

Hranice umělecké události v Halasových textech

PETR KOMENDA

Halasovy texty otevírají problém, jenž se nedotýká pouze textologie. Kdy se daný text stane uměleckou událostí (například v tvůrčím aktu proměna básnickových fragmentů, náčrtků, záznamů v ucelený text)? A kdy nás jako čtenáře začne zajímat?

Z takto kladených otázek vyplývá vymezení celkem tří pojmů: prvotní text, v němž nenalézáme prvky umělecké události, následný text, v němž umělecká událost vzhledem k prvotnímu textu nastala (tj. v němž proběhl tvůrčí akt), a hranice umělecké události, což jsou předpoklady umožňující vznik umělecké události v textu. Toto pojmové vymezení tedy implikuje existenci dvou systémů, kdy první systém chápe text jako běžné, jazykové, a tedy neumělecké sdělení, zatímco druhý systém v sobě zahrnuje texty umělecké, které usilují o neustálé zmnožování informace, aby dokázaly postihnout skutečnost v celku. V pojetí tartuské sémiotické školy (máme na mysli především studie J. M. Lotmana) je v umění a kultuře zapotřebí přinejmenším dvou generujících mechanismů, kdy jeden nemůže existovat bez druhého; zatímco primární modelující systém (oblast běžného jazyka) zajišťuje technický přenos informace, teprve sekundární modelující systém poskytuje prostředky pro vytváření uměleckého textu. Mezi oběma sférami probíhá neustálý překlad, aniž by kdy mohla nastat situace adekvátnosti. Teprve za těchto okolností Lotman dále definuje pojem tropu: „Dvojice vzájemně nesrovnatelných významových prvků, mezi kterými vzniká v rámci jakéhokoli kontextu vztah adekvátnosti, tvoří sémantický tropus“ (Lotman 1994: 69, přel. P. K.). Tropus tedy zásadním způsobem souvisí s druhotným modelováním, je to „figura rodící se na hranici dvou jazyků“ (ibid.: 78, přel. P. K.). Nadjazyková (doplňující) paradigmatická a syntagmatická pravidla básnického textu, která konstituují jeho tropickou výstavbu, se rozhodujícím způsobem podílejí na faktu, zda text považovat za básnický, nebo ne. Proto kritéria zkoumání stanovují na základě těchto pravidel.

Podle Jakobsona jsou literární texty založeny na metaforickém a metonymickém principu: poetická funkce je definována jako projekce principu ekvivalence z osy výběru na osu kombinace (Jakobson 1995: 82). To znamená, že me-

tafora (paradigmatická osa) a metonymie (syntagmatická osa) jsou figurami ekvivalence, kterou lze definovat jako vztah neúplné rovnosti. Organizací sémanticky různorodých i stejnorodých jednotek do ekvivalentních řad je do sémantiky rozdílnosti vnesen prvek totožnosti a do sémantiky totožnosti vnesen prvek rozdílnosti. Lotman zdůrazňuje, že skrze ustanovené ekvivalentní řady můžeme slovo vnímat jako okazionální jednotku, jejíž úloha je dána strukturní pozicí (strukturním umístěním) v textu (Lotman 1990: 157).

Strukturní pravidla poskytují textu prostor pro vznik umělecké události. Lotman chápe událost jako pohyb překračující hranici, která je určena strukturním rozvržením textu (Lotman 1994a). Událost, tak jako ekvivalence, předpokládá přinejmenším dva různé prvky, mezi nimiž je ustanoven vztah. Pokud se prvek otevře a překročí vlastní strukturu a její hranici směrem k jinému prvku, pak vzniká událost. Právě proto Lotmanova definice události zdůrazňuje fakt překročení hranice.¹

Položme vedle sebe Lotmanovo sémiotické chápání událostního pohybu a Kožmínovo pojetí literárního díla jako pohybu mezi existencí a významem (Kožmín 1995). Zatímco existence je podle Kožmína neartikulovanou formou bytí, sférou jejích základních předpokladů, pak sémantika tvoří významy právě na této půdě. Literární dílo je vzepětím od existenciální polohy k její sémantizaci. Pohybuje se mezi fenomenální daností a strukturní modelací, takže není možné opominout ani jeden pól tohoto vztahu. Pokud do sebe promítneme Jakobsonovo a Lotmanovo modelování a Kožmínovu koncepci literárního díla, získáme skutečnost, v níž je možné ustanovit mezi daností a modelem vztah ekvivalence, takže umělecká událost v textu vzniká překročením hranice mezi těmito prvky. Pohyb v básni umožněný uměleckou událostí pak vytváří smysl textu.

Celkově je možno říci, že hranice mezi pouhým sdělením a uměleckým textem se konstituuje na základě nadjazykových paradigmatických a syntagmatických pravidel vytvářejících spojitosti a kontinuitu, na rozdíl od diskrétnosti znaků, z nichž je složena běžná zpráva. Separované znaky se v tvůrčím aktu slévají v jeden text. Výstavba textu (paradigmatická a syntagmatická osa) je proto nezbytným předpokladem pro vznik umělecké události. Umělecká událost je pak chápána jako pohyb mezi daností a modelujícími prvky, kdy vůči danému běžnému jazyku je modelován okazionální jazyk uměleckého díla.

Při srovnání Halasových textů je třeba především respektovat hledisko diachronní. Sledování diachronního vývoje textu umožní analyzovat autorský tvůr-

¹ „Pohyb sujetu, udalost' je prekročením zakázanej hranice, ktorú utvrdzuje bezsujetová štruktúra. Premiestnenie hrdinu vnútri priestoru, ktorý mu je určený, nie je udalost'ou. Z toho je zrejma závislosť ponímania udalosti od štruktúry priestoru [...]“ (Lotman 1990: 270).

či akt, přičemž základním kritériem bude srovnání výstavby textů. Pro Halasův tvůrčí způsob je příznačné, že nejprve vznikaly záznamy a fragmenty, které si básník kdykoliv a kdekoliv zaznamenával do svých „trhacích bloků“, z těch poté vznikaly jakési přípravné složky, tematicky sjednocené (projekty Hlad, Poto-pa, Zastavárna, Červený zápisník aj.), dále následovaly náčrtky, jež pak byly různě variovány, a tímto náročným způsobem se básník dopracovával k budoucímu invariantu textu. Zde nalézáme jednu z příčin složité strukturovanosti výsledné verze textu. Záměrnost a nezáměrnost (srov. Mukařovský 1966) jako dva komplementární póly rozvrhují mezi sebou síť, do níž je možné poskládat texty v posloupnosti od básně až po náčrtek, fragment a záznam. Báseň – definitivní celek se zřetelně ustanovenými paradigmatickými a syntagmatickými pravidly – se prosazuje v blízkosti bodu záměrnosti, kdežto se vzrůstem stupně neurčitosti a neustavenosti těchto pravidel zároveň vzrůstá prvek nezáměrnosti, k němuž lze přiřadit především fragmenty a záznamy. Můžeme tedy sestavit posloupnost stupňů rukopisu textu: záznam – fragment – (Červený zápisník) – náčrtek – různé verze textu – konečná verze textu.

Modelovým příkladem postupně vrstvených stupňů rukopisu textu je básnická próza *Já se tam vrátím*.² První zmínky o motivech, jež se později budou vyskytovat v této próze, lze objevit v básnickových záznamech asi od poloviny třicátých let. Některé motivy se také vyskytují v básnickově Červeném zápisníku. Zárodečný text vznikl v roce 1940 pro rozhlasovou anketu. Vzápětí následují tři verze, z nichž teprve poslední, vydaná v roce 1947, se stává konečnou verzí, vzhledem k níž můžeme zkoumat předchozí dosažené stupně textu.

Záznam je typický zachycením okamžiku. V tomto pouhém zaznamenání, v oproštěnosti viděného je třeba záznamy ponechat: pohled se zaměřuje na izolování okamžiku z plynoucího časového kontinua, poukazuje pouze na perspektivu a postoj, reflexi ponechává stranou. Atomizované fragmenty a záznamy ve své osamocenosti rozvrhují pouhé dílčí momenty, aniž se seskupují do vyšších celků. Dosažený stupeň rukopisu je zde koneckonců eliptický: „čas mezi skrívánkem a sovou... Koše stromu vrchovaté / kopcovino Dražanská / V žizních lásky piji / hořkost zeměžluči Kalvárii / země s jazykem vyhřezlým (dus-

² Roku 1969 vydal všechny dostupné verze *Já se tam vrátím* Okresní dům osvěty v Blansku (Halas 1969). První souvislý text, který lze považovat za zárodek budoucí básnické prózy, napsal Halas v dubnu 1940 jako odpověď na rozhlasovou anketu Proč mám rád venkov. Tento text je zde označován jako prvotní text (verze 0). První verze textu (označovaná zde jako verze A) vznikla v okupačních letech po roce 1940, druhá verze (verze B) byla otištěna v roce 1946 ve sborníku *Výsočina*, třetí verze (verze C – definitivní znění) byla vydána v roce 1947. Citace textu jsou uváděny z blanenského vydání. Zároveň je třeba uvést, že přírodní motivy, které se týkají textu a které předcházely vzniku prózy, se nacházejí v trhacích blocích, například v Koženém zápisníku, v Bráně jazyků, v Hnědém trhacím bloku, ale také v Červeném zápisníku! Viz Halas 1983: 394–95, 333–35.

no) [...]“ (Halas 1983: 394). Nikoli systém, ale jedinečnost. Každý další fragment znamená změnu perspektivy, rozbití předchozího celku okamžiku, takže se rezignuje na uchopení světa již tím, že vzápětí bude následovat další záznam bez jakékoli spojitosti s předchozím záznamem. Výměr obraznosti je třeba stanovit vždy pouze ze samotného obrazu. Ve fragmentech a záznamech se usku- tečňuje akt pojmenování, jenž „zapisuje“ akt vidění. Pohled zde setrvává „u vě- cí“. Pozoruji různou míru překročení směrem k rozvržení horizontálních a ver- tikálních vrstev, aniž je zachycena událost bytí.

Záznamy motivů v Červeném zápisníku,³ které se později vyskytují v bás- nické próze, jsou poněkud odlišným případem. Zdálo by se, že se nijak neliší od ostatních Halasových záznamů v jiných trhacích blocích, až na jejich tematic- kou sjednocenost pod písmenem „K“ (tj. krajina). Avšak tento rys má mimo- řádný význam, pokud jej vztáhneme k ustanovení paradigmatické a syntagma- tické osy. Červenému zápisníku chybí časová souvztažnost. Přes relativní tematic- kou ucelenost nevíme, kdy byly různé záznamy k sobě přiřazeny, z časového hlediska jsou záznamy zcela nespojitě. To znamená, že v Červeném zápisníku je přítomna osa podobnosti, uplatňuje se princip výběru a ustanovuje se verti- kální prostorová hierarchie, přičemž chybí osa souměznosti, takže zde neexis- tuje ani časoprostorová souvztažnost, která by vznikla při autorově rozhodnutí položit daný soubor jako jednotný textový celek. Tyto skutečnosti zamezují vzniku umělecké události v těchto fragmentárních záznamech.

Prvotní text básnické prózy *Já se tam vrátím* začíná větou, která byla z dalších verzí odstraněna: „Čára obzorů, uviděná dítětem poprvé, stává se navždy obrysem celého jeho života.“ Toto gnómičké konstatování vyslovuje všeobecnou pravdu. Hned na začátku se ustanovuje statičnost a především to, že následující část textu se bude odvíjet v přítomném čase, který je v tomto smyslu bezpříznakový – pří- tomnostní gnómičský čas umožní pouhé oznamování toho, co znamená pro básní- ka kraj Vysočiny. Vytvořila se distance a objektivizační pohled. Komunikační si- tuace je rozvržena mezi „my“ (někdy „já“) a implicitně přítomné „vy“, přičemž je mluveno „o tom“. Oslovující konstatuje předmět řeči: „Můj kraj je mé bezpe- čí, má věrnost, má zatvrzelost a také moje věčnost“ (verze 0). Kraj Vysočiny je postaven do funkce předmětové, což implikuje faktičnost. Uvážíme-li, že prvotní

³ Do Červeného zápisníku si Halas nepravdělně zaznamenával od podzimu 1939 do konce roku 1941. Zapsané záznamy se řídí podle jakéhosi obsahu, v němž dominují tematické okruhy vztahující se k času, člověku, hlá- du, krajině, lásce a slovu. To znamená, že zde existuje určitá tematická sjednocenost, zatímco o alespoň při- bližném časovém určení, kdy byl záznam zapsán, lze stěží hovořit. Záznamy, které byly použity v próze *Já se tam vrátím* (in Halas 1983: 333, 334): „v roztržce kořenů (koruna) rozmilování větví / dub lakota ryšatý – čer- ný pařát větvíček / drží dukáty /.../ Nevěsta blesků /.../ takový soumrak jako by ze srdce vytékal / čas mezi skří- vánkem a sovou /.../ lípa olizující se nad svým medem / a voní jak budoucnost / lízalky medu“.

text byl psán pro rozhlasovou anketu, pak to sice vysvětlí užití první osoby množného čísla, do níž je zahrnut jednak autor, jednak posluchači, ale to neznamená, že by text získával strukturně artikulované rysy blízkosti. Vysočina setrvává ve vzdálenosti od autora, takže je zavedena oddělovací hranice, jejíž pomocí se v textu uchovávají rysy nezabydlenosti. Ovšem současně se zde vyskytují motivy, které rozrušují statičnost a oddálenost, neboť se snaží překročit oddělovací hranici odkazem na kraj jako místo bezpečí a útočiště. Zároveň se předmětová strukturní pozice motivů střetává s jejich personifikováním. Je zřejmé, že z této kontradikce vyplývá nutnost radikálního přepracování textu. Do dalších verzí přešly pouze motivy, častokrát ve velmi volné návaznosti, zatímco syntagmatická a paradigmatická pravidla změnila svůj charakter. Pokud porovnáme prvotní text a verzi textu A, zjistíme, že motivy přešly z prvotního textu do verze A tak, že se vyskytují pouze v prvním oddílu jara a v závěrečné pasáži (pátém oddíle), jež uzavírá celý text. První oddíl, zařazený do rámce jara, má svůj původ v prvotním textu; další oddíly léta, podzimu, zimy nemají v podstatě žádnou oporu v původním textu. Zatímco v prvotním textu není cykličnost času přírodní krajiny nijak naznačena, cyklus ročních období zůstal zachován ve všech dalších verzích textu, takže se kompozice již nijak neměnila. Současně je do časovosti přírody vnesen čas člověka, takže přes další proměny jsou následující verze A–C nesené rozhovorem těchto dvou časů: „Až na velikém sněmu ptačím bude dohodnuto jaro, já se vrátím! Zatím chytám na vějičky vět krásu toho všeho tam u nás, ať se chytí co se chytí! Ty můj kraji, ty mé bezpečí, ty má zatvrzelosti a má věčnosti [...]“ (verze A). Namísto distance se do zásadního postavení dostává funkce oslovovací, takže se proměňuje komunikační situace: předmět řeči se z třetí osoby singuláru mění v oslovovanou druhou osobu singuláru, z oslovující osoby se vytrácí plurál, gnómičké přítomnosti konstatování je vystřídáno dialogem dvou časů: času přítomného s časem budoucím, přičemž je příznakové, že oproti verzi A je ve verzi C zavedení budoucího času mnohem důslednější; některé textové změny se dotýkají právě této oblasti. Co člověk při apostrofě jara přivolává jako budoucí možnost, je poté zde a je to slyšet!⁴ Jako by kraj najednou k básníkovi přišel. Ten, kdo oslovuje, se ovšem neobrací pouze na kraj Vysočiny, ale také na posluchačstvo. Nikoli na čtenáře, ale na toho, kdo naslouchá. Proto je kladen veliký důraz na verbum slyšet: „Mít dětské srdce, to je to, dětské srdce! Pak uslyšíte!“ (verze C).⁵ Řeč květin

⁴ Srovnej (verze C): „Roztržky kořenů a rozmlívanost větví bude bez konce! Z pučnic vyhlédne paroží a z bodlích první houba [...] Pomněnky budou okouzlovat rybky [...]“ a dále ke konci oddílu: „Slyšeli jste to? Já ano! Tiše! Ještě něco! Klubání kuřátek je slyšet až sem, až sem do té hromady kamení.“

⁵ Je možno také srovnat s verzí A, kde tento apel na slyšení nenajdeme.

a ptáků, skrytá mluva země, dává vzniknout mnohohlasí. Vše mluví a jedná. Toto mnohohlasí je navíc podpořeno hláskovou instrumentací: *kukačka vykukuje*, země *koktá* a *kucká*, *víčka* jsou *mísečky*. Spor o aktuální časovost nebo nadčasovost textu lze objevit při srovnání verzí A, B, C druhého oddílu.⁶ Motiv chorálu s motivem budoucí naděje je ve verzi B explicitně vysloven s přímým odkazem na okupační minulost, kdežto ve verzi C je tento motiv zastřen. Aktuální časovost tedy nesmí zasahovat do důvěrného hovoru básníka a kraje. V oddílu zimy se teprve ve verzi C objevuje zásadní motiv osudového vyzvání sýčka: „Ale až se tam vrátím navždycky, nepřestanu, dokud se neskamarádím i s tím sýčkem, který mne vyzve: Půjď, půjď! Naposled!“ Oproti mnohohlasí jara a léta se v oddílu podzimu a zimy vyskytuje ztišení. Vyzvání sýčka otevírá nejen blízkost smrti, ale také možnost, aby čas člověka (čas jdoucí ke smrti) mohl vejít do cyklické časovosti přírodního dění. Paralelní pohyb obou časů se prolíná právě v tomto motivu, který zpětně osvětluje dění předchozích oddílů.

Prvotní text je tedy následujícími verzemi popřen. Světla milovaných chalup nesvítí jako bóje v dále, jak je řečeno v rozhlasové anketě,⁷ ale „betlemsky radostně a vytrvale“. Oproti vzdálenosti mezi subjektem a krajem je prosazena blízkost. Tomu odpovídají textové změny probíhající od verze A po verzi C. Evidentní změny lze konstatovat především ve dvou směrech: rozšiřováním textu (amplifikací) a krácením textu (abreviací). Zatímco kraj Vysočiny je neustále upřesňován a zkonkrétněn dalšími a dalšími motivy, svět jako polarita tohoto kraje je rozmazáván, ztrácí na určitosti, jsou seškrtávána bližší časová i prostorová určení⁸ až do kosmické prázdnoty: „Ať si jen země letí do prázdna, ať si jen letí, jen když zbude jistota jednoho místa, místa posledního, místa jen pro hrob“ (verze C). Proměna slovní zásoby od verze A po verzi C probíhá právě v těchto intencích: kraj se stává intimnějším a důvěrnějším.⁹ V kraji – partnerovi rozmluvy – se najednou objevují „stvořené“ mytické bytosti, které se

⁶ Verze A: „To už lípa bude pobzukovat chorál a vonět jako budoucnost, [...]“; verze B: „To už lípa bude pobzukovat chorál veršů zakazovaných básníkům léta 1939 [...]“; verze C: „A to už lípy budou pobzukovat chorál [...]“.

⁷ Srov. prvotní text s verzí C; prvotní text: „Jak k záchraným bójím vzhlížíme k rozsvíceným oknům tam daleko, kde se kmitá stín matčin či otcův.“; verze C: „Ať svítí světla milovaných chalup, ne jako bóje v dále, ale betlemsky radostně a vytrvale.“

⁸ Seškrtání bližšího časového určení, jež se týká světa: viz pozn. 10; seškrtání bližšího prostorového určení: srov. verzi A s verzí C; verze A: „Ještě něco je slyšet: klubání kuřátek až sem, do té hromady kamení, kterou je město.“; verze C: „Klubání kuřátek je slyšet až sem, až sem do té hromady kamení.“

⁹ Srov. proměnu z verze A do verze C: kousek nebe > drobek nebe; upletou si > uculíkují si; cožpak > copak; vyprávění > povídačky; krása > pěknost aj.

v předchozích verzích nevyskytovaly.¹⁰ Hranice mezi krajem a básníkem je zrušena, navzájem se hledají. Halasovo svébytné pojetí poezie je určováno místem, v němž se pohyboval a k němuž se vrací. Časovost jednotlivého člověka prochází věčností rodu a místa: vzniká umělecká událost. V pohybu od vzdáleného k blízkému je překročena oddělovací hranice mezi básníkem a krajem nejen v samotném textu (tj. ve výsledné verzi C), ale také v rovině diachronní (mezi prvotním textem a verzí C).

Závěrem lze konstatovat, že při srovnání prvotního textu (včetně jeho prehistorie) s následnými verzemi textu (A–C) se jako konstanta jeví především motiv, který takto poukázal na snadnou možnost pohybu z textu do textu, kdežto syntagmatická a paradigmatická pravidla se zcela proměnila. Avšak srovnáme-li vzájemně jednotlivé verze A, B, C, zjistíme, že rozvržení os podobnosti a souměznosti zachovalo svou intenci, která je pouze více systematizována, kdežto motivy jsou zmnožovány nebo seškrťovány podle potřeby. Rytmická výstavba skladby, anaforické sjednocování syntaktických celků, paralelismy mezi jednotlivými sekvencemi a oddíly, souměznost otevíraná neustálým dialogem času přírody a času člověka, to vše zdůrazňuje skladebnou funkci těchto prostředků. Artikulované mikrosvěty ptáků, květín, polí, podzimních sadů a světnic v zimě prohrátých ohněm jsou uschovány do schránek, vytvořených pro spatřenou i uslyšenou krajinu, přičemž rozhodující úlohu v ohraničení těchto intimních prostorů má osa podobnosti a osa souměznosti. Umělecká událost v textu překračuje oddělovací ohraničení prostorů, takže může vzniknout dialog mezi autorem (a také dalšími naslouchajícími čtenáři) a oslovovaným krajem. Každá verze textu poukazuje na stupeň dosaženého rukopisu: nejen na definitivní znění, ale také na předchozí stupně rukopisu (záznamy, prvotní text). Diachronní pohyb textu směřuje ke vzniku a poté k většímu zdůraznění metaforické a metonymické výstavby, která rozhoduje o estetickém účinku textu.

Jelikož se v procesu tvorby autor stával vnímatelem předchozích vrstev rukopisů, aby je poté uvedl do celistvějších podob, jsou tyto rukopisy zprostředkujícími činiteli pro několikanásobnou sebereflexi, jejíž odstupňované roviny jsou vyjádřeny různými vrstvami textů. Striktně vzato, z hlediska posloupného rozhraničení textů: záznam – fragment – (Červený zápisník) – náčrtek – různé verze textu – konečná verze textu, tedy z hlediska této linie vlastně jde o vztah autor – text – autor. Skrze tuto vzestupnou linii se uplatňuje nejen sebereflexe, ale také distance a abstrakce. Modelace a využití aktu odcizení (distance) jsou rysy výrazně postihující strukturu těchto textů. Vzniká jakási hierarchie stupňů rukopisu textu. Tato hierarchie je určována intenzitou distančního aktu, jeho

¹⁰ Verze C: Nocula, Zimula, Klekánice, Vysočina (verze A: vysočina), Slzička (verze A: slzička).

vrstvením. Halasův text je „udělán“, vědomě konstruován, takže smysl textu je třeba hledat právě v tomto vrstvení, které postihuje samotnou strukturu jednotlivého textu. Proces generování textů – akt tvorby – závisí i na nejnižším stupni rukopisu. Zdůrazněna je proto nejen referenční vrstva textu, ale především ono postupné strukturování, způsob šifrování: je známo, že Halasova poetika hojně využívá možnosti konfrontace různých autorských i neautorských výroků v básni, které mají svůj původ v záznamech zapsaných do trhacích bloků. Zdá se, že například velmi obtížná zašifrovanost sbírky *A co?* vyplývá ze způsobu „skládání“ a postupného vrstvení původně atomizovaných fragmentů, tedy z dalších stupňů rukopisů a šifrování, jež mají svůj nezbytný zdroj právě v oněch záznamech. Atomická struktura fragmentu poskytuje nutné předpoklady k tomu, aby ona šifrace vůbec mohla proběhnout.

Fragmenty, náčrtky a rozličné verze jsou z hlediska generování jistě důležitými fázemi vzniku literárního díla, ale z hlediska díla jako ucelené struktury to může čtenáři připadat jako periferní záležitost. Avšak někdy to, co je z hlediska uceleného a dovršeného díla periferií, je z hlediska autorova zájmu centrem všeho snažení, místem, na němž vše ostatní spočívá, jak to lze například vidět na projektu *Hlad*. Perspektiva vyjadřuje pozorovatele, viděné se přesouvá z centra na periferii a naopak podle úhlu perspektivy. Zájem o periferii tvorby je proto příznakovým faktem naznačujícím situaci dnešního recipienta. Stále větší zdokonalování techniky a stále jistější ovládnání center lidských zájmů, stále intenzivnější devastace má zároveň protichůdný účinek: člověk volí odstředivé metody, které se navzdory všem centralizačním tendencím snaží přiblížit k textu modelujícímu skutečnost skrze fragmentární střípky. Stupně rukopisu dokazují, že uchopení básníkovy modelu skrze text není zdaleka přímočaré, a že přesto nemusíme rezignovat na nalezení jednoho potřebného v textu: rukopisné texty nepodléhají(?) „centru“ Halasova světa, analyzovat je z centrálního hlediska je sice možné, ale mohou se takto zastírat mnohé rysy, jež se teprve začaly dostávat na světlo. V celém básnickově díle nenajdeme báseň nebo skladbu, která by se zaměřila pouze na svět věcí. A přesto z fragmentů vysvítá básníkův obrovský zájem o konkrétní věci, dokonce zjišťujeme, že Halas měl v plánu napsat báseň *Zastavárna*, která by se bezprostředně dotýkala tohoto tématu. Veškeré básníkovy texty je tedy možno chápat jako jeden text: báseň může zpětně osvětlit některé záznamy, stejně jako zdánlivě triviální záznam může ozřejmit báseň, která se zdála nesrozumitelnou.

Během analýzy bylo možné zjistit, že problematika „dokončenosti“ souvisí s rozhrančením Halasových textů, které probíhá v linii postupně se navršující reflexe a abstrakce. Skrze tuto linii rozlišuji různé stupně dosaženého rukopisu

Halasových textů. Tyto stupně souvisí se stupněm dosažené modelace, která se vykazuje v ustanovených (nebo také neustanovených) paradigmatických a syntagmatických osách. Míra modelace určuje vznik umělecké události v textu. Do centrálního postavení se tak dostávají paradigmatická a syntagmatická pravidla, vytvořená tvůrčím aktem; nakonec právě ona v konečném důsledku rozhodují o tom, zda vůbec umělecká událost proběhne.

Literatura

HALAS, František

1969 *Já se tam vrátím...*, ed. A. Ševčík, F. X. Halas (Blansko: Okresní dům osvěty)

1983 *A co básník* (Praha: Čs. spisovatel)

JAKOBSON, Roman

1995 *Poetická funkce* (Praha: H & H)

KOŽMÍN, Zdeněk

1995 „Mezi existencí a významem“, in Z. K.: *Studie a kritiky* (Praha: TORST), str. 266–75

LOTMAN, Jurij Michajlovič

1990 *Štruktúra umeleckého textu* (Bratislava)

1994 „Rétorika“, in J. M. L.: *Text a kultúra* (Bratislava: Archa)

1994a „Niekoľko myšlienok o typológii kultúr“, in J. M. L.: *Text a kultúra* (Bratislava: Archa), str. 19–29

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1966 „Záměrnost a nezáměrnost v umění“, in J. M.: *Studie z estetiky* (Praha: Odeon), str. 89–108