Modelový čtenář meziválečné poezie

Jakákoli výpověď, strukturovaná prozaicky či básnicky, obyčejně sdělovací či umělecká, se uskutečňuje nikoli jako čirý, ničím nepoznamenaný výraz svého odesílatele, ale vždy - i v případě, že autor oslovuje sebe sama - jako komunikační kompromis mezi autorem, kódem a čtenářem, tj. mezi potřebou sdělení (sdělovacím záměrem), možnostmi a pravidly vyjadřovacího média a potřebami či očekáváním čtenáře. Proto i básnická výpověď, tím, že je znaková, tzn. znamenající, tzn. sdělující, nemůže nebrat na vědomí svého vnímatele, ať už jím má být někdo adresně konkrétní a jedinečný (jednotlivec či skupina), nebo vnímatel pouze mlhavě neurčitý, obecný.[1]

Komunikační povaha poezie a v jejím rámci i modelování čtenáře se vyznačují oproti próze některými rozdílnostmi. Poezie (míníme její případ nejčastější, tj. promluvu lyrického subjektu) ve srovnání s prózou (opět v nejočekávanější podobě, tj. se vševědoucím vypravěčem a zobrazovacím charakterem) je především výpovědí „já", jeho pocitů, reflexí, zaujetí, přičemž vnější skutečnost se přes toto „já" jen nepodává (v tom by ještě nebyl rozdíl mezi epickým vypravěčem a lyrickým mluvčím), ale je s „já", s jeho promluvou, ztotožněna, nebo ještě přesněji - je jí kontaminována. Poezie a zejména lyrika je tedy v daleko expanzívnější míře především oblastí mluveného, aktuálně proslovovaného, a tedy světa jakoby právě se rodícího. Zatímco prozaický text charakterizuje postupné narůstání informace, sdělení, a je tudíž útvarem, v němž s přibývajícím tématem jazyk postupně odumírá,[2] u lyriky tomu tak není: jazyk s tématem se tu rozvíjejí souběžně, tvoříce tak daleko pevnější jednotu.

Básnická výpověď není tedy objektivací předmětu výpovědi („to"), uvedením situace, jazykově exponovaným tématem, ale vše se v ní médiem promluvy lyrického subjektu k sobě přibližuje, slévá dohromady; situace tu existují jako již pohlcené a opětně „interpretované". To znamená, že se vše děje soustředně k subjektu mluvčího, vůči němu a jeho prostřednictvím. Jako by on, nikoli jemu nadřazená instance autora, byl hlavním držitelem komunikačních pravidel a jako by on si rovněž přitahoval či oddaloval všechny ostatní subjekty. Proto i „autor a čtenář se dostávají do kontaktu silou skutečnosti, že první z nich se do lyrické postavy (míněn lyrický subjekt - J. T.) projektuje a druhý se s touto postavou empaticky ztotožňuje. A tím, že se s ní

ztotožňuje, ztotožňuje se i s autorským subjektem do ní projektovaným" (F. Miko).[3]

Čtenář poezie (modelový, strukturní, virtuální) je tudíž osudově závislý na strategii lyrického mluvčího, který si daleko jednoznačněji, než jak to činí v próze jeho komunikační partner - vypravěč, vše přivlastňuje. Z toho vyplývá, že lyrická komunikace se odehrává přímočařeji či - jinak řečeno - autorská strategie vůči čtenáři je namnoze zastoupena v gestech lyrického subjektu, v jeho promluvě.4

Přestože však je lyrická promluva ve vztahu k autorovi a čtenáři nadána silnou „absorbční" schopností, totožná s nimi není; ocitá se vzhledem k oběma o jeden komunikační stupínek níž. Skutečným partnerem *autora* je *čtenář*, zatímco rovnocenným přijímajícím subjektem pro *lyrického mluvčího* je *adresát*. Rozdílnost mezi autorem a lyrickým subjektem si neuvědomujeme ani tak v samotné promluvě, nýbrž tam, kde je aspoň náznak nesouladu mezi promluvou a „zbytkem" textu: v nadpise, věnování, u mott, při rozvržení celků větších než jeden text, dále pak jsme nuceni daný rozpor prožít při otázce nad původem a původcem žánru, veršového rozměru, členění textu atd. - Na druhé straně komunikačního kanálu stejný rozpor pociťujeme u výzev, apostrof a oslovení, a to zejména tehdy, když jejich adresát patří do oblasti rostlin, zvířat, když je jím národ, Bůh atd.

Čtenář i v komunikačně kontaminovaném území lyriky je jednotkou překračující rámec adresáta promluvy. Jeho vymezení je dáno něčím širším: receptivním kódem díla, souborem podmínek nutných pro porozumění autoru[5] (nikoli lyrickému subjektu), který pokud chce dát průchod vlastní textové strategii, musí nutně vytvořit situaci, v níž soubor jevů, významů a používaných pravidel bude totožný se souborem, který používá čtenář.[6] Daný soubor jevů, významů a pravidel (tj. vlastně čtenář ve své potencialitě a modelovosti) je přitom vždy kategorií, jež má své „zde a nyní". Přináleží tedy k dobové normě umělecké komunikace a zároveň tuto normu vytváří: naplňuje ji, nadbíhá jí nebo ji porušuje - což vše jsou jen různé modality téhož. Čtenář tedy není pouze komunikační univerzálií, ale je kategorií vpravdě historickou, a to jako dobová konvence, jejíž existence „je podmínkou kontaktu díla s vnímatelem, je prvním předpokladem porozumění mezi nimi" (M. Gßowiński).[7]

Svědectví o střetech díla s dobovou receptivní normou přinášejí všechny projevy dobové metaliteratury typu recenzí, glos, polemik, ale zároveň je jejich projevem fakt, co, jak a kdy je literárně aktualizováno či (řečeno po vodičkovsku) konkretizováno. A zde stojíme už u kořene oné svízele s neuchopitelností kategorie virtuálního čtenáře. Identita autora je zřejmá, a to jednou provždy; původce - byť i anonymní - je konkrétní a nepřesaditelný (autorem Kytice je jednou provždy K. J. Erben a těžko na tom kdo co změní, třebaže čtenářských podob má a bude mít Kytice dlouhou řadu). Proti tomu je čtenář kategorií v pohybu: ačkoli se konstituuje jako obecná podmínka i výsledek dobové normy, uskutečňuje se vždy jen a jen v recepci konkrétních jedinců; ačkoli vepsán autorem v určité době do struktury díla, zůstává stále - na rozdíl od autora - anonymní, nemůže do díla vstoupit a přetvořit je ve smyslu re-organizace jeho struktury. Ačkoli je čtenář všudypřítomný, přece jako by neexistoval.

Nebylo však padělatelské gesto autora (autorů) Rukopisů především gestem, které odpovídalo dobové potřebě publika, jeho touze mít domácí starobylou literaturu? Podobně si můžeme vysvětlovat podrážděnost recenzentů Máje tím, že Mácha odmítl normu: „nenaprogramoval" čtenáře Máje jako dobového vlastenčícího utilitaristu, který potřebuje především být vychováván, nýbrž jeho model čtenáře naopak představoval vzpouru vůči předurčení svým otevřením se širším otázkám. Proti tomu například vlastenecké deklamovánky F. J. Rubeše byly toliko vyslyšením potřeb dobového čtenáře s jeho touhou po patetickém vlastenčení a národní vervě. Jejich čtenářský život proto - na rozdíl od Máchy - zákonitě nepřekročil dobu vzniku a bezprostředního, účelového působení. Příznačná byla i Bezručova projekce čtenáře ve Slezských písních. Výrazně symbolický pseudonym, titánské stylizace mluvčího, jakož i anonymita autora, která měla u čtenáře vzbudit dojem, že jde jen o jednoho z mnohých, rozjitřované sociální a národnostní otázky, mluvní daktyl veršů - to vše nebylo jen výrazem touhy po výpovědi, ale i ohledem na čtenáře. Dvěma základními polohami této modelace jsou jednak bourání distance mezi autorem a obyčejným, anonymním člověkem (např. báseň Ostrava), jednak provokativní výzvy vůči zpohodlnělým a usedlým středním vrstvám soudobé české společnosti (např. báseň Den Palackého).[8]

Prvním relativně stabilním, v literárně historickém výkladu však stále nedoceněným nadindividuálním seskupením po první světové válce byla

tvorba básníků „*poetického naivismu*“[9] z počátku dvacátých let. I když tvorba Josefa Friče, Miloše Jirka, Antonína Matěje Píši, Ivana Suka, Františka Němce, Zdeňka Kalisty, prvotina Jiřího Wolkra a Jaroslava Seiferta není zastřešena žádnými programotvornými projevy, přesto ji protkávají vlákna viditelných příbuzností. Nejsou to přitom pouze spojitosti generační, ale především se jedná o společné rysy v samotné poetice básníků daného období.

Hlavním pocitem či komunikační modalitou těchto autorů se stává důvěřivost a pokora. Z té plyne, že vztah ke čtenáři je přímočarý, nekomplikovaný, vtahující:

Všichni chlapci domů odjeli,
jen já jsem zůstal v cizím městě.
Na svatodušní svátky
srdci se vždycky chce k mamince zpátky,
aby ona dobrá a rozmilá
je růžovou konvičkou zalila
jak za oknem kvítka.

J. Wolker, Svatodušní svátky (Host do domu)

Příznačné je co nejtěsnější splynutí lyrického subjektu a autora, jemuž odpovídá i splynutí adresáta a čtenáře. Tušíme, že ten, pro kterého se výpověď odvíjí, má pro subjekt mluvčího podobu důvěrně naslouchajícího blížence. Někde je však tato symetricky dvojčlenná komunikace narušena vnitřními promluvami lyrického subjektu k milé, mamince, přátelům, okolním věcem či Bohu. Vnímatelské subjekty se pak zákonitě štěpí a rozestupují - vytváří se hierarchie adresáta a čtenáře; stále je však spojuje všeprostupující důvěřivost, průzračnost komunikovaného světa. Všechny subjekty - autor-lyrický mluvčí na jedné straně / adresát-čtenář na druhé - zde zažívají pocit blíženectví, spřízněnosti opřené o měkký a pokorný vztah vůči světu, tj. světu přístupnému a nepříliš komplikovanému. Vtahující modalita ve vztahu ke čtenáři je budována především prostřednictvím přehledné, průzračné axiologie. Ta je patrná i v citovaném úryvku z Wolkrovy básně s její kontrastní polarizací cizího města a maminkou doma. V hodnotovém světě této poezie neexistují polostíny a přechodná pásma. Čtenář zde získává ihned zcela jednoznačnou

orientaci, která v dalším průběhu není problematizována, ale naopak stále potvrzována a upevňována: domov - svět (viz Wolker), láska - nenávist („Láska nenávistí umírá" F. Němec, Zelené demonstrace), bolavá přítomnost - vize šťastného zítřka : „Sníme tu o lepších časech (já a má milá) /, / až budem někde za horami, / za doly, / kde nic nebolí, / docela sami." (I. Suk, Sluneční lásky); smutek přítomnosti - hřejivost vzpomínky („Zas padají k zemi listy javorové, / chvílemi světlé a chvílemi rudé, / a mně je smutno, ani nevím proč, / na vesnici bejval kolotoč." J. Frič, Umělé květiny), cizota hmoty - proteplující zduchovnění („mé tělo není již hmotou" J. Suk, Sluneční lásky). Poezie těchto autorů skýtá čtenáři v každém svém okamžiku pevnou hodnotovou oporu. Básnický svět vystupuje v jakési pohádkové, naivní perspektivě dobra a zla, přičemž vztah ke zlu je založen na evangelijní pokoře, na jeho postupném vytěsňování láskou, dobrem a upřímností.

Na budování důvěrného svazku se čtenářem, na projekci modelového (virtuálního) čtenáře jako naslouchajícího blížence autora-lyrického mluvčího se dále podílí: 1) de-symbolizace; 2) antropomorfizace jazyka básníků „poetického naivismu". Vše jako by se v těchto básních odehrávalo v prvním pojmenovacím plánu, a tedy i za co nejtěsnějšího sémantického propojení autorského a čtenářského komunikačního horizontu. Vším prochází zřejmá snaha co nejvíce rozšířit společné území mezi oběma subjekty. Svět těchto básníků je plný základních lidských situací, věcí nejbližšího okolí, přímočarých vyznání. Stromy, květiny jsou zde součástí přírody či maximálně antropomorfizovanými partnery rozmluvy, nikoli (prostřednictvím symbolických klíčů květomluv) zašifrovanými personifikacemi lidských vlastností, citů a vášní či symbolickými zástupkami ročních dob; jejich přítomnost provází konstantní úžas a co nejmarkantnější samozřejmost: „Na jaře kvetou fialky, na podzim kvete vřes" (J. Seifert, Na vojenském hřbitově, Město v slzách). I volba obraznosti je vždy taková, aby ji měl čtenář takříkajíc pod kontrolou: většina pojmenování nepřekračuje oblast nejbližšího okruhu člověka, jeho tělesnosti (časté motivy rukou, očí, dlaní, tváře, rtů, srdce) a světa věcí, jež ho každodenně obklopují: „Mám svoje obrázky, / knihy a papír, / péra a tužky, / otoman, židli a psací stůl" (M. Jirko, Tiché srdce, Cesta). Jestliže básníci tohoto proudu použijí obrazného pojmenování, pak jím je nejčastěji přirovnání, tzn. svého druhu rozložená metafora: její „mechanismus" se lineárně rozvíjí před čtenářem. Přitom se přirovnává opět nejčastěji k lidským úkonům či důvěrně známým dějům přírody: „Přijď! - Prostý jak dětská ústa"

(F. Němec, Sebe i vás); „Hospodář stojí, pevný jak strom" (M. Jirko, Cesta). Častá je též definiční metafora a mechanické přiřazování přístavku, tj. opět takové prostředky, v nichž jsou vazby mezi evokovanými předměty či jevy pro čtenáře dobře viditelné („láska je popel a láska je prach" J. Frič, Umělé květiny; „Kniha je písmo lásky" A. M. Píša, Nesrozumitelný svatý; „Anebo dej mi své rty, červené květy" M. Jirko, Cesta). Vše z výpovědi mluvčího jako by mělo být co nejvíce na povrchu, v dohledu toho, komu je daná promluva adresována. - Zcela jednoznačnou a přímočarou sémantikou jsou obdařeny barevné přívlastky. Autoři, obdobně jako naivističtí malíři, kolorují své scenérie jasnými, pastelovými, nelomenými a sekundární, symbolickou sémantikou nezatíženými barvami: „plamenem bílým srdce mi hoří / a modré vlny se nad ním zavřely" (J. Frič, Zpěv slova, Umělé květiny); „Po zelených trávnících bílé prvosenky připlouvají, / plachetní lodi vezou modrý den" (J. Wolker, V parku před polednem, Host do domu). Většinou jde o tradiční (konstantní) spojení s předmětem. Evokována je představa, na niž je čtenář svou zkušeností navyklý. Účinek se přitom dostavuje z druhé strany: nikoli tím, že je něco „pěkně řečeno" (tj. významově aktualizováno), ale tím, že se trvá na této předmětné samozřejmosti. Tam, kde dochází přece jen k neobvyklému spojení barevného přívlastku s abstraktním substantivem („modrý den"), neděje se tak náhle, nýbrž pozvolna, fázově: dané spojení, ostatně vždy velmi průhledné, je připravováno předchozím kontextem (viz Wolkrův posledně citovaný úryvek: plachetní loď, tj. moře, tj. modrá barva, tj. „modrý den").

Jediný symbolický plán, který v rozptýlené podobě v této poezii snad funguje, je spojen s biblickou motivikou, velice často zabydlující evokovaný svět básníků z počátku dvacátých let. Ale i o jeho přítomnosti jakožto plánu symbolického zprostředkování lze mluvit jen do určité míry. Jednak byla znalost bible tehdy mnohem samozřejmějším předpokladem, aktivnějším kulturním podložím, jež autory s jejich vnímateli spojovalo pevněji než dnes, jednak jsou biblické postavy vesměs pojednány jako živoucí, reálné bytosti, jako přirozené součásti evokovaného světa. Jejich povaha není symbolicky zástupná, nýbrž je stejně reálná jako u postav dělníků, tuláků, potulných muzikantů či chudých studentů: „Teď chodím městem a Pána Boha hledám, / vím, že tu chodí s mošnou a holí" (J. Wolker, Žebráci, Host do domu). Čtenář nedostává v obrazech s biblickými postavami (nejčastěji s Ježíškem a Panenkou Marií) jen jakýsi impuls, nápovědu či poukázání k jiné, obecnější

rovině, tedy významové rozezvučení se neděje prostřednictvím aktivizace textu bible (byť její znalost je něco nepříznakově samozřejmého), ale tyto motivy se stávají průzračnými i pro toho, kdo daný zdroj nezná. Právě v tom spočívá velký díl čtenářské otevřenosti této poezie i pro období, jež nadcházela.

Další fáze české meziválečné poezie - *proletářské umění* - má mnoho společného s poezií básníků „poetického naivismu". Evangelijně průzračné sociální cítění poezie „chlapectví" se však zahrocuje do podoby zápasu, boje o budoucnost. Tvorba se konturuje vyhraněněji ideově, což je do značné míry dáno rozjitřenějším a více usměrněným vnímáním sociální otázky, ale souběžně i silnou programotvornou činností uvnitř tohoto proudu - diskusemi, polemikami a snahami (zejména St. K. Neumanna, J. Wolkra a J. Hory) přímočaře vysvětlovat kánon proletářského umění.

Čtenář této poezie je daleko více projektován především v tématu, ve výběru námětu, jímž se stává život dělníka, sociální nerovnost atd. Mění se však i autostylizace lyrického mluvčího, a tudíž i způsob oslovování a modelace čtenáře: důvěrný rozhovor se proměňuje ve výzvu, plamenně zaujatou agitaci. Čtenář, namnoze spojovaný s adresátem výzev, má být jedním z velkého kolektivu; místo umělce „není mimo zástup, ale v něm, úplně v něm /.../ Naproti individualismu vystupuje kolektivismus, naproti lartpourlartismu - tendence" (J. Wolker).[10] Z hlediska volby tématu mají si tedy být čtenář a básník sobě rovni, z hlediska jeho uchopení se však adresát ocitá v různé míře podřízen autorovi. Nejmarkantnější je to v Neumannových Rudých zpěvech (1923):

Soudružky,
zastavte proudy své výmluvnosti,
zadržte řinčivé výhrůžky!
Házíte hladovým ohlodané kosti,
a revoluce není řečnický výlet:
učte se střílet!

Socialistickým ženám

Protože jde o přímočaré a stálé výzvy, agitace, ba až instrukce, je možno říci, že na adresáta tu básník útočí proudem silného zaujetí a stejně silného odmítání, které odívá do plamenných gest. Vnímatel má být vzníceným mluv-

ním výkonem získáván pro věc sociální revoluce, proto je mu deklarován program, v němž má s ostatními vytvořit jednolitý kolektiv, přičemž druhou stránkou tohoto gesta chce být i razantní provokace měšťáka. Ideový a politický slovník, stálý nápor výzev a odmítání („Kdože chce hudbu v duši?/ Bitevní vřavu" St. K. Neumann, O bitevním poli v nás, Rudé zpěvy) však s sebou nese silnou tendenčnost. A tato tendenčnost činí i ze smyslu jisté „a priori"; básník jako by se jej snažil v literární komunikaci co nejvíce vyztužit. Ruší se nejednoznačné (a tedy obrazné) situace a zmenšuje se prostor nedourčenosti. Tím vším je čtenář zatlačován do stále pasívnější úlohy, tj. do úlohy toho, komu bylo odebráno právo být rovnocenným s autorem.

Proti tomu čtenář Wolkrovy Těžké hodiny (1922) není určen tak jednoznačně, a to už jen proto, že se k němu básník neobrací přímo, nýbrž vesměs přes objektivizovanou (byť značně problematizovanou) epiku svých sociálních balad. Proti Hostu do domu se však modelace čtenáře přece jen výrazně usměrnila. Skutečnost, jež je sdělována, už není svět okouzlení, předávaný prostřednictvím stálého úžasu a jakoby bez výběru. Čtenář se v daleko větší míře setkává se skutečností už interpretovanou, typizovanou, a to především z pozice proletářovy bídy („V špinavé ulici na předměstí"; „Pokojík jeho byl smutný a studený"), ze vztahu soucitu s ní. Wolkrův čtenář má však oproti čtenáři Neumannovu k dispozici větší tematické území, autor se k němu obrací v různých modalitách; básníkův svět Těžké hodiny je stále z velké části světem rodícím se, nehotovým, a tudíž i otevřeným.

Osobitou variantu projekce čtenáře představuje v rámci proletářské poezie lyrika Seifertova. Básník transformuje sociální motivy prostřednictvím romantického a hédonistického klíče. Revoluce se mu stává radostnou událostí, slavností lásky, předmětem okouzlení. Svět bohatých je světem slastí, o něž je dělník připravován. Ve čtenářově vědomí je aktivizováno to živočišné, smyslové. Seifertova poezie je obdařena i naivitou a tvárným primitivismem, vlastnostmi přímočaře stavěnými na odiv („my také chceme mít k obědu vepřovou se zelím, / k večeři telecí s nádivkou anebo na paprice" Slavný den, Samá láska), hyperbolami, nehledaností a bizarními obrazy. Zdánlivě v rozporu s tím je však Seifertova robustní obraznost stižena i komunikační a tvárnou „sebereflexí", uvědoměním si sebe jako básnického komunikátu. Jedním z projevů této sebereflexe je dokonce evokace čtenáře: „Hranatý obraz utrpení / je město / a sama veliká událost před tvýma očima,/

čtenáři, / otvíráš knížku prostou a nevtíravou / a píseň počíná" (Báseň úvodní, Město v slzách).

Subtilní a introvertnější variantu proletářské poezie představuje tvorba Josefa Hory a Jindřicha Hořejšího. Ačkoli i tematika Horových knížek tohoto období je zřetelně sociálně situována (také do nich pronikají apostrofy revoluce), je tu zřejmé zaujetí pro život dělníka a vědomí zřetelně rozděleného světa, ve způsobu svého uchopení stylizacemi lyrického mluvčího i tvárnými prostředky autorskými, a tedy také představou svého čtenáře, je přece jen vtažena více dovnitř, je plná pochyb a smíru. Čtenář je prostřednictvím tematizovaných pochyb i tvárné kultivace určujícího sociálního pocitu veden ke stále ztišenější rozmluvě s autorem, ke stále jemnějšímu vnímání a schopnosti za sociálním vidět obecné, všelidské, jakož i ke kultivaci svého vztahu k realitě. Byla-li Neumannova modalita plamenně rétorská, je Horova - možno říci - v širokém smyslu výchovná, osvětová. Území svěřené čtenáři se rozprostírá mezi póly aktivního účastenství na sociálním zápase a vnímavého naslouchání kultivovanému „kazateli": „Neučím vás nenávidět. / Tak jako tak svět zla je pln. / Rád učil bych vás však jasně vidět / do rmutných, zpěněných vln" (Verše didaktické, Bouřlivé jaro).

Hudba na náměstí (1921) Jindřicha Hořejšího je tematicky rozmanitá. Vedle sociálních motivů je tu věnován prostor modernímu městu, vzpomínkám na válku i civilnímu vztahu k milé. Proto i čtenář se v tomto tematickém rozpětí stává kategorií dynamičtější a více diferencovanou než například modelový čtenář Neumannův, je ponechán více vně, ve větší distanci vůči výpovědi, a tedy i v pozici značně autonomní.

Devětsil, seskupení, jež se značným způsobem podílelo na prosazování a formulaci proletářského umění, se stává i rozhodující platformou pro vznik *poetismu*. Snaha o tvůrčí sebereflexi, o zřetelné vymezení se vzhledem ke světu a o formulování tvůrčího programu představuje neodmyslitelnou součást poetistické básnické tvorby a kromě toho proniká i do poezie samé. Co to znamenalo z hlediska utváření dobového čtenářského kódu? Programové snahy představují pevný rámec pravidel poetiky, estetiky i umělecké komunikace, explicitně formulují postoj ke světu a souběžně i stanoviska a vztahy zúčastněných subjektů.

Stává se žádoucí, aby pole, na kterém se dotýkají básník a čtenář, bylo co nejširší, už jenom proto, že poetistický kánon odmítá představu díla jako sebevyjádření. Tvůrce si zde nezakládá na své jedinečnosti, ale naopak se snaží ji co nejvíc potlačit; chce se stát „typickým zástupcem budoucího pokolení" (M. Kubínová).[11] Tím se souběžně vytváří představa či model čtenáře jako potenciálního autora: předpoklad, že schopnost číst tuto poezii je už zároveň schopností ji tvořit.

Tento předpoklad však přesto nevzniká samovolně. Je výsledkem navození jistého vztahu mezi čtenářem a autorem, a to vztahu jejich co největší blízkosti, hermeneuticky řečeno - maximálního propojení horizontů obou subjektů, co možná nejširšího „zkomunikování" představeného světa. Médiem, modalitou, funkcí a projevem tohoto vztahu je hra. „Báseň," tvrdí Nezval ve Falešném mariáši (1925), to je „Hra, jež sugeruje celé nové světy."

Prostor hry je prostorem umělým, a tedy více či méně odděleným od ostatního světa, prostorem, do něhož vstupujeme jen přijetím jeho pravidel. „Hra je zkušeností, jež přetváří své účastníky. /.../ Subjektem estetické zkušenosti není ten, kdo hraje, nýbrž to, co se děje během hry" (P. Ricoeur).[12] To znamená, že ve hře - také ve hře básnického poetismu - se „já" a „ty" pokoušejí vytvořit co nejvíc styčných bodů (v „to"), aby mohli vstoupit do společného prostoru, přičemž prvním předpokladem proniknutí do tohoto prostoru je zrušení sebe sama („já" i „ty"), vlastního jedinečného stanoviska.[13]

Projevy hravosti jakožto podřizování se pravidlům, vtahujícím účastníky - uživatele těchto pravidel, nalezneme hned v několika plánech a projevech poetistické poetiky, nejvýrazněji v oblasti „žánru" abecedy (viz Abeceda z Pantomimy V. Nezvala, 1924), v básních-hádankách: čtenáři je zadán určitý úkol, jehož splnění je však obsazeno (vyřešeno) už v nadpise:

C

září jako měsíc nad vodou
ubývej zhasni měsíci veliký!
Romance gondoliérů navždy mrtvy jsou
tož vzhůru kapitáne do Ameriky!

Tím, že autor vzal čtenáři možnost „vyřešení" již nadpisem, posunul čtenářské řešení do jiné sféry: do hledání motivace jednotlivých obrazů (vzta-

hu mezi písmenem a představou) a souběžně do hledání způsobu jejich rozvíjení. To vše mají být současně také podněty k tomu, aby fantazijní řetězec u čtenáře dále pokračoval. Poetistické psaní básní na ... (dny v týdnu, písmena, série věcí atd.) a tvorba cyklů je vlastně vždy značným dílem hádankou, jejíž vyřešení se skrývá za odhalením tvůrčích postupů - obraznosti, kompozice. Bylo oblíbené možná i proto, že v něm poetismus mohl dostát svému požadavku objektivizované poezie.

Prostor hry při vší své uzavřenosti a komunikační závaznosti musí být dostatečně volný, aby mohl poskytovat možnosti nesčetných kombinací, aby čtenáři umožňoval fantazijní odpoutávání. Dílem tedy básníci poetismu pracují s prvkem náhody, a to jakožto projevem tvůrčí volnosti a současně možností svobody čtenářovy. Je zřejmé, že právě postup pásma je tím vítaným prostředkem potlačení vnější logiky, osvobození autora i čtenáře od pevných pravidel žánrových i kompozičních, prostředkem uvolňování stavidel fantazie na jedné i druhé straně komunikačního kanálu. Přitom musíme mít na vědomí, že k využívání vlastní asociativní svobody byl čtenář tlačen i silnou dobovou programotvornou aktivitou, jakož i programními sentencemi a básnickými sebereflexemi v samotné poezii: „Básníky milovat / hynoucí faunu Yellowstonského parku / a přece milujeme poezii / poezie / věčný vodopád" (J. Seifert, Žhavé ovoce, Na vlnách TSF).

Výrazným zdrojem podněcujícím čtenářovu fantazii je poetistický exotismus: evokace dálek, cestovatelství, vjem extenzívního, panoramatického a globálního prostoru (cestopisné básně Bieblovy, exotika u J. Seiferta i široká zeměpisná panorámata v Nezvalových pásmových skladbách). Do erbovní poetistické motiviky patří: námořník, loď, černoch, přístav, kormidelník atd., a to nikoli jako symboly s „nadstavbou" druhých a dalších plánů, jichž by se měl čtenář dobírat, ale jako motivy fungující ve své smyslové konkrétnosti. Fantazijní energii pak zakládá sama pojmenovaná skutečnost se svou vzdáleností od našich středoevropských reálií. Čtenář je spojen s autorem jakousi konvencí slova-předmětu, pravidly průzračné sémantiky a jednoduché pojmenovací motivace. Ke svým původním významům se tak vracejí v poetismu i tradiční básnická slova: hvězdy, různé květiny, duše, láska aj.

Obdobně jako poezie chlapectví je i poetismus ve svých vyznáních a přiznáních vůči čtenáři zcela průzračný, nekomplikovaný a nezáludný: „mám

rád prosté lidi a děti / nádobí nebe a stůl" (A. Hoffmeister, Duše prosté, Abeceda lásky).

Proměnou hravého a bezstarostného postoje, a tudíž i způsobů modelace čtenáře je poznamenána druhá fáze poetismu, období poetismu takzvaně analytického. Hédonistický prostor hry s jejími jasnými pravidly komunikování i dostatečně volným recipientským prostorem se začíná rozpadat. Čtenář už není ten, kdo má být hýčkán a utvrzován ve šťastné iluzi smyslového okouzlení. Začíná se výrazněji prosazovat reflexe času, tragické vzpomínky (Bieblův Nový Ikaros, 1929), úzkost, tragika (Závadova Panychida, 1927) i zcela zřejmé zřeknutí se epikurejsky rozkošnického postoje ke světu (Halasova Sépie, 1927).

Snahu po ztotožňujícím splynutí autora se čtenářem médiem hry nahrazuje větší - komunikační, tvárná - distance, skřípavost, významové zvrstvování prostřednictvím mytologických kontextů (tedy útoky na předchozí stabilizovanou čtenářskou modalitu). I když na první pohled se čtenář opět setkává s poetistickými tvárnými postupy (s žánrem pásma u Závady a Biebla, s intonačním vzorcem dosud odkazujícím k Apollinairovi), dochází pod tímto povrchem k výrazné kakofonii. Například v Závadově Panychidě je neustále rušena komunikační perspektiva, která se v předchozí fázi tak zřetelně ustálila. Průběžně s tím, jak se v ní mění stylizace promlouvajících subjektů („já", „ty", „my"), mění se i způsoby vnímatelských instancí (adresáta a čtenáře). Ztráceje své stabilní postavení, stává se však čtenář v daleko větší míře než dřív silou integrační: energií zaručující soudržnost textu, a tedy i důležitým strukturním elementem - předpokladem smyslu. Čtenář je vyvázán z umělého prostoru hry, z prostoru smyslové svobody, ale současně je mu dána svoboda jiného řádu, svoboda větší, větší ovšem jen tehdy, když každý, kdo konkrétně uskutečňuje tyto strukturní instrukce, přijme své spolupodílnictví a začne se v tomto nejednoznačném čtení angažovat.

Pokračováním avantgardního komunikačního modelu, prodloužení poetismu zaznívá v dalším směru meziválečné poezie - *surrealismu*. Surrealismus představuje z hlediska vlastní představy čtenáře přesunutí těžiště k produktorským subjektům; surrealistická báseň chce být sebevýrazem svého tvůrce, odhalením nejhlubších zákoutí podvědomí. Tematickou osou se jí tedy stává cesta k neviditelnému archetypálnu, ohledávání prazákladních daností člověka (člověka jako kategorie univerzální, en bloc). Pro českou

větev surrealismu je přitom příznačné, že se v něm neprosazuje freudovská doktrína s takovou vehemencí jako například ve Francii. Z hlediska struktury textu se do role subjektu dění dostává jakoby sama imaginace, odpoutaná síla obrazotvornosti. Na první pohled by se tedy dalo zhruba říci, že se čtenářem se tu vůbec nepočítá, že kategorie potenciálního příjemce sdělení se stává „nulovou pozicí" komunikačního vzorce. Tak jednoduché to ovšem zase není: už pouhým faktem, že se jedná o jazykové sdělení, je totiž surrealistická báseň nucena učinit velký „kompromis" mezi čirou imaginací a kódem, mezi sebevýrazem tvůrce a sémiotickým systémem jazyka s jeho vnitřními pravidly, jimiž se proud podvědomí modeluje. Nadto surrealistická báseň chce být sémantizací světa uloženého v podvědomí, tedy v prazákladech každého z nás.

Český surrealismus třicátých let - zejména díky Nezvalovi - je kromě toho poznamenán předchozím poetismem, který usiloval o co největší objektivizaci a odosobnění, a zároveň tedy o vytvoření co nejširšího recipientského pole. Herní model tak úplně nemizí: Nezvalovu poezii stále pohání touha psát texty na ... (např. cyklus Pražská domovní znamení ze sbírky Praha s prsty deště), spíše než cesty k nejbytostnějším hlubinám jsme tu svědky vtahování čtenáře prostřednictvím obrazných eskamotáží, vyvolávání smyslového vzruchu. Nezval se snaží komunikační překážky omezit na minimum; čtenáři se poskytuje stále dostatek záchytných možností, například už jen v tom, že jeho básnické sbírky mají vesměs monotematický ráz, jako je tomu v Praze s prsty deště (1936) či v Ženě v množném čísle (1936). Téma je v nich pevně usazeno, v každém okamžiku jejich významového dění dostatečně viditelné, takže jednotlivé básně, verše či obrazy se stávají jeho ekvivalenty, tedy jakýmisi paprsky vyzařujícími z jediného zdroje:

Krásná jak hranice dříví na niž usedl motýl
Krásná jak pečené jablko ve sněhu
Krásná jak pelest zasažená kulovým bleskem

Krásná jak mokrý hadr v plameni
Krásná jak pecen chleba o půlnoci na chodníku
Krásná jak knoflík na zdi kláštera
Krásná jak poklad v květináči

V. Nezval, Košile (Žena v množném čísle)

Maximální uvolnění tohoto postupu nastává ve sbírce Absolutní hrobař (1937), což ovšem bylo v době, kdy už byl surrealistický receptivní kód do značné míry ustálen, a konkrétní vnímatel tedy mohl přistupovat ke čtení této poezie s určitou instrukcí. V této fázi Nezval také omezuje variační či „etudovitý" princip své poezie; krouživý pohyb jeho evokací je nyní víc lineární, čímž se dostává do pohybu i kategorie čtenáře. J. Mukařovský ve svém rozboru Absolutního hrobaře konstatuje synekdochičnost básníkových obrazů, která se pro čtenáře stává pobídkou k „vyplnění", dotvoření: „...text ukládá čtenáři značné úkoly; tím nabývají básně mnohdy rázu hádanek. Zvěcnění významů dodává významové hře jisté nezávislosti na slovním výraze; to umožňuje poezii navázání styků s malířstvím, transponování malířských tvárných prostředků do poezie".[14]

Surrealismus představuje poslední velkou programotvornou aktivitu meziválečné poezie. Pro její vývoj od třicátých let byl příznačný divergentní pohyb a v jeho rámci krystalizace *svébytných individuálních poetik*. Jestliže přece jen vznikly nadindividuální programy, pak jejich spojovacím článkem byla linie ideová či přímo politická, a nikoli tvůrčí v úzkém slova smyslu. Svět - a tedy i vztah poezie k vnímateli - se problematizuje jak ve spektru dobových osobnostních poetik, tak i uvnitř nich. Výrazem této problematizace poezie a světa, básníka a čtenáře jsou vzrůstající analytičnost, zvrstvení výpovědi, propojení smyslového s racionálním. Vnějškovým projevem této tendence se stává výraznější zašifrovanost výpovědi, aktivizace paralelních významových plánů (symbolů a mýtů) a souběžně s tím i posílení momentu mezitextového navazování (intertextuality): množství významů je čtenáři přístupné teprve tehdy, když rozpoznal zdroje básnických iluzí (nejčastěji bible, Máchovy poezie, baroka). Zatímco poetistický model usiloval o to, aby báseň byla přístupná co nejširšímu okruhu vnímatelů, aby se snížila komunikační rizika (tenze mezi básníkem a čtenářem se zmírňovaly jakousi recipientskou redundancí), modelace čtenáře v poezii přelomu dvacátých a třicátých let je takříkajíc daleko riskantnější. Je založena na střídání perspektiv, na nejednoznačnosti kontaktu; zastírají se i jednotlivé instance subjektu v textu.

Krajním projevem problematizace vztahu básník - čtenář je poezie Richarda Weinera z let 1928 - 1930, přičemž i reakce kritiky potvrzují, jak zcela mimo dobová estetická a komunikační paradigmata se Weiner pohyboval.

V době doznívajícího poetismu jako by se básník vypravil zcela proti čtenáři; nehledal „cíl svého uměleckého usilování v tom, aby - jako jiní - dokázal navozovat jen sobě a čtenáři ony závratné a zázračné okamžiky vytržení z racionálního a bdělého kontextu životního" (J. Chalupecký).[15] Proti euforii poetistické komunikační hry, probíhající v prostoru s jasnými pravidly a současně v prostoru dostatečně svobodném, rozehrává Weinerova poezie se čtenářem „hru doopravdy". Básníkova poetika není prostředkem či účelem něčeho - ať už extáze, či naopak střízlivého procitání. Na minimum je v ní omezena jakákoli instrumentální funkce. Konkrétní čtenář si tedy otázkou proč? spíše zatemňuje cestu ke smyslu; účel tkví především a jedině v exponování holé existence weinerovského světa a poetiky: „Jsem hlas všeho, co Samo jest" (Mnoho nocí, 1928). Složitou větnou stavbou, perifrázemi, obnažením jazyka a expresivitou někdy až agresívní - tím vším je představa strukturního čtenáře rozmývána, proměňována, přeskupována. Na rozkladu komunikace jako by se navíc podílelo i to, že se zcela zastírá povědomí o všech subjektech textů. Samo básnění - jako zaklínadlo - se tak mnohdy stává subjektem dění v básni: „Ruce, ruce / netrpělivé / v předtuše zdarů hnětou / bytí tvárlivé" (Mnoho nocí). Básnický (komunikační) vzorec „já" mluví o „já" pro „ty" jako by byl zrušen, zbaven svých subjektů a redukován na „to", jež komunikuje jakoby samo v sobě a pro sebe.

Řešení méně extrémní představuje ten typ dobové poezie, v němž je čtenáři dán k dispozici jakýsi záchytný okruh prostřednictvím intertextuality (mezitextového kontaktu). Do textů je zabudován sekundární (meta- a parakomunikační okruh). Například Horovy Máchovské variace (1936) počítají s motivikou Máje jako se zcela nutným pozadím pro recepci (toto pozadí je navíc zesíleno dobovou aktualizací Máchova odkazu v roce stého výročí básníkovy smrti). Společenské a kulturní zvýšení zájmu o baroko ve třicátých letech bylo nezanedbatelnou receptivní „nápovědou" pro čtenáře poezie Vladimíra Holana, Jana Zahradníčka, Viléma Závady. Na aktivizaci barokní mariánské litanie ve vědomí čtenáře je do značné míry postavena Halasova skladba Staré ženy (1935), proto pak i Neumannova básnická polemika Staří dělníci (1936) představuje již svého druhu meta-meta-literaturu. V roce vypuknutí španělské války se zase oživují ve společenském vědomí motivy a symboly španělské kultury, jež pro vnímatele zcela zjevně souznějí s dobovou politickou situací (v poezii Halasově a Holanově). Perspektiva modelového čtenáře se tak stává - díky literárním, společenským a široce kulturním

kontextům - daleko aktivnějším prvkem básnických textů než dřív. Podmínky pro nalezení smyslu básně jsou často opřeny o aktivizaci čtenáře. „Naivní" a „dětsky bezstarostný" čtenář poetismu se mění v zralého a bdělého hledače, přičemž sama problematizace komunikace s sebou nese i výraznější receptivní svobodu, větší míru čtenářovy účasti v sémantickém dění básně.

Množství poetik a pluralita receptivních kódů, příznačné projevy třicátých let, se v *letech 1938 - 1939*, v období ohrožení národní a státní svrchovanosti, začínají spojovat dohromady. Poezie se stává daleko citlivějším seizmografem aktuálního politického dění. Opět aktivně hledá kontakty se čtenářem, a to prostřednictvím dotyku se sociální a historickou zkušeností, ve volbě témat i jejich uchopení.

Komunikační model třicátých let, pro nějž byla charakteristická problematizace všech vztahů (poezie - svět, autor - lyrický mluvčí, autor - čtenář, slovo - význam), zduchovnělý introvertismus, destrukce jistot, asymetrie a hyperbolizovaná expresivita, se proměňuje do jednoznačnějšího a hlavně stabilnějšího vztahu mezi autorem a čtenářem, vztahu opřeného o průzračnější komunikační pravidla. Poezie opět potřebuje budovat nadindividuální kánon, spojující jednotlivé autorské poetiky. Nezbytné se jeví jednoznačné dorozumění básníka se svým čtenářem. Autoři se v daleko větší míře začínají opírat o bezprostřední realitu, o zpolitizované a citově rozjitřené společenské vědomí.

Proměňuje se dobová recepce některých motivů a symbolů. Například u motivu země, který byl v předchozí fázi (u J. Čarka, J. Zahradníčka aj.) hodnotou absolutní, archetypální a mystickou, nebo případně máchovskou konstantou spjatou s jistotou smrti posledních (u V. Holana), se nyní aktivizují historické a národní konotace. Čtenář přijímá takto pojaté motivy země jako protiváhu dobových nejistot, přitom historie země a domova, obsahující moment kontinuity, vědomí všech časů a generací (viz slavné verše ze závěru Horova Zpěvu rodné zemi: „A tak jdem / mrtví, živí, nezrození, nekonečné pokolení."), se stává jistotou i do budoucna. Do tohoto pojetí země jako symbolu národní záchovy spadá i Zahradníčkova skladba Zemi mé ze sbírky Pozdravení slunci (1937), kterou nadto usměrňuje i dobový receptivní kánon. Obdobně ve sbírce Jaroslava Kolmana Cassia Železná košile (1938) se mytická osudovost země proměňuje v osudovost aktuálně dobovou, v poslední útočiště před nepřízní času:

Po každé, když jsem držel v dlani hrst studené země,
anděl smrti stál za mnou a tvář svou skláněl v zem,
ať klinkal márnice zvon či děla duněla temně,
já, v hrsti studenou zem, vždy pochovával jsem.

Hrst země

Také Seifert v cyklu měsíců (ve sbírce Zhasněte světla, 1938) se svým čtenářem navazuje kontakt přes zdůvěrňující modalitu; jejím prostřednictvím hledá zcela nepochybné společné národní konstanty v zemi, přírodě a jejích dějích. Modelový čtenář této poezie, silně dobově podmíněné, je autorem projektován daleko jednoznačněji, není mu už ponechána taková míra samostatnosti; počet konkretizačních „kombinací", jimiž si spojuje významově volnější konotace, se de facto podstatně zúžil.

Na opačném pólu zdůvěrnění stojí v této době modalita patosu, vzedmutá rétorická dikce lyrického subjektu, mnohdy nápadně stylizovaného do podoby vizionáře či hymnika. Čtyřčlenné subjektové obsazení jako by se redukovalo na vztah dvojčlenný, v němž autor splývá s lyrickým subjektem a adresát se čtenářem, přičemž to, co je komunikačně spojuje, je většinou výzva, apel: „Myslete na chorál / Malověrní / Myslete na chorál" (F. Halas, Torzo naděje); „Nejsme tu přec pro líbání a pro skládání serenád" (J. Seifert, Zhasněte světla). Někdy je tato přímočará, dvojčlenná komunikace narušena zvoláním, apostrofou, oslovením vnitřních textových adresátů, například verše (F. Halas), země (J. Hora), Prahy (J. Seifert).

Čtenář se tedy namnoze stává jedním z davu, šiku, národního kolektivu, přímým adresátem výzev. Způsob, jímž je získáván, je zřetelně mluvní, počítá s uplývavostí mluveného projevu, a proto se opírá o prostředky gradace (opakování, refrény, pravidelná kompozice), rétorizuje se a monumentalizuje.

Významnou součástí vytváření co nejhustší sítě společných bodů mezi oběma stranami komunikace je využití motivů, symbolů a emblémů spjatých s národní identitou: s národní historií, jazykem a zeměpisnými reáliemi (kult Prahy v poezii J. Seiferta, J. Hory, F. Halase, evokace svatého Václava, motivy T. G. Masaryka, F. X. Šaldy, husitské toposy, Zborov, připomenutí J. Vrchlického, K. H. Máchy, B. Smetany atd.).

Ožívá rovněž biblická symbolika, především obrazy Apokalypsy a Posledního soudu. Tentokrát ovšem už nikoli prostřednictvím čtenářské aktivizace intertextuální dimenze textu. Obrazy rozvráceného světa jsou zasazovány do básní daleko organičtěji, anebo řečeno jinak - s větší recipientskou redundancí, opřenou o alegorické šifry a podobenství, za nimiž zřetelně prosvítá aktuální doba.

Skupina 42 sice sensu stricto do meziválečné literatury nepatří časově ani svým programovým postojem, vybudovaným na problematizaci či úplné negaci avantgardního kánonu, přesto však představuje poetiku vyhraněnou, a je tudíž potřebné se jí zabývat i z hlediska modelového čtenáře meziválečného období. Svým opozičním postojem k avantgardě pak básníci Skupiny 42 s meziválečnou dobou přece jen určitý spoj vytvářejí, byť jde o spoj per negationem.

Paralelně s tím, jak básnická, výtvarná i teoretická tvorba představitelů Skupiny 42 rozrušovala estetické postuláty avantgardy, ustalovala současně nový rámec: v umělecké komunikaci jako by neexistovalo nic do ní předem uloženého, žádné „a priori", které by bylo zárukou (úspěšné) domluvy mezi autorem a čtenářem. Funkci jediné vazby mezi oběma stranami básnické komunikace na sebe bere téma, které je závazkem danosti, vnímané jako danost prvotní.[16]

Představitele Skupiny 42 charakterizuje především zájem o skutečnost, kterým je dán i základní vztah autora ke čtenáři. Ve vztahu ke skutečnosti, syrové a nepřikrášlované, jsou si oba partneři v komunikaci rovni: „já" a „ty" se vyrovnávají či korigují vzhledem k „to". Komunikační rámec a programová estetika se rodí jakoby každou básní znova a s jejím koncem zanikají. Autor i čtenář nemají nic zaručeno předem: vztah mezi nimi je poznamenán neustálou problematizací jistot. Integračním prostorem už není umělý svět umění; nejsou jím ani mytologické předobrazy či antropologické konstanty. Svorníkem, jediným a definitivním, se stává samotná realita, každodenní lidská existence - neodkladná a drásající.

Pro obraznost básníků Skupiny 42 je příznačný nápor situací, stavů, dějů, těžených z mnohoznakového organismu moderního města:

Nezvonil, neklepal. Nechala klíče trčet.
Osudy, život. Rozsviť na schodech.

To kolem podle těch. Pak ještě zaobroubit.
Co je to? Medvěd. Nic jí nedává.
Dva metry padesát. Široký skoro třicet.
Z Dvorecké. Světle. Od té švadleny.
Zsinalý starý dům. Za blikajícím oknem.
Byla tam ve smutku. A tiché cvik - cvik - cvik.
Kdo zemřel? Kremace. Dědečka, švagra, strýce.
Bůh všemohoucí. Smrká. Povolal.

I. Blatný, Dvory (Tento večer)

V úryvku z básně Ivana Blatného se na čtenáře řítí smršť různorodých (především zvukových) vjemů, odvíjených z rozdílných perspektiv. Není jasno, kdo jsou původci jednotlivých projevů, ani to, komu jsou adresovány. Modelový čtenář je proto do struktury „vepsán" jako určitá integrující instance, na níž je, aby si tento roztříštěný svět sestavila, složila v celek. Jako určitou nápovědu při čtení lze použít snad jen název - Dvory. Jiné záchytné body zde již neexistují. Těmito širokými možnostmi poskytnutými čtenáři se struktura neobyčejně otevírá. Tím, že je modalita čtení nesmírně pružná a otevřená, rozšiřuje se i prostor pro čtenářské konkretizace.

Příznačným rysem poetiky básníků této skupiny je potlačení či úplná absence lyrického subjektu, což z hlediska projekce čtení znamená, že představený svět není jinak usměrňován, pořádán či orientován vzhledem k vnímatelské instanci. Kromě toho se do pozadí uchyluje i autor díla, o čemž svědčí, že tvárné gesto zůstává zastřeno, klesá aktivita výrazových prostředků, které jakoby jen „slouží" tématu.

Způsob záznamu skutečnosti a jeho předávání čtenáři nejsou předurčeny žádným předznamenáním. Typickým rysem se tu tedy stává značná hodnotová neurčitost; obraz představeného světa nemá své „dobro" a „zlo", „nahoře" a „dole", „uvnitř" a „vně". Ostatně tento stav je někde i přímo - tj. programově - tematizován: „Nejsem šťasten Nejsem zoufalý" (J. Kainar, Nové mýty); „Říkám že každý okamžik je hoden básně!" (I. Blatný, Tento večer). Jsou to sentence, které reflektují proces zobrazování, jde tedy o metapoezii (zformulovanou, v básni reflektovanou poetiku), a tím i o čtenářovy záchytné body, o způsoby usměrňování konkretizace a čtení, které jsou důle-

žité zejména v době, kdy se tato poetika s její ambivalentní axiologií a uvolněným komunikačním rámcem ustalovala.

Pokusme se o shrnutí. Kategorie modelového čtenáře jako historicky podmíněného „scénáře" příjmu (dobového receptivního kánonu) dostatečně zřetelně vyjevuje pohyby meziválečné české poezie, změny jejích funkcí, vývoj celkového básnického modelu. Sledujeme proměny (nejenom) struktury čtenáře. Jeho jeden model (pól) určují více či méně přísně uložená pravidla, tj. představa čtenáře jako role spočívající v provedení určitých instrukcí: nejmarkantněji tento model realizovala proletářská poezie, dále poezie třicátých let, opírající se však o apelativní aktivizaci společných národních symbolů; v uvolněné podobě platil i pro poetismus: básník a čtenář si jsou rovni přijetím závazných pravidel; ještě více uvolněně jej pak naplňuje surrealismus a v modalitě zdůvěrnění mezi oběma stranami komunikace poetický naivismus z počátku dvacátých let. Na opačném pólu se ocitá představa či model čtenáře jako individuální instance, zbavené receptivní „nápovědy" (třicátá léta) či dokonce projekce čtenáře jako posledního garanta smyslu, integrujícího momentu básnického textu (Skupina 42).

Rámcově a cum grano salis můžeme shledat, že vývoj směřuje ke stále více oslabované normě, tj. k postupnému přenášení komunikačního těžiště od instrukcí „já" (proletářská poezie), přes básnickou hru, uloženou do odosobněného „to" (poetismus) na netematizované, a tedy nezaručené „ty" (Skupina 42). Zároveň probíhá postupná emancipace tvořícího a vnímajícího jedince, jeho odpoutávání od rámcujících programů a pravidel. Jinými slovy: zvnějšku dosazená teze, potlačující významovou dvojznačnost a otevřenost díla, je problematizována. Jistota deduktivně stanovených pravidel příjmu se ve vztahu k individuální, každodenní lidské situaci rozpadá a proměňuje se v nejistotu (tj. i v nejistotu komunikační, tedy čtenářskou) nenaprogramovatelného a nepřevoditelného osudu.

Poznámky

[1] Receptivní hledisko (důraz na perspektivu čtenáře) je naplno rozvinuto až v receptivní estetice kostnické školy (W. Iser, H. R. Jauss). Dílčím způsobem a v rámci jiných metodologických paradigmat se ovšem čtenářem zabývají už např. E. Hennequin, B. Croce, W. Dilthey, pozoruhodné postřehy nalezneme u F. X. Šaldy (zejména v jeho eseji O tak zvané nesmrtelnosti díla básnického). K vymezení pojmu modelového, virtuálního, sémiotického čtenáře významně přispěli autoři strukturně komunikačních

a historicko-poetologických orientací: R.Barthes, J. M. Lotman, U. Eco, M. Gßowiński, A. Okopień-Sßawinská, J. Lalewicz, E. Balcerzan, R. Handke, M. Riffaterre, S. E. Fish, P. Liba, P. Steiner, P. Żajac, A. Haman aj. Mnoho cenných myšlenek ke vztahu autora a čtenáře v textu se nachází v knihách P. Ricoeura. Nelze neevidovat ani sociologické a psychologické výzkumy čtenářů (u nás např. R. Lesňáka s kolektivem, V. Smetáčka a V. Vozničky), které se však pohybují mimo status literárního díla jako komunikátu a estetického objektu. Se čtenářem se tu počítá jako s empirickým materiálem, autonomním objektem výzkumu, nikoli jako se strukturní potencialitou díla, realizovanou aktuální recepcí.

[2] Próza dvacátého století ovšem tradiční epickou stabilitu času vyprávění a času vyprávěného, podávajícího subjektu a představeného světa narušuje. Aktualizuje se v ní subjekt vypravěče a vyprávění se dostává do role autonomní, svébytné kreace (Vl. Vančura); rozkládají se realistická jednota času a prostoru, jakož i „sféry vlivu" jednotlivých subjektů (M. Proust, J. Joyce), množí se antiiluzívní momenty a v souvislosti s tím dochází i k tematizaci a většímu strukturnímu zatížení jazyka.

[3] F. Miko, Umenie lýriky, Bratislava 1988, s. 33.

[4] „Maximální nároky na spoluúčast klade lyrika, v níž jde o znázornění subjektivního naladění/stavu duše; v tomto smyslu by bylo možno odlišit lyriku jako znázornění, krajiny duše' od umělecké rétoriky, která by byla znázorněním ‚duše krajiny'. V lyrickém díle vnímatel ztrácí do určité míry i oporu popisně evokovaného předmětného světa; musí si smysl uměleckého sdělení osvojit už ze způsobu řečového projevu lyrického subjektu, z intonace a modulace jeho promluvy" (A. Haman, K specifičnosti uměleckého literárního sdělení a jeho znakového systému, rukopisná studie).

[5] „Byl-li subjekt díla korelátem souboru aktů tvořivé volby, je významová celistvost osloveného souborem vyžadovaných schopností porozumění, schopností užívat týchž kódů a rozvíjet jejich zásobu analogicky s tvořením mluvčího dotvářet potencialitu díla v estetický objekt" (M. Červenka, Významová výstavba literárního díla).

[6] Viz U. Eco, Czytelnik modelowy, Pamietnik Literacki 1987, 2, s. 287-305 (polský překlad kapitoly Il lettore modello z knížky Lector in fabula, Milano 1979).

[7] M. Gßowiński, Wirtualny odbiorca w strukturze utworu poetyckiego, in: týž, Style odbioru, Kraków 1977, s. 72-73.

[8] Poznámka k metodologické sebereflexi: nazírací perspektiva modelového čtenáře nemůže být žádnou abstrakcí, vytvořenou pouze pro účely analýzy. I při své specifičnosti a relativně samostatném pojmenovacím inventáři se kategorie modelového čtenáře neocitá mimo spojitost s ostatními komunikačními subjekty literárního díla, ani mimo literární historii a historickou poetiku. Koexistuje s těmito dvěma kontexty, ba dokonce oba jsou jejími východisky.

[9] Viz Z. Pešat, K pozapomenutým domácím předpokladům poetismu, in: týž, Dialogy s poezií, Praha 1985, s. 187-193.

[10] J. Wolker, Proletářské umění, Var 1922, s. 272.

[11] M. Kubínová, V magických zrcadlech poetismu, předmluva k antologii poetismu Magická zrcadla (uspoř. M. a V. Kubínovi), Praha 1982, s. 13.

[12] P. Ricoeur, Jezyk, tekst, interpretacja, Warszawa 1989, s. 278 (polský překlad - původní vydání: P. Ricoeur, Hermeneutics and Human Sciences, Cambridge 1981).

[13] „Příjímajíce hru, oddáváme se jí, rušíme sebe a vstupujeme v okruh významu, který nad námi jako čtenáři získává vládu" (P. Ricoeur, Jezyk, tekst, interpretacja, s. 271).

[14] J. Mukařovský, Sémantický rozbor básnického díla: Nezvalův Absolutní hrobař, in: týž, Studie z poetiky, Praha 1982, s. 678 (původně Slovo a slovesnost 1938, l, s. 1-15).

[15] J. Chalupecký, Richard Weiner, Praha 1947, s. 23.

[16] J. Chalupecký v nepublikovaných tezích Skupiny 42 z r. 1943 píše: „...nezbývá než začít znovu. K tomu je především třeba nedbati o umění: odvážiti se z oné odvážnosti, osvoboditi se z oné svobody, které se staly konvencemi" (cit. podle studie Z. Pešata, Literatura Skupiny 42, in: Literární měsíčník 1990, l, s. 34).