"To"

/kainarovské přípodotky/

Jiří Trávníček

Dříve než předstoupím se svým drobným příspěvkem před Zdeňka Pešata, považuji za nutné vykonat malé "vyznání víry". - Na jubilantovi jsem vždy oceňoval /jakož i oceňuji/ jeho výsostnou solidnost, s níž se pouštěl do rozkrývání tajů české poezie a jejíž prostřednictvím dokázal analyzovat a v dalším sledu pořádat její bohatství do typologických souvislostí a řad. Ovšem úplně nejvíce si adresáta svého příspěvku vážím jako slučovatele synchronie a diachronie, onoho "čertova kopýtka" moderní literární vědy; můj obdiv mu patří za to, že vlastní výklad dokázal vždy umně držet v jednotě historického a analyticko-rozkrývajícího pozorování, to vše při zakomponování biografické a obecně kulturní faktografie. Zkrátka: jubilant pro mě představuje typ moderního literárního historika /z rodu F. Vodičky/, citlivého a vnímavého k otázkám poetiky i specifikům literárního vývoje.

\+ + +

Kainarova báseň Stříhali dohola malého chlapečka, vstupní text Nových mythů, představuje -především díky Mišíkovu zhudebnění - snad básníkův opus nejznámější, protože nejpopulárnější. Přitom - i když cesta J. Kainara poezií 40. let není tak jednoznačná jako směřování J. Koláře [1] - lze považovat tuto báseň za jeden z příznačných projevů Skupiny 42 a zároveň i za genetický kód Kainarovy poezie tohoto období.

Samotný text - příběh malého chlapce, který u holiče přichází /za přihlížení několika lidí/ o vlasy -, reálná a životní momentka, z vnějšího pohledu stojící jakoby mimo "ozvláštňující" princip poezie, je zároveň básní, která jde sama nad sebe, mimo vlastní zobrazený prostor, čímž přerušuje vazbu se svým námětovým /tj. předtextovým/ zdrojem; vymyká se jednoznačné interpretaci, což je o to pozoruhodnější, oč přehlednější stavbou je báseň vybavena a oč pevněji - v podobě mimeticky zpodobené situace - je fixována na realitu. Objektivace básně je podtržena jednak jednoduchým a snadno rekonstruovatelným "syžetem" /explicitně přítomným v nadpise/, jednak zastřením lyrického mluvčího /výpovědní instance/, který stojí v textu v neviditelné, neztématizované podobě, "mimo" jeho viditelné významové dění; má podobu spíše epického narátora, pozorovatele či svědka. Celá báseň je vyplněna v podstatě lineárním proudem motivů, pořádaných na principu simultánně porušované sukcesívnosti, tj. sledování základního tématu /stříhání/, od kterého probíhají drobné epizodní digrese.[2]

Přesto se v básni objevuje jedno místo, které její jednolitost porušuje, proměňuje ustálenou komunikační strategii textu /termínem pragmatiky: mění povahu komunikační události/ a tím narušuje i utvořenou poetiku rolí, danou poměrem mezi zastřeným narátorem a hlavním hrdinou /chlapečkem/. Tímto místem proměny je poslední verš "Už mu to začlo". Pro jeho výlučnost - signalizovanou i grafickým odloučením od strofy - mluví, že zaznívá až po ukončení samotného příběhu - situace, a že tedy nesetrvává v příčinné vazbě na motiv předchozí; vyděluje se od příběhu, přechází od zaznamenané vnější události a poprvé v básni promlouvá sám za sebe narátor, který podává zhodnocení - byť nepřímé a skryté - toho, čeho byl dosud jen

svědkem a co se ho celou dobu jakoby netýkalo. Tímto sémanticko - pragmatickým určením posledního verše je příběh vsazen do širšího rámce, dostává se mu pevnějšího časového určení či vymezení v poměru k chlapečkově "biografii". Konstatováním "Už mu to začlo" se praví, že to, co bylo právě vyjeveno a co už odeznělo, je nějakým počátkem; hrdina příběhu překročil práh; nastala mu chvíle, od které se budou v jeho životě již jednou provždy odvíjet všechny ostatní. Prodělaným úkonem v holičském krámu byl chlapeček oddělen od své minulosti a uvržen do nějakého nejistého "to".

Slůvko "to" se stává najednou klíčovým výrazem pro smysl textu, je povýšeno na jeho neuralgický bod. Z jedné strany se do něj slévá příběh /"denotát"/, jehož je ~~stává~~ synekdochickým zástupcem pro poslední verš, a z druhé strany sémanticky nedourčené a volnější konotace. "To" jako deiktikum funguje v roli textového orientátora; stává se retrospektivním /anaforickým/ odkazem na celý příběh /bez účasti výpovědního subjektu/, ovšem též "prézentním" zásahem narátora, který projektivně /kataforicky/ odsouvá svým hodnocením příběh do prostor sémantické nedourčenosti. Uskutečňuje se zde tedy interference dvou pohledů, lépe dvou komunikačních modalit - nepřímé a částečně zúčastněné. Zároveň se ve slůvku "to" skládají dvě časové fáze - čas příběhu a stanovisko narátorovo po jeho odeznění; jakési dvojí pojmenování téhož, což lze cum grano salis hodnotit jako /komunikační/ metaforu: signifiant "to" je určeno oscilací dvou signifié, které absorbuje - nezúčastněně zaznamenaného příběhu chlapečka jako implikaci "počátku" a jeho komentáře, v němž je obsažena potencialita všeho příštího, co chlapečka čeká, anebo jinak: konkrétního, významově přesně konturovaného a spolu s ním neurčitého, unikajícího pevnému

sémantickému uchopení.

O "to" se poprvé v básni dělí dva subjekty - hlavní hrdina, ale zároveň ten, kdo jeho příběh vyjevil; představuje tak zónu, ve které elementární příběh se dostává - přes subjekt sdělení - k překročení sebe sama, odpoutává se od své doslovnosti směrem k přesahování zobrazeného, čímž se zároveň báseň otevírá významově eo ipso interpretačně. Jevová empirie byla najednou povýšena na situaci universální, svým určením na počátek navíc na situaci archetypálně mýtickou[3]. To vše se stalo, aniž se snížil účinek původního, reálného příběhu. Situaci tak silně definitivní a drásavě předmětné[4] se dostalo povýšení na obecnou či modelovou. Příběh si ve slůvku "to" podal ruku s metafyzikou, přičemž obě sféry se fúzí cele prostoupily a přijaly navzájem svá určení; realita začala být "novým mýtem"[5].

Podíváme-li se na vzniklou situaci z pozice recipientů, vidíme, že nastala proměna čtenářského a interpretačního kódu. To, co jsme měli díky přehlednosti představené situace zjevně pod kontrolou, najednou se z ní vymyká. Vznikají proto otázky: Co mu začlo? Co znamená ono "to"? aj. - "To" jako indikátor "reálného transcendentna" povyšuje báseň na obecnou situaci - mýtus, což rozšiřuje i možnosti interpretace, které nyní text nabízí. Můžeme za ním spatřovat dobovou situaci vězňů v koncentračních táborech, kteří se podrobují při nástupu stejnému úkonu jako malý chlapeček, konkretizaci v době vydání sbírky jistě velice aktuální. Dále tentýž úkon před vstupem do armády: chlapeček přichází nejenom o vlasy, ale i o své "singulární" já, které je rozptýleno do nivelizovaného, vycvičeného davu. Zároveň si tento příběh můžeme konkretizovat symbolicky; ztrátou vlasů se stáváme nahými, bezbrannými; či jinak: stříhání představuje vnější příznak ztráty lidské identity a zároveň prostředek psychologického nátlaku, což dokládají ve svých svě-

dectvích i vězňové; případně tak, že zásah do vnější podoby se stává počátkem etapy odcizování, začíná období manipulovatelnosti. - Příběhem - mýtem se Kainarovi podařilo vyklenout oblouk mezi realitou a jejím zobecněním, přičemž mezi jednotlivými póly probíhá neustále plodné oscilování, jedno se sémanticky "akumuluje" ve druhém a výsledný estetický efekt básně představuje součinnostní spojení obojího.

Snad lze Kainarův poslední verš brát i ve vztahu k jeho básnické metodě - jako skrytou tvůrčí sebereflexi, kterou básník vyslovuje tezi, že vždycky na určitém stupni, po dosažení nějakého cíle přichází "to", a má ho proto také každá básnická výpověď, pokud chce být výpovědí i básnickou. Jinak řečeno: každá báseň má nějaké "to", kousek transcendentna, který jen tak nevydá. A i když přijdeme na všechny její "fígle" a odhalíme v ní veškeré významové nositele, vždycky ještě něco zůstane. Jako by každá báseň měla špetku svého tajemství, které si nechává pro sebe. Může jít o "to" jako černou skříňku či třináctou komnatu, do níž nepronikneme, nebo třeba jenom o "to", a možná že jde o "to" úplně jiné.[6] Přitom v Kainarově případě se nejedná o "nástavec" nad příběhem, "to" se zde nestává pouhou transcendentní patinou; jeho zárodky, účel i smysl jsou v příběhu, kterým jsme orientováni v interpretačním nalézání, ovšem který zároveň pomocí slůvka "to" opouštíme. Přitom odcházíme od příběhu malého chlapečka s vědomím, že realita je nepřevoditelná do jiného, paralelního /alegoricko - symbolického/ plánu, ani při svém přesahování. - Ve stejné sbírce si můžeme totiž přečíst explicitnější "vzkazy", podstatné pro Kainarovu básnickou metodu, které nám též mimoděk pomáhají v hledání smyslu naší básně: "A myslím, že smysl té příhody / Byla ta příhoda sama" /b. Kdo je dlouhá léta nemocen/, eventuálně též "Svět jenž se nepodobá / A jest /

Chci mít tady" /b. Dívka která léčí květiny/.

Konstatovali jsme, že posledním veršem je Kainarův příběh proměněn v elementární, prvotní lidskou situaci; závěrečný textový segment představuje tedy explicitní završení; dokonává z pozice mluvícího subjektu to, co se před tím odehrávalo pouze ve svědeckém zaznamenání viděného příběhu. S principem uvádění elementární a počáteční situace se u Kainara setkáváme častěji; např. v básni Jaký to s ním bylo /ze sbírky Lazar a píseň/, kdy se jedna situace /padání/ stává "incipitem" i "explicitem" života. Kainar předvádí fiktivní a anonymní lidský životopis, na jehož počátku i konci se objevuje lidský pád. Jde pokaždé o tentýž úkon, ovšem vždy s jiným důsledkem a zároveň také v jiném situačním a významovém kontextu, v proměnlivých - reálných i symbolických - vztazích k lidskému životu. Zároveň jako by bylo poslední upadnutí - smrt předznamenáno již prvním pádem batolete.- Shodného konfrontování "počátkového" motivu na začátku a na konci textu využívá Kainar i v básni Jak ulovit štiku dlouhou jako stehno antické bohyně /ze sbírky Včela na sněhu/; k kompozičně exponovaných místech /na začátku a na konci textu/ se objevuje gnóma "nejdřív se musíte narodit", příčinné předznamenání a zároveň důsledkové završení - ve své samozřejmosti až paradoxní - všech situací, které Kainar v básni postupně "rozehrává".

Dále shledáváme, že Kainarova báseň /a její "to"/ se stává svébytnou básnickou modifikací programových názorů J. Chalupeckého, jeho požadavků na potřebu transcendentna v umění /v teoretikově studii Smysl moderního umění/: "Je tedy člověku vlastní nějaká aspirace, o které nemůže dobře říci, v čem záleží, když právě v daném světě, v onom jediném existujícím jeho světě není

nikdy ~~nikdy~~ místo, aby vyslovila, zobrazila, realisovala to, za čím spěje. Není to snaha volit jen některou z poznaných možností existence. Je to naopak, pravé touha po neznámém, po něčem, co teprve stvořeno býti má. [...] - je to něco, čím člověk vždy všecko dané, známé existující p ř e s a h u j e ."[7] Příznačné pro tuto Chalupeckého úvahu - i pro jeho programové články, jimiž dával páteř Skupině 42 - ovšem je, že autor, ptaje se po smyslu moderního umění, klade si paralelně otázku po smyslu lidského konání a života vůbec.[8] Vytváří svůj teoretický kánon umění na bázi bytostné, substanciální, a proto ptaní po smyslu ~~xxxx~~ umění jako sféry lidské kreativity si v tomto Chalupeckého traktování vynucuje další otázku - po smyslu života a člověka. Estetické otázky nedostávají estetické odpovědi, ale proměňují se v otázky ontologické. A obojí je shledáno stejně reálným a transcendentním, se zárodky shodného potenciálního náboje přesahu. - Kainarův příběh v obráceném sledu uskutečňuje totéž ptaní: reálnou a realitní podstatou je najednou postaven před "to", ocitá se před otázkou smyslu sebe sama, zároveň před otázkou na sebe sama, vůči sobě. A odpověď, ač výrazově představená /jako "to"/, se opět stává otázkou - rukavicí hozenou interpretovi.

POZNÁMKY

1 Pro Kainara tohoto období - na rozdíl od Koláře - je příznačná nápadnější aktivita tvaru, tzn. větší stylizovanost básnického projevu - spojování rozdílných námětových oblastí /časté biblické a kulturní aluze/, barvitější obraznost i zřejmé rytmické intence ve verši. Rovněž ve sledované básni je Kainar jako autor, tj. jako sémiotický autor /Mukařovského "sémantické gesto" či Červenkova "osobnost"/ zřetelně přítomen. Nápadná je kompozice básně se svorníkem hlavního motivu na počátku první a poslední strofy, segmentace na osm /ve 2. vydání sbírky sedm/ čtyřveršových strof /porušená pouze v závěru osamostatněním posledního verše/, barokizující obraznost /"Jako kus masa když pleskne o zem"; "Toužení svědící jak uhry pod mýdlem"; "Kadeře padaly jak růže do hrobu"/ a verš: Strofa má rytmickou podobu 12-12 -12-10, první tři verše jsou důsledně daktylské /s dominující podobou stopy ´xx/, čtvrtý je daktylotrochejský. Toto schéma Kainar porušuje pouze v posledním verši páté a osmé strofy. Rytmická intence básně vynikne především tehdy, když si uvědomíme obecné znaky českého daktylu: silnou stopovost /vylučující neobsazení iktové pozice slabikou nepřízvučnou/ a z kombinačního hlediska z toho plynoucí zúžené možnosti výběru z lexikálního paradigmatu češtiny /na rozdíl od nestopového jambu i na rozdíl od stopového, ale co do rytmických možností variabilnějšího trocheje/.

2 Báseň má dvě verze; ve vydání z roku 1946 v rozsahu osmi strof, ve vydání z roku 1967 o sedmi strofách - vypuštěna je strofa čtvrtá /s tématem francouzské výpravy/. Na rozdíl od F. Všetičky /Všetička, F.: Kainarova absolutně skutečná báseň, Zlatý máj, 15, 1981, s. 480-484/se domnívám, že její vypuštění je funkční a prospívá větší integritě textu; do jisté míry jde o zákrok zákonitý, neboť tato strofa tvoří nejvíce volnou - významově a časově odlišnou - digresi a setrvává s celekem v nejmenší koherenci.

3 Máme zde na mysli mýtus ve smyslu prefigurace /základní situace/ a opakovatelnosti /stereotypu/, dvou ze sedmi určení, jimiž vymezuje mýtus polský sémiotik E. Kuźma /dalšími jsou geneze, struktura, společná komunikace, význam, hodnota/. Srov. Kuźma, E.: Kategoria mitu w badaniach literackich. Pamiętnik Literacki, 77, 1986, zeszyt 4, s. 55-73.

4 Srov. názor L. Kundery, který ve své recenzi o básni Stříhali dohola malého chlapečka poznamenal: je to "šílená a absolutně skutečná /.../ báseň, která je v dnešní naší poesii hotovým zjevením." /Kundera, L.: Josef Kainar: Nové mythy. List Sdružení moravských spisovatelů, 1, 1946, s. 241.

5 "Stříhali dohola malého chlapečka má jednak zcela reální děj z holičského krámu, ale se všemi konkrétními rysy i jakousi skutečnost skutečnosti neboli mythologický děj. Kainarova poesie je vrchovatě nabita realitou, není však zdaleka realistická, nýbrž vpravdě mythologická: nepojímá věci jen jako věci, nýbrž jako šifry skutečnosti." /Trost, P.: O jedné tendenci v dnešní poesii, Blok, 2, 1947-48, č. 1, s. 11./

6 V tomto místě nám nejde o přestup na duchovědné, iracionální výkladové postupy; naše tvrzení budiž chápána v souladu s tím, co jsme hledali v přechozí části; stále usilujeme o nalezení sémantického korelátu tajemství a jeho komunikativní funkce ve struktuře básnického díla - s přesahy do širšího kontextu; čili pořád máme na mysli tajemství jako kvalitu sémioticky artikulovanou.

7 Chalupecký, J.: Smysl moderního umění, Praha, Výtvarný odbor Umělecké besedy 1944, s. 15-16.

8 K tomu ještě Chalupecký: "Hledaje smysl umění, musel jsem si položit otázku po smyslu lidského konání vůbec; a tu jsem poukázal na přesahovačnost, na transcendenci lidského ducha jako na znak, kterým se člověk obecně odlišuje od bytostí jiných a který je tedy jeho znakem podstatným. Je-li pak úkolem člověka ve světě býti sebou samým, zaujímati to místo, které jemu jedinému náleží, znamená to, že

jeho úkolem je praktikovat svou transcendenci a tím konstituovati sebe sama." /C. d., s. 25-26./