovému, jako by se tu ještě zvyšovala, neboť jeho - řečeno s Ingardenem - „materiální obsah“ se obohacuje o aktualizované, zdůrazněné složky příslušného „obsahu formálního“.

Aktualizace gramatických významů se nezastavuje na vnější hranici slova; umělecky zvýznamňován bývá i význam morfému. Jako krajní případ aktualizace vnitřní skladby slova se ve třicátých letech jeví neologismus, častý zejména u Halase. Namátkou: „Milohrad čela tvého“ (Rozmarýn, Dokořán); „odkapkáte“ (Noc a šereň, tamtéž); „hladina vod kovověla“ (Dušičky, tamtéž); „prostor Unikděho“ (Nikde, tamtéž). Slovtvorný proces se však může ocitat v centru básníkovy zájmu i v jiných podobách; jedna z nich je pak pro Františka Halase obzvlášť charakteristická.

Nejen básníkovi, nýbrž každému mluvčímu totiž čeština nabízí jistou regulérní možnost aktuální slovtvorby: možnost utvářet, v souladu s momentálními vyjadřovacími potřebami, lexikální jednotky se stejnou samozřejmostí, s jakou se podle pevných gramatických pravidel odvozují rozmanité mluvnické tvary slova. Na mysl máme tvoření *slovesných substantiv a slovesných adjektiv*. Přenecháme lingvistům otázku, zda při popisu jazykového systému jejich problematika skutečně bude řazena mezi otázky slovtvorné, či zda má být pojednána v rámci tvoření slovesných tvarů.²⁵ Zcela nepochybně tu však dochází ke změně slovního druhu, takže se podstatně proměňuje formální struktura významu, mění se typ denotátu - což tomuto postupu propůjčuje přinejmenším významový odstín procesu slovtvorného. Při setkání s podstatnými a přídavnými jmény slovesnými (v uměleckém, tedy jazykové postupy zvýznamňujícím textu) míváme pocit, že na rozdíl od jiných to nejsou slova pouze „zvolená“ (z paradigmatu lexikální zásoby), nýbrž v daném řečovém aktu *právě* (byť většinou nikoli poprvé) *utvořená*. Zdá se, že tato vzácná možnost „přistihnout“ jazyk při živé pojmenovávací činnosti (která se nám jinak zpravidla jeví jako cosi dávno minulého) je hlavním důvodem, proč básník, osudově střehnoucí po chvíli, kdy „v nepojmenované vdechneš duši jména“, byl tímto přeléváním obsahu mezi různými slovními druhy přímo fascinován. Namátkou vezmeme do ruky třeba sbírku *Tvář*, stejně namátkou nalistujme prvních pět za sebou jdoucích básní, a začněme vypisovat. Báseň *Ticho* (má dvě strofy): „nevyslovení“, „toužících“, „vykoupení“; *Podzim* (tři strofy): „laskané“, „sevřené“,

„vnuknutím“, „upřeně“, „čekání“, „nedozrálá“, „pobíhající“; Hřbitov (tři strofy): „popsaný“, „šplounání“; Slavnost porozumění (čtyři strofy): „podemílající“, „tlumený“, „zamyšlení“, „žloutnoucí“, „mlčení“, „porozumění“; Tvary (dvě strofy): „neslýchané“, „nevídané“, „zakleté“, „úpění“, „vysvobozujících“.

Vícekrát bylo konstatováno (ať jako zápor, či jako klad - směřování k dotvořenosti a monumentalizaci), že Halasův obraz světa je poměrně statický, neboť v jeho vyjadřování převažují jmenné syntaktické konstrukce.²⁶ V úvahu by však bylo zapotřebí vzít zcela mimořádný podíl, jaký na úhrnu těchto jmenných konstrukcí mají právě slovesná substantiva a slovesná adjektiva, která sice formálně označují substanci či vlastnost, obojí je však výrazně dějové povahy. Tak se na jedné straně petrifikuje časová rozevřatost dějů, jež jsou svírány do pevnějšího, jednorázově obhlédnutelného tvaru, na straně druhé se však dějovost „rozprostírá“ po celé rozloze zobrazované skutečnosti. Děj je buď přímo pojednáváním objektem (tak je tomu u slovesných, ale i dalších dějových substantiv, jako je třeba „čižba“), nebo, v případě slovesných adjektiv, se účast v nějakém ději stává ústřední, charakterizující vlastností pojednáváných předmětů. Halasův svět tedy není jednoznačně statický - a není ovšem ani jednoznačně dynamický; podstatný je sám přechod dějového, tedy časového obsahu do forem uzpůsobených ke statickému pojetí objektu, k jeho vynětí z časového proudu.

Básníkovi, který s úzkostlivou přísností váží smysl své činnosti - i nečinnosti, smysl „slova“ i smysl „mlčení“, se celý svět jeví jako souhrn aktivit; jednotlivé skutečnosti buď samy vykonávají jistý vliv, nebo jsou naopak ovlivňovány, zasahovány. Proto jsou u Halase v poměrné rovnováze zastoupena jak slovesná adjektiva činná („vysvobozující“, „podemílající“), tak trpná („popsaný“, „laskaný“, „zakletý“). Naproti tomu se u tohoto básníka, aspoň ve třicátých letech, neaktualizuje jiná vnitřní opozice v kategorii slovesného adjektiva - rozdíl mezi činnými adjektivy vyjadřujícími děj přítomný a minulý, tedy mezi typem „dělající“ a „udělavší“; s druhým z těchto typů se tu prostě nesetkáváme. Zřejmě proto, že tento typ, slovesné adjektivum minulé činné, souvisí s potřebou hovořit o (nejméně) dvou dějích, z nichž jeden předchází druhému. Takovéto časové „zvrstvení“, časová rozloha je však halasovskému tvůrčímu subjektu cizí. Halasovský subjekt zná jen přítomnost - reálnou přítomnost okamžiku tvorby, kdy „přistihuje“ předměty při určité „akci“. Pohledu soustředěnému na přítomnost se děje

minulé odhalují jen natolik, nakolik jsou patrné ve svých důsledcích: ve stopách zanechaných na věcech, které zasáhly. Slovesná adjektiva trpná se tudíž objevují v obou svých časových formách, přítomné („laskaný“) i minulé („vyleštěný“, „vyhaslý“).

Předmět ovšem nemusí být charakterizován pouze svou okamžitou (aktivní či pasivní) účastí na ději, nýbrž také nějakým svým trvalejším sklonem k němu. Odtud zřejmě pochází Halasova obliba adjektiv končících příponou -ivý („děsivý“, „tesklivý“, „žádostivý“) nebo -avý („nařikavý“, „křiklavý“, „jímavý“). Rovněž u nich se v sousedství četných přídavných jmen slovesných aktualizuje vnitřní skladba - včetně vědomí současné neproduktivnosti přípony. Této neproduktivnosti může být paradoxně využito k tvorbě neologismu - připomeňme „představy pokušivé“ (Nemocný, Tvář) nebo „zívavá jara“ (Hade, Dokořán).

Do zorného pole básníků zabývajících se implicitním tématem slova se nedostávají jen gramatické prostředky jazyka. Řekli jsme, že pro třicátá léta je příznačný jistý návrat ke „klasičnosti“ (v určitých ohledech), ke „klasické“ lyrické komunikační situaci. Proto se obnovují (a funkčně přehodnocují) i určité postupy s touto komunikační situací spjaté. Týká se to například tematizovaného, zobrazovaného adresáta.

Dokud se mezi tvůrčím subjektem a reálným příjemcem zákonitě rozprostírala kompaktní rovina fiktivní, zobrazené komunikace, bylo zcela přirozené (byť nikoli nezbytné), když výpověď zobrazeného mluvčího měla také svého vlastního, se čtenářem zřetelně netotožného adresáta. V podobě nepříliš změněné přetrvává i nadále tento adresát v jednom lyrickém žánru: v takzvané poezii milostné. Setkáváme se s ní hojně ve třicátých letech (u Halase, Seiferta, občas u Holana atd.), ale vyskytovala se i v poetismu - připomeňme celou řadu básní Nezvalových, Seifertových a Bieblovyých. Zde všude čtenář nebyl (a není) překvapen, když se ocitá v roli jakoby bezděčného svědka intimního vyznání, adresovaného zcela jiné osobě. V poezii jsme ovšem zvyklí i na další fiktivní adresáty. V neposlední řadě to bývá osoba v zobrazované komunikační situaci nepřítomná nebo objekt z jiných příčin nepřístupný jakémukoli komunikačnímu vlivu - věc neživá, abstraktní pojem atd. Tradiční poetika nazývá takovéto oslovení, jak známo, apostrofou. Jejím hlavním smyslem bývalo vyjádřit vypjaté emotivní zaujetí mluvčího; již proto byla apostro-

fa cizí civilnímu duchu poetismu, který nedovoloval rétorický patos (leda jako objekt parodie) ani jiný příliš zjevný projev citu. Ve třicátých letech se naopak apostrofa vrací do poezie v míře velmi vysoké; její někdejší smysl se však změnil.

Cosí z významu patetické emotivnosti a poukazu k vznešenému si apostrofa uchovala v básních typu litanického, kterými proslul zejména Halas²⁷ - a na druhém, surrealistickém pólu Nezval. V případě litanických básní ovšem již nejde o apostrofu jednotlivou, sporadickou, sloužící k vyjádření okamžitého citového přetlaku, nýbrž o stabilní prostředek kanonizovaného žánru, jenž nese určité významy jako celek (například význam magické atmosféry obřadu, pokorné odevzdanosti do vůle vzývaného atd.). Tyto významy, spjaté se samotnou žánrovou intencí, se pak často dialekticky střetají s jejím konkrétním naplněním. Tak Halasovo rouhačské vzývání pravého opaku všudypřítomnosti boží - „nikde“ (ve stejnojmenné básni ze sbírky Dokořán) zvýrazňuje zoufalství moderního, po víře marně toužícího člověka; z kontrastu tradice mariánského kultu s pozemským údělem stáří a opuštěnosti (Staré ženy, 1935) se rodí výpověď křesťanská v jakémsi hlubším smyslu intenzívně procítěného soucitu a lásky k bližnímu.

Jiného významu nabývá apostrofa tam, kde není začleněna do litanického žánru; její hlavní funkcí pak bývá *proměna komunikační perspektivy*. Do proudu komunikace mezi tvůrčím subjektem a příjemcem vnikají vedle mnoha dalších záměrných překážek také různosměrné pramenky dílčích komunikačních aktů zobrazených, fiktivních. Odpovědi neschopnému adresátu apostrofy lze klást otázky nejen „řečnické“ (u nichž se, jak známo, odpověď vyrozumívá z formulace otázky samotné), nýbrž i otázky zcela nezodpověditelné:

Po tak lenivém zrání
k slavnostní esenci,
připouštíš, předstírání,
jen formu blaha, rci?

Připouštíš (tvář mne snímá)
tupost nových bludů,
kde okraj umění má
ostří svého studu?

VI. Holan, Prázdný pohár (Oblouk)

Ó klenbo, zda-li anděl sehnul se tak, aby naslouchal,
zda člověk naslouchá, čím lehkost zvedal by,
ten anděl, který klíč má, aby zavíral
žluč vonnou do žádosti, klíč vazby?

VI. Holan, Úzkost (Vanutí)

Odpověď samozřejmě nemohou poskytnout apostrofovaní adresáti: „předstírání“ a „klenba“. Sotva ji však nalezne také čtenář, a to již proto, že v kontextu ustavičných syntakticko-sémantických deformací, tedy intenzívně naznačované, avšak racionálně nedešifrovatelné metaforiky, pravděpodobně nesvede ani odhalit „přesný“, logický smysl otázky samotné. Proto se zde tázací větná forma stává především symbolem tázavosti jako takové; symbolem jistého životního postoje, jehož hodnota neklesá, nýbrž naopak vzrůstá s nesnadností až nemožností odpovědi.

Důležité jsou i důsledky intonační; otazník na konci posledního verše strofy nečekaně zvedá dosavadní intonační linii, a tak dynamizuje jeho rytmický průběh. Takto fungují nejen otázky; věty tázací se střídají s oznamovacími, zvolacími i rozkazovacími (opět jde o rozkazy nespílitelné): „Ó dne ... Ne, ne, nevcházej v mou duši!“ (Pouto, Oblouk). Pravidelné plynutí verše, který je většinou v souladu s metrickým schématem, se dramaticky střetá s dynamickými proměnami vzrušené intonace.

Neméně významně, ale poněkud jiným způsobem, se komunikační perspektiva aktualizuje kupříkladu ve Weinerově Mezopotámii. Weinerův mluvčí má v sobě cosi z vypravěčů takzvané sebereflexivní prózy:²⁸ podobně jako oni zaujímá vypravěčský postoj, vychutnává samospádnou, „kolovrátkovou“ lehkost a plynulost řeči, automatismus rýmů, efekty navracějících se a leda nepatrně pozměněných motivů. Důkladněji prokázat tyto vlastnosti bychom mohli pouze citacemi ukázek příliš rozměrných; proto si jen namátkou povšimněme například hovorového obratu „ne že by“, jímž jako by mluvčí předcházel možné námitce svého reálně přítomného posluchače, a věnujme pozornost také improvizovaně působícím sdruženým rýmům:

Ne že by dokola pomníku Johančina
zahubená už jen doutnala zřícenina
ne že by proradná tam zela hlubina
ne že by listivá domlouvala hladina
ó nikoliv málokdy bývá
prolhaná lež tak přesvědčivá

...

Snebevzetí slova Mezopotámie (Mezopotámie)

V téže básni se setkáváme i s doklady vpravdě „neuctivého“, parodického zacházení s přísnými pravidly syntaxe: „vypřáhá chytrýma hmaty zlodějskýmá“, „po svém právu mladistvému“. Najdeme tu i rýmy, které se prohřešují na uznávaných básnických mravech tím, že rozkládají dvojhlásku: „utuchá - padoucha“, „ponouká - toho kluka“. Nikoli ve výtvorech dřívějších poetistů, nýbrž v poezii Richarda Weinerja jako by se v tuto chvíli vracelo něco podstatného z dědictví poetismu²⁹ (zároveň je tento postup souběžný se surrealistickými snahami o automatismus): aniž by ztratilo svou vážnost a závažnost, téma slova je tu pojednáno s jistou hravostí a ironickým odstupem.

V úvodu předchozí kapitoly jsme řekli, že hodláme charakter tvůrčího subjektu - jakožto výslednici toho, o čem, co a jak *básnickým jazykem říká*³⁰ - zkoumat pod zorným úhlem otázky, jak se na konkrétním básnickém vyjadřování podílí způsob zacházení s vyjadřovací kompetencí mimouměleckou. V dobách básnictví „předmoderního“, kdy zákonitosti mimouměleckého vyjadřování platily bezvýhradně a závazně i pro projev básníkův, vyplývala charakteristika tvůrčího subjektu mimo jiné³¹ z toho, o čem, co, jak, jakými prostředky, za jakých okolností a proč hovořil fiktivní zobrazený mluvčí. S postupným rozbíjením kompaktnosti postavy zobrazeného mluvčího (v české poezii k němu dochází zhruba od devadesátých let, s novou silou a důsledností pak s nástupem meziválečné avantgardy) se začíná rozpadat i vnitřní soudržnost, bezpodmínečná spjatost zmíněné soustavy otázek. Například v poetismu ztrácí relevanci otázka *o čem*; mluvit lze dle libosti o čemkoliv. Vykresleny nebývají (snad jen s výjimkou básní, které se explicitně hlásí k „cestopisné“ inspiraci) ani okolnosti a důvody promluvy; to, co bývá nazýváno jazykovými prostředky, se tu pak zpravidla objevuje v podobě spíše bezpříznakové. Veškerá váha naproti tomu leží na poměru mezi *co*

a *jak*; pro poetismus má rozhodující význam takové pojednání předmětu, které narušuje jeho navyklou, mimouměleckým očekáváním stanovenou strukturu, a to jak vztahů vnitřních, tak zejména vztahů vnějších. V introvertní, holanovsko-halasovské (zjednodušeně řečeno) poezii let třicátých se pak hlavní důraz přesunul na otázku *jakými jazykovými prostředky*; sám přirozený jazyk, jeho jednotlivé vyjadřovací formy a vztahy mezi nimi se umělecky zvýznamňují a stávají se předmětem implicitní básnické reflexe.

Hovoříme tu samozřejmě pouze o určitých převládajících obecných tendencích; v konkrétních dílech bychom našli četné konkrétnější, byť víceméně dílčí projevy přítomnosti fiktivního mluvčího. Kromě toho, jak jsme už zdůraznili v minulé kapitole, naším úkolem není charakterizovat tvůrčí subjekt toho kterého jednotlivého díla - subjekt, který je korelátém jedinečného, jen pro dané dílo platného, individuálního sémantického gesta, nýbrž subjekt zobecněný, odpovídající analogicky zobecněnému sémantickému gestu dobovému či směrovému. Výpověď většiny poetistických básní se nevyčerpávala oním „ozvláštněním“ popisovaných skutečností, jehož podstatu jsme se pokusili objasnit; toto „ozvláštnění“ je však tím, co je v nich vždy (ať jako konečný cíl, ať jako prostředek) přítomno. Také v dílech třicátých let není téma slova jediným pojednávaným tématem; toto implicitní téma - a jeho významné, leckdy ústřední postavení - však navzájem spojuje básnická díla, která už nestmeluje žádný společný program a která proto jinak tíhnou spíše k odlišnosti, k rozmanitosti.

Jestliže se v jednotlivých dílech téma slova snoubí s různými tématy dalšími, znamená to, že také ono může být ve vztahu k nim buď cílem, nebo prostředkem (v rovnovážných případech obojím zároveň). Celkově se však tato rovnováha s postupem času přeskupuje: zatímco na počátku třicátých let stály problémy slova a mlčení, slova a nevýslovného, slova jako povinnosti a danajského daru v samotném centru prožitku subjektivity (a sebereflexe subjektu v centru prožitku světa), pak ke konci daného období, zejména pod vlivem stále drtivější a drastičtější společenské atmosféry, se toto téma přesouvá do pozadí zájmu - z pozice cíle do pozice prostředku. Ani zde však jeho význam neslábne, jak ukazuje například Halasovo *Torzo* naděje z roku 1938 či Holanovo *Zář* z téže doby. Je to svým způsobem logické, neboť dějiny tu s krutou ironií nově zaktualizovaly

valy a zkonkretizovaly mimo jiné právě ty problémy, s nimiž se básníci střetali po celá třicátá léta - ovšem jako s problémy povýtce filozofickými. Rozpor mezi básnickovou povinností řeči a riskantní obtížností tohoto úkolu náhle nabyl dříve netušených, až příliš konkrétních dimenzí.

Poznámky

¹ V. Nezval, leták Surrealismus v ČSR, 21. 3. 1934.

² Surrealismus v diskusi, Praha 1934.

³ Tamtéž, s. 31.

⁴ Leták Surrealismus v ČSR.

⁵ Tamtéž.

⁶ Doslova tak hodnotil své poetistické usilování V. Nezval: „Šlo o to, odhalit skutečnost, dát jí její svítivý tvar jako v první den. Činil-li jsem to za cenu logiky, byla to snaha nadměru realistická.“ V. Nezval, Kapka inkoustu, Red 1, 9, červen 1928.

⁷ Leták Surrealismus v ČSR.

⁸ Blíže viz M. Kubínová, Proměny české poezie dvacátých let, Praha 1984, kapitola Halasova Sésie.

⁹ Je ovšem sporné a nelze jednoznačně rozhodnout, zda máme Halasovu a Závadovu knížku považovat za polemiku vedenou skutečně ještě na půdě poetismu, nebo zda toto polemické ostří staví obě knihy již mimo tento směr. Jejich intenzivní vztah k poetismu je však v obou případech mimo diskusi.

¹⁰ Viz F. X. Šalda, Dva představitelé poetismu, O nejmladší poezii české, Praha 1928.

¹¹ Typičnosti motivu „vítěk“ v Holanově poezii si všiml např. J. Brabec ve studii Holan, in: Jak číst poezii, Praha 1963.

¹² R. Ingarden, Umělecké dílo literární, Praha 1989.

¹³ Nejde pouze o potřebu zjednodušení; pojem „zkušenosti“ nám také umožní podchytit rozdíl mezi těmi syntaktickými spojeními, která nejsou v rozporu s mimouměleckými normami, a těmi spojeními, která tyto normy porušují. Ve snaze zdůraznit ontologický rozdíl mezi předmětem intencionálním a předmětem reálným totiž Ingarden považuje za „regulérní“ intencionální předměty i vnitřně rozporná spojení typu „dřevěné železo“ či „kulatý čtverec“, takže pojem intencionálního předmětu sám o sobě výše zmíněné rozlišování neumožňuje.

¹⁴ R. Ingarden, Umělecké dílo literární, s. 146.

¹⁵ Existují ovšem i obrazná pojmenování, jejichž rozsah se kryje s větným celkem (často jsme se s nimi setkávali právě v poetismu), takže větná syntagmata zůstávají nedotčena.

¹⁶ J. M. Lotman, Lekcii po strukturalnoj poetike, Tartu 1965.

¹⁷ M. Kubínová, Seifertova poezie plynoucího času (K poetice knih Jablko z klína a Ruce Venušiny), Česká literatura 1987, 4, s. 306-320.

¹⁸ Viz R. Jakobson, Dva aspekty jazyka a dva typy afatických poruch, in: R. Jakobson, Slovesné umění a umělecké slovo, Praha 1969.

¹⁹ Tamtéž.

²⁰ Složitost větné stavby jako rys pro Halase příznačný konstatuje např. J. Grossman v předmluvě k Halasovým Básním, Praha 1957.

²¹ Rozdíly mezi definiční metaforou („A je B“) a přirovnáním („A je jako B“) se nijak výrazně neaktualizují např. v Nezvalově Ženě v množném čísle, kde oba způsoby vyjádření hrají uvnitř obrazných výřtů stejnou roli. Zajímavý případ neutralizace tohoto rozdílu poskytuje také Máchův Máj: na začátku proslulé řady oxymór jsou tato oxymóra prezentována jakožto přirovnání (jsou uvozena slovy „jako“ nebo „co“ - „obraz co bílých měst...“), v jejím závěru jsou však zpětně interpretována jako definiční metafory („To dětinský můj věk“).

²² Viz V. Mathesius, O takzvaném aktuálním členění větném, in: V. Mathesius, Jazyk, kultura a slovesnost, Praha 1982.

²³ Viz F. Trávníček, Slovník jazyka českého, Praha 1952, s.561.

²⁴ Podrobněji viz L. Kundera, Zlatá - rudá - černá, předmluva k Halasovu Krásnému neštěstí, Praha 1968, s. 68-72.

²⁵ Tak zařazují tuto problematiku např. B. Havránek a A. Jedlička v České mluvnici, Praha 1960.

²⁶ Viz J. Grossman, předmluva k Halasovým Básním.

²⁷ Blíže k litaničnosti v Halasově díle viz tamtéž.

²⁸ Viz D. Hodrová, Sebereflexivní román, in: Poetika české meziválečné literatury, Praha 1987.

²⁹ V poetistickém období pozorujeme podobnou hru s jazykem samotným především v tvorbě Voskovce a Wericha. O několik desetiletí později se pak setkáváme s podobnými rýmovými praktikami, jako byl Weinerův rozklad dvojhhlásky, a s obdobnými parodiemi snah o syntaktickou hyperkorektnost (ovšem v míře mnohem vyšší) u autora, který se výslovně hlásí k odkazu V+W a k poetistické inspiraci vůbec - u Jiřího Suchého.

³⁰ Oproti výřtu uvedenému v úvodu předchozí kapitoly zde chybějí otázky *za jakých okolností* a *za jakým účelem*; je to dáno specifičností básnické komunikační situace, o níž nyní výhradně hovoříme. První z těchto dvou otázek je přístupná spíše literárním historikům než běžnému čtenáři, a proto do významové stavby díla zasahuje jen v míře velmi omezené (způsob, jakým se to děje, je zvláštní a zde jej nemůžeme analyzovat). Co se pak týče otázky *za jakým účelem*, ta vzhledem ke specifickým rysům komunikační situace básnické ztrácí vůbec smysl. Jelikož básníkova „zpráva“ nemůže bezprostředně ovlivnit praktické záležitosti, které příjemce obklopují; utváří se stabilní, neproměnlivý čtenářův komunikační zájem, jemuž odpovídá předpoklad stejně stabilního komunikačního záměru odesílatelova. Vnímatel vždy předpokládá, že jediným účelem básnických tvůrčích aktivit bylo vytvořit svébytné, vnitřně soudržné, esteticky působící, „autentické“ umělecké dílo. (Blíže k tomu viz M. Kubínová, V území slov, Praha 1988). Rozpozná-li čtenář spoluúčast jiných autorových pohnutek (např. komerčních, přímočaře didaktických apod.), zpravidla to v jeho očích diskvalifikuje uměleckou hodnotu vytvoření.

³¹ Tímto „jiným“ míníme vše, co není motivováno vyjadřovacími potřebami zobrazeného mluvčího: verš, rýmy, eufonii atd.