

Zátiší s baterkou, mužem a knihou
neboli
Malá noční hudba v B-moll

M. G.

Muž středního věku
s baretem na prošedivělé hlavě
obchází baráky a staveniště
občas podupává a něco si pro sebe
brblá

Bez bázně
baterkou svítí do tmy
a pokašlává

Po každé obchůzce
zalézá do dřevěné boudy
usedá v rohu na bednu
slastně natahuje nohy v bakančích
a v blikavém světle čtyřicítky
z balicího papíru vybaluje
knihu
s titulem:

LOGISCHE UNTERSUCHUNGEN

1. Poezie dvacátého století by stěží mohla uskutečnit tak výraznou proměnu svých výrazových možností bez inspirativního působení moderní výtvarné kultury, kam patří nejen malířství a grafika, ale také fotografie, film a typografie. Vůdčí osobnosti moderních literárních směrů - jmenujme zde např. Apollinaire, Bretona, Majakovského, Chlebnikova, Nezvala, Vančuru a Halase - byli důvěrně obeznámeni s úsilím a objevy svých přátel - malířů a výtvarníků a aktivně se podíleli na výkladu i obhajobě jejich umění, dostupnému z počátku jen nevelkému počtu lidí.

Na druhé straně zase mnozí moderní malíři čerpali inspiraci z objevů nových básnických směrů a nejednou sami významným způsobem přispěli k jejich vývoji, např. Kandinskij, Picasso, Filonov, Malevič, Dali, Ernst, Šíma, Štyrský. V moderní české umělecké kultuře se setkáváme s několika osobnostmi, jejichž působení v literatuře i ve výtvarném umění je do té míry rovnocenné, že lze hovořit o dokonalé symbióze umění slova i obrazu. Mám na mysli Karla Hlaváčka, Josefa Čapka a Jiřího Koláře.

V uměleckých skupinách usilujících o nalezení nových cest tvůrčího projevu bývala spolupráce mezi básníky a malíři něčím samozřejmým. František Halas v eseji "Obrazy", napsané v roce 1937, ale publikované v definitivním znění až po osmadvaceti letech, napsal: "Hordy malířské s houfy básnickými táhly odjakživa vždy pospolu. Běžely, pochodovaly, kulhaly i klopýtaly s veselostí i se vztekem kolem skrčených i napařujících se kalibánů konvence, aby bez ustání pokoušely a dobývaly novou krásu. /.../ Říkaly veršům obrazy a obrazům básně. Věděly vždycky dobře o dvojnickém ustrojení poezie a malby. Básník namaloval 'zlaté stromy svěsí hrozny zvuků' nebo 'cypřiš drží lunu ve svých prstech' a malíř zase zbásnil milostný zápas šedé s růžovou či tajemství tvaru nalezeného v chaosu miliónů křivek."

V této stati se pokusím osvětlit některé aspekty vzájemného vztahu mezi moderním básnictvím a malířstvím. Nepůjde mi však především o historickou stránku věci, nýbrž o některé teoretické a metodologické otázky obecného dosahu. Domnívám se totiž, že výzkum vzájemných vztahů a vlivů různých druhů umění nevede jen k obohacení dějin toho nebo onoho umění, ale že může obohatit poznání kultury jako celku. Nejde tu tedy jen o nějaký okrajový problém, ale o to, abychom lépe porozuměli vzniku, vnitřnímu uspořádání a funkci moderní kultury.

2. Metodologie srovnávacího studia, která hledá společného jmenovatele různých uměleckých děl vně jejich vlastního sdělovacího systému tj. vně reality uměleckého znaku, jeho specifické výstavby a funkce, například v tzv. ideovém či ideologickém obsahu nebo sociologických či psychologických předpokladech tvorby, nemůže zahrnout do pole svého výzkumu celou řadu komponentů a aspektů, v nichž právě spočívá specifičnost umění i specifičnost jeho různých komunikačních a výrazových možností. K nutnému zjednodušení dochází také tehdy, kdy se srovnání zredukuje jen na plán tematický, tj. na soubor skutečností, jež jsou v daných dílech předmětem zobrazení a interpretace.

Nedostatečnost tohoto přístupu je patrna zejména tam, kde tematický plán ustupuje do pozadí před plánem výrazovým nebo kde tematický aspekt do té míry srůstá s aspektem výrazovým, že obojí nelze od sebe odtrhovat. Poezie, zejména lyrická, patří k takovému typu sdělení a v malířství k němu můžeme počítat všechny styly, směry a žánry, v nichž se téma podřizuje zřetelům po výtce výtvarným, kde zobrazující funkce kresby a malby ustupuje do pozadí před záměrem kompozičně výrazovým, před sdělením určitého výtvarného (vizuálního) nebo emocionálního typu.

Je nesporné, že mezi všemi druhy umění prioritu v rozsahu a diferenciaci sdělení má literatura. O tom svědčí následující argument: literární umění je založeno na jazyce, což je nejdůležitější a nejrozsáhlejší komunikační prostředek, který má člověk k dispozici. Je to vša nejen nástroj dorozumívání, ale také nástroj myšlení, a jako takový patří ke konstitutivním vlastnostem člověka. Pomocí jazyka se zmocňujeme všech oblastí a stránek skutečnosti, které jsou dostupny našemu myšlení a vědomí. Jazyk se přitom neobrací pouze k jedinému smyslovému orgánu, i když priorita zvuku při jazykové komunikaci je nesporná. Jazykové sdělení může snadno aktivizovat vjemy jakéhokoli typu: nejen sluchové, ale i zrakové, popřípadě čichové nebo hmatové. Přitom rozhodující úlohu nemusí hrát smyslový orgán, jehož pomocí vnímáme daný text. Teoreticky máme na vybranou dvě, ve zvláštním případě tři možnosti: text můžeme číst nebo můžeme naslouchat hlasitému přednesu; lidé znalí slepeckého písma mohou vnímat text pomocí hmatu. Přímé smyslové vjemy, jež nám umožňují vnímat jazykové znaky, ustupují však do pozadí před vjemy, které jsou vyvolány představami a významy sdělovanými daným textem.

Otakar Zich, předchůdce a učitel Jana Mukařovského, vypracoval poz-

ruhodnou typologii básnických textů. Vycházel přitom z trojího základního psychologického ustrojení tvůrce uměleckého díla, tj. z typu zrakového, sluchového a pohybového (kinetického). Zatímco zrakový typ se samozřejmě nejlépe uplatňuje ve výtvarném umění a sluchový v hudbě, vzniká otázka, ke kterému psychologickému typu patří poezie, umění slova. I když Zich řadí tzv. mluvní typ k pohybovému typu, protože schopnost mluvy a dokonalé výslovnosti je podmíněna pohybovými centry, uvědomuje si samozřejmě, že poezie může aktualizovat různé typy a druhy smyslových počitků - nejen zrakové a sluchové, ale popřípadě i čichové (Karel Hlaváček: "Síň ztemnělá - vzduch ztuchlým vlnkem syt"; "... Do kroku našich čt / bil jednotvárný rytmus kapek na listech / a žita hořce voněla..."; Antonín Sova: "... mé louky teskní vůní mdlou..."; Aleksandr Blok: "I zapomniloš mne, / Čto v izbe étoj nizkoj / Vejal sladkij durman, / ... / Odtogo čto pronizan byl vozduch / Zacvetan'em Fialki Nočnoj / ...) nebo jiné tělesné pocity (např. Hlaváček převádí ostrý zrakový vjem v nepříjemný hmatový počitek: "... ach, to je běli ! / Já po celém ji cítím těle / a nejvíc na prstech, tu mastnou běl, / i v žilách cítím ji - a já jsem všecek bílý / a topím se v té běli...").

Zich rozlišuje smyslové kvality řeči, tj. ty, které vyplývají z kvality hlásek a jejich seřazení, a tzv. reprodukční činitele, tj. vjemy vyvolané smyslem jednotlivých slov, syntagmat a vět. Na základě dominantního smyslového a významového zaměření textů pak Zich stanoví tři základní básnické typy: typ mluvní, hudební a obrazový. Aniž bych se zde pouštěl do podrobného výkladu a hodnocení Zichovy teorie, která je podnětná i v detailním výkladu, pokusím se nahradit její psychologický základ semiotickým přístupem. Domnívám se, že tak ji lze upřesnit a zaktualizovat, tj. uvést do souladu se současným výzkumem srovnávací teorie umění.

To, co Zich nazývá smyslovými kvalitami řeči, jsou vjemy (počitky) a přidružené pocity, jež čtenář či posluchač získává bezprostředním vnímáním - pozorováním či nasloucháním - textu. Při tomto elementárním kontaktu s textem se ještě plně neuplatňují jeho znakové kvality; jde tu o vnímání znaku jako určitého předmětu - řady grafémů nebo hlásek, které mají své hmotné vlastnosti přístupné a rozlišitelné i pro toho, kdo text v pravém slova smyslu nečte nebo jej nevnímá jako sdělení (například proto, že nerozumí řeči, v které je text napsán či deklamován). Samozřejmě každý, kdo naslouchá tomuto úryvku jedné Nezvalovy básně - "hrabe a hrabe,

hrabe v mokré hlíně a tiše pokrákává", uvědomí si nápadné opakování slov a hláskových skupin. Už tato vlastnost jazykového materiálu vzbudí v posluchači určitý dojem, který se ovšem konkretizuje v okamžiku, kdy porozumíme smyslu slov a vybaví se nám příslušná představa, tj. téma věty. Mezi počitky a pocity, které v nás vyvolává vnímání textu jako "věci"^a, představami vzbuzenými jeho významovým plánem mohou existovat složité vztahy. Nejčastěji však dochází k tomu, že básnický text vnímáme jako nedílný celek, kde jsou vlastnosti jazykového materiálu motivovány jeho obsahem.

Nejnápadnější je to u onomatopoetického pojmenování, avšak to je jen jedna možnost "srůstání" zvuku a významu, zvuku a představy. Existuje ještě celá řada mnohem subtilnějších způsobů, jak sémantizovat zvukovou stránku verše (nejen hlásková seskupení, ale také intonaci, artikulaci, rytmus atd.). Zejména moderní poezie obohacila možnosti tzv. zvukové metafor, básnické etymologie a jiných výrazových postupů založených na hře zvukové a významové stránky textu.

Zich si nepoložil otázku, zda se může při čtení grafická stránka textu podílet na vzbuzování bezprostředních počitků, tj. zda se vizuální vjemy pojí již k první fázi našeho vnímání textu. Podceňování vizuální účinnosti textu bylo u Zicha dáno především tím, že jako stoupenec tzv. Ohrenphilologie považoval pouze hlasité čtení básně za adekvátní výraz textových kvalit. Proti tomu však lze namítnout, že tiché čtení je dnes naprosto převládající způsob vnímání literárního textu. Básníci s tím samozřejmě počítají a pomocí grafického záznamu sdělují čtenářům určité informace, které deklamací nelze sdělit. Nemám tu na mysli jen ty moderní texty, jako například Apollinairovy Kaligramy nebo některé Seifertovy hryčky ze sbírky Na vlnách T.S.F., které posouvají slovní sdělení do oblasti vizuální komunikace, nýbrž také různé typy volného verše, které lze odlišit právě grafickým záznamem. Avšak významová kvalita psaného nebo tištěného textu nemůže být nikdy rovna nule: už sám fakt, že na první pohled můžeme postřehnout, že jde o krátkou či dlouhou báseň, že verše jsou krátké nebo dlouhé, seřazeny do pravidelných nebo nepravidelných strofických útvarů, že básník používá velkých písmen i tam, kde je pravopis nepředpisuje, nebo že se vzdává interpunkce atd., - to vše hraje při četbě básně určitou roli.

Nejproblematičtější je Zichovo vymezení tzv. mluvního typu textu. Na jedné straně jej Zich definuje prostřednictvím negativního vymezení (tj. tento typ abdikuje na zvukové a vizuální vjemy) a

na druhé straně tím, že se tu uplatňují specificky mluvní možnosti textu - buď rétorické, řekli bychom slovně gestikulační, nebo slovně náladové, zaměřené na vzbuzení určitého emocionálního, významově i představově neurčitěho stavu.

Buď jak buď, nejzřetelnější je vymezení zvukového a obrazného typu. Typ mluvní je zřejmě smíšený, protože např. k vyvolání určité nálady se zpravidla nejlépe hodí jistým způsobem uspořádané zvukové a obrazové počítky. Zdá se však, že kritérium rétoričnosti jako řečového aktu, který je řízen spíše motorickými impulsy, než významovou logikou nebo zaměřením na zvukové či obrazné vjemy, je dostatečně jasné a specifické, aby mohlo sloužit při stanovení zvláštního typu básnického textu. Podrobná definice tohoto typu, jež není naším cílem, bude muset přihlídnout k diferenciaci pojmu veršového rytmu, který samozřejmě hraje prvořadou úlohu také v organizaci akusticky nebo hudebně/zaměřeného textu. Předběžně lze říci, že motorický rytmus - ve větší míře než hudební - se prosazuje i v uspořádání vyšších jednotek textové výstavby, tedy i v plánu tematickém, jakož i v celkové kompozici sématických jednotek a částí.

Typologie básnických textů, kterou tu stručně vyložím, vychází z dominantního zaměření textu k tomu nebo onomu smyslovému působení, jež se projevuje jak ve výrazovém, tak také v obsahovém plánu, tj. jak ve způsobu uspořádání textu jako artefaktu (znaku-věci), tak také v jeho významové struktuře (znak-význam).

K prvnímu typu řadím verše, které se vyznačují výraznými zvukovými kvalitami, nápadnou eufonickou strukturou, četnými zvukosledy, výraznou fonickou linií ap. Zvukový vjem se zesiluje, je-li sémantizován i tematicky, jak je tomu v následujících Máchových verších:

Hluboké ticho.- Z mokrých stěn
kapka za kapkou splyne,
a jejich pádu dutý hlas,
dalekou kobkou rozložen,
jako by noční měřil čas,
zní - hyne - zní a hyne -
zní - hyne - zní a hyne zas.

Druhý typ je zastoupen zejména popisnou poezií, která evokuje zrakovou představu nějaké předmětné skutečnosti, jako např. Macharovy realistické cestopisné obrázky z Výletu na Krym. V jedné básni líčí básník haličskou krajinu, jak ji pozoroval z vlaku:

Střízlivá šosácká krajina
šine se kolem tebe;
tesklivě jaksi ji přepíná
nazelenalé nebe.

Obrysy ostré a souladné
barvy dost lahodí oku -
vše to jest jak dílo důkladné
malíře z třicátých roků.

/.../

Moderní poezie se však někdy inspihuje optickými motivy a vjemy, které nemají nic společného s obrazností realistické nebo impresionistické přírodní lyriky. Základem básnické hry představ se může stát např. tvar písmene, narážka na nějaký vizuální emblém nebo jakékoli snové nebo asociální spojení dvou nebo více grafických, barevných nebo tvarových motivů. Např. Mezval se v jednom cyklu poetistických hříček inspiroval grafémy latinské abecedy:

B
oranžový plod lampión mléčné záře
jímž matka poprvé opojí v kolébce syna
B
druhé písmeno dětského slabikáře
a obrázek prsu milencina

(Titul této básničky - písmeno B položené obloučky dolů - názorně dokládá sémantizaci grafické stránky textu. Jako by zde znak-věc "srůstal" se znakem-významem.)

Jiným příkladem textu zaměřeného na vizuální vjemy je např. pasáž Chlebnikovovy básně "Truba Gul'-mully", kde autor vkomponoval heraldické prvky erbu Persie: lva třímajícího zakřivenou šavli a zapadající slunce.

Kosmatyj lev, s glazami vašeho znakovogo,
Krivym mečem
Komu-to ugrožal - zakata storož.
I solnce perezrevšej devoj
(Sladkoe ljubít varen'e),
Laskogo zakatilos' na l'vinoe plečo
Sredi zelenych izrazcov,
Sredi zelenych izrazcov !

(Chlupatý lev s očima vašeho známého
zakřivenou šavlí
komusi hrozil - červánků strážce.
A slunce jak přezrálá dívka
(sladkou má ráda zavařeninu)
přítulně se skulila na záda lvovi
v zelených kachlících,
v zelených kachlících !

Třetí, mluvní typ verše, může být zaměřen na motorický pohyb mluvidel a vnějších gest, jak je tomu u dětských říkadel, ale je vhodný také k vzbuzení sugesce rychlého střídání tematických jednotek, jak je tomu v případě následujících veršů Dykových a Nerudových :

Dyk:

Vypadli na něho, raněný kles.
 Slunce se ztratilo, zesmutněl les.
 Zrak hledí s výčitkou, mrazí jak v zimě.
 - Tolik let, děvče, a zradila jsi mne.
 (Milá sedmi loupežníků)

Neruda:

Ugo Bassi, mnich a republikán,
 chycen Rakušany, vydán Římu;
 odsouzen jest k ztrátě posvěcení
 a pak k smrti v sedmi pušek dýmu.
 (Romance italská)

V obou případech je nápadné frázování vět a veršů, značná eliptičnost a podřízení zvukové stránky stránce rytmické a sémantické. Např. rýmy se tu neuplatňují jako součást eufonické výstavby verše, ale jako rytmický signál.

Někdy však může docházet k zvláštní symbióze mluvnického nebo rétorického principu s principem zvukovým. Příkladem takového typu je Nezvalova "Smuteční hrana za Otokara Březinu". I když jsou tyto verše po stránce eufonické velmi bohatě vybaveny, přesto jejich deklamační/struktura je ovládána motorickým rytmem, který přesně určuje rozestavení a frázování zvukosledů:

Je opuštěný trůn v smutečním smyku strun
 králové bez korun se rozpadají v prachu
 a světlo sedmi lun jež hlídá texty run
 se tříští na portál a uhasíná v strachu

Na základě úvahy o různých typech textů můžeme dospět k závěru, že jazykové umění má proteovský charakter - není jednou provždy determinováno jedním typem smyslových vjemů: může apelovat k tomu nebo onomu zdroji smyslových počitků nebo je může libovolně spojovat a kombinovat. Naproti tomu hudba je přístupna především sluchovému vnímání (čtení z not nemá obecnou platnost) a optické vjemy vzbuzuje jen v omezené míře, naproti tomu snadno vyvolává motorické pocity. Výtvarnictví je odkázáno na oblast optických vjemů a představ, i když některé výtvořiny tohoto umění (např. socha nebo reliéf) mohou být v krajním případě vnímány také pomocí hmatu. Určité tělesné pocity (například chladu, tepla, drsnosti nebo měkkosti) mohou být vzbuzeny také volbou barev, jejich kombinací a způsobem nanášení na plátno. Ať už bereme v úvahu jakékoli výjimky z pravidla, hudba ani malířství, a tím méně sochařství, nemohou využívat do té míry různých typů smyslových počitků, jako literatura.

Bylo by však zřejmě nesprávné, kdybychom přeceňovali univerzálnost slovesného umění. Literatura nikdy nemůže sdělit určité hudební a výtvarné významy. Kromě toho jisté - a v některých případech velmi značné - omezení obecné sdělnosti literárního textu vyplývá z jeho vázanosti na daný jazyk. Víme dobře, že sebelepší překlad nemůže tlumočit všechny významy a znakové kvality některých básní. Někdy se dokonce pochybuje o možnosti překladu určitého textu do jazyka odlišného typu. (Viz například Mandělštamovu básně "Solominka", založenou na rafinovaných zvukosledech, jež tvoří základ nejen neobyčejně působivé eufonie textu, ale také jeho významové výstavby.)

Pařížský časopis Action poétique, který uveřejnil překlady Mandělštamových básní a studie věnované jeho osobnosti a tvorbě, uveřejnil "Solominku" v ruském znění s poznámkou, že tento obtížný text se dosud nepodařilo přeložit do francouzštiny. Při této příležitosti budiž konstatováno, že existuje výtečný překlad této básně do češtiny od Jiřího Kovtuna.)

3. Srovnáváme-li umění dvacátého století, jehož počátky lze klást již do období pozdního symbolismu, s uměním minulého století z hlediska vzájemného vztahu literatury a malířství, pak dospějeme k názoru, že v devatenáctém století - snad jen s výjimkou impresionistického směru - ^{dominantní úlohu} hrála literatura. Můžeme dokonce mluvit o nadvládě literatury, rozumíme-li tím okolnost, že malířství bylo tehdy fascinováno epickými, situačními a ideologickými náměty, které fixovala a nabízela literatura v širokém slova smyslu, tedy nejen poezie a umělecká próza, ale také mytologie, náboženství, historiografie, žurnalistika ap.

Tato závislost obrazu na slovu je ovšem již dávného data. Charakterizuje vznik i historický průběh náboženské malby i ostatních typů malířství, které byly ve službách určitého literárně ideologického sdělení (jako např. historická nebo sociální malba). Příznačnými rysy této "literární" malby byla alegoričnost a ilustrativnost.

Ke skutečnému osamostatnění malby jako záznamu předmětné skutečnosti vnímané zrakem dochází vlastně až v impresionismu. Teprve tento směr se obešel bez literárních komentářů: nezajímaly ho anekdotické ani melodramatické či symbolické výjevy, zaměřil se na reprodukci zrakových počitků, nalézaje v nich svůj vlastní inspirační zdroj.

Avšak to, čemu zde říkáme "literatura" nebo "literární obsah", začalo být na konci století považováno za přítěž i v umělecké litera-

tuře, zejména v poezii. K tomuto odklonu od literárnosti vyzývali programově především básníci symbolismu. Často-krát se v této souvislosti citují Verlainovy manifestační verše o tom, že poezie se má osvobodit od literatury a přimknout k hudbě. Také dobová kritika a estetika rozlišovala dva různé kvalitativní stupně literární tvorby: poezii jako po výtce umělecký slovní výraz a literaturu jako činnost, sloužící různým praktickým cílům a podřizující se kritériím na hony vzdáleným uměleckým zřetelům.

Stoupenci symbolismu byli přesvědčeni, že umění má zvláštní výrazové a komunikativní možnosti a úkoly, které nemůže nahradit žádný jiný obor lidské činnosti. Aby bylo umění s to plnit své poslání, musí si být plně vědomo své podstaty, musí se oprostit od všech funkcí a prvků, které mu brání plně projevit své vlastní síly

A právě tento proces sebeuvědomování umění, který probíhal jak v malířství, tak i v poezii, zajímavým způsobem ovlivnil jejich vzájemné vztahy.

Pokusme se tento průběh stručně charakterizovat.

V literatuře převzala na sklonku století iniciativu poezie, která se v předchozím realistickém a naturalistickém období často ocitla na samé periférii literárního dění. (O tom např. výmluvně svědčí situace v ruské literatuře, kde měla próza zcela privilegované postavení.) Poezie byla samozřejmě lépe uzpůsobena k tomu, aby se oprostila od praktických sdělovacích funkcí, než próza. Veršovaná řeč je už svou podstatou umělou řečí, která klade normálnímu jazykovému sdělení řadu omezení a překážek. Na druhé straně však jazyk, základní sdělovací prostředek člověka a nástroj myšlení, se vzpírá tomu, aby byl zbaven své přirozené komunikativní funkce. Každé slovo něco znamená, tj. poukazuje k nějaké realitě, označuje a vymezuje určitý pojem. Proto symbolistická estetika zdůrazňovala akcesorní funkce řeči, které nepodléhají racionální kontrole a nejsou do té míry normovány jako základní lexikální a gramatické kategorie.

Pozornost se obrátila k expresivitě jazykového výrazu, k individuálním aspektům řeči. Symbol jako ústřední pojem symbolistické teorie uměleckého výrazu i jako základní kategorie gnoseologická spočívá na oslabení závazného vztahu mezi slovem a významem. Je to výraz, jehož smysl nám uniká, respektive je postižitelný pouze intuicí, přímým zřením.

Co však může být nositelem těchto prchavých významů, nepřevoditelných do systému racionálního sdělení? Které aspekty jazykového znaku byly symbolisty aktualizovány, aby umožnily transracionální komunikaci?

Na jedné straně to byla zvuková stránka řeči, na druhé pak neobvyklá kombinace významů a představ, vyvolaná zvláštním spojením slov, syntagmat a vět, popřípadě i vyšších sémantických jednotek. Jestliže aktualizací zvukové stránky se symbolistická poezie snažila přiblížit hudbě jako umění, jehož znaky nejsou nositeli přesně vymezených významů, a určité skutečnosti a pojmy mohou sugerovat jen velmi zprostředkovaně, pak důraz kladený na básnický obraz, na přímé i nepřímé představy, které text vyvolává, sbližuje symbolistickou báseň s výtvarnictvím.

Symbolistická poezie jako by neustále oscilovala mezi magickou řečí hudby a obrazů.

Příkladem zvukové magie mohou být následující verše Antonína Sovy:

mé louky teskní vůní mdlou a vody zešeřeny jsou
a přes přívozy stíny jdou a všecko planou je už hrou

zatímco dominantní úloha utonutí vizuální představy je nesporná v těchto Březinových verších:

V městech, jež z hlubokých horizontů se tmí, tragická obětiště,
a kde slunce, mystická lampa, spuštěná nízko z kleneb azurovitých,
krvavě doutná v dýmu, valícím se nad nádražími a katedrálami,
paláci králů a vojsk, parlamenty, žaláři a amfiteátry...

Také následující verše Karla Hlaváčka obsahují řadu vizuálních motivů, z nichž se skládá konkrétní obraz. Nepochybně by bylo možno tuto představu v hlavních rysech vyjádřit také pomocí výrazových prostředků kresby nebo akvarelu:

Je pozdě již... Kouř po střechách se plazí,
srp měsíce jak stříbrný je plech,
vzduch prosycen je hořkou vůní sazí,
již půlnoční déšť smyl se šikmých střech.

Je pozdě již... Jen kapek pár dle domu
tak tence tříská na lucernu sklo,
jež svítí žlutě na skupiny stromů,
kde náměstí se plaše zalesklo.

Z uvedeného citátu Hlaváčkovy básně nelze ani odhadnout její symbolický smysl, který je naznačen až v závěrečných strofách. Představa nočního městského zákoutí s měsícem, lesklými střechami a bledým světlem lucerny ozařujícím parčík vzbuzuje spíše představu náladového impresionistického obrázku. Ostatně cesta nejednoho básníka k symbolismu vedla přes vývojové stadium, které bývá i v literární historii – a nikoli neprávem – nazýváno impresionis-

tickým. Impresionismus inspiroval básníky nejen tematicky, evokací náladových přírodních obrázků, jak je patrné v lyrice Antonína Sovy nebo ve verších Hlaváčkových, ale především aktualizací či zhodnocením smyslových počitků v celé jejich šíři, rozmanitosti a zvláštnosti.

Symbolistická poezie zdělila bohatství smyslové inspirace impresionismu, avšak využila je ke svým zvláštním cílům. Nejen v poezii Hlaváčkově a Sovově, ale také u Březiny se setkáváme s velkým množstvím smyslových a pocitových motivů, které se zpravidla vyznačují neobvyklostí, zvláštní expresivitou a rafinovaností.

V symbolistické poezii se také setkáváme s celými řetězci metaphorických pojmenování, které - navzdory své fiktivnosti - evokují vizuální představy zachytitelné tužkou, malířským perem nebo štětcem.

Následující verše Otokara Theera připomínají dekorativní kompozici secesního stylu:

Když v oceán jsme vypluli - jak hejna bílých ptáků
na loď naše v šumotu se ženská těla snesla,
cos jako děs a naděje v tmě tančilo jich zraků,
těch zraků, které spatřeny nám vyrazily vesla.

Po jejich vlasu vlajícím jsme ruce rozepjali,
zdál živý se nám v loktech a sváděl jako slova,
a jejich pleť nás pomátla a zrak jich modrý v dáli
teď, ohněm posedlý, plál do fialova.

Všechny motivy, které se v Theerově textu vyskytují - hejna bílých ptáků, vznášející se ženská těla, moře, loď, vesla, uhrančivé ženské oči, rozepjaté ruce, pleť, tanec, opojení atd. - i jejich plynulé spojování a proplétání dobře známe z obrazů a dekorativních panó či plakátů Klimtových, Muchových a dalších malířů secesního období.

Citovaná báseň Theerova je charakteristická pro poezii pozdního symbolismu, kdy původní filosoficko-mystická inspirace ustupovala do pozadí před zvýšenou smyslovou sugestivitou básnických obrazů a celkového slovního výrazu, který nabýval samostatné hodnoty. A právě v tomto mezidobí byla poezie ovlivněna secesním výtvarnictvím, které se pokoušelo po mnoha desetiletích stylového eklekticismu nalézt nový sjednocující tvarový princip.

V symbolistickém období měla však iniciativu poezie; výtvarnictví bylo tehdy ovlivňováno a inspirováno literárními náměty, často se například uchylovalo do neskutečného světa mytologických a pohádkových námětů. Po stránce výrazové symbolistické malířství

se vyznačovalo značnou nejednotností. Jestliže například styl preraphaelitů vyznačoval estetizující a idealizující tendencí, pak se to nedá říci o malířích, jako Böcklin nebo Hodler, kteří se nevynýbali veristickému až naturalistickému způsobu malování. Jiní symbolističtí malíři využívali technických postupů objevených impresionisty a jiní se zase inspirovali technikou předrenesančních fresek a mozaik.

Symbolistická estetika - jak již bylo řečeno - zdůraznila svébytnost a nenahraditelnost uměleckého výrazu a sdělení. Tento obecný postulát muselo každé umění řešit po svém - každé bylo přitom konfrontováno se specifickými překážkami. Základní tendence však byla táž: oprostit se od realistického požadavku závazného vztahu uměleckého znaku k vnější realitě. Zobrazující či referenční funkce měla být oslabena ve prospěch autonomního sdělení závislého na daném znakovém systému, na jeho vlastních výrazových možnostech.

V centru pozornosti se ocitl příslušný umělecký znakový systém. Teoretikové a umělci, ať básníci, malíři nebo hudebníci, se snažili vyzkoušet výrazové možnosti a

skryté kvality daného materiálu a mnohem víc, než kdykoliv dříve, byli s to nerespektovat tvůrčí principy

a postupy, které ještě donedávna byly považovány za něco samozřejmého. Ne náhodou právě v symbolistickém období vznikl volný verš jako popření metrického systému, který ovládal poezii po staletí a zdál se být jejím nezbytným rysem. Také v hudbě na konci století došlo k významným změnám způsobeným vědomím,

že dosavadní repertoár zvukového materiálu, jeho kombinální možnosti i zařazení do tónického systému už neodpovídá požadavkům kladeným na soudobý hudební výraz. Malířství a grafice se tehdy otevřely dosud netušené možnosti, protože mohla volně překračovat oblast vizuální zkušenosti vázané na předmětný svět. Fantastické představy snů a mýticko-mystických vizí nepodléhaly zákonitostem materiální skutečnosti, za tím co lokální barva, popisná linie a perspektiva, tyto tři sloupy realistického malířství, které byly uvedeny v pochybnost již impresionismem a pointilismem, ztrácely stále víc na významu.

Na začátku století dochází ve vzájemném vztahu malířství a poezie k významnému obratu. Vývojovou iniciativu přebírá vizuální umění: umění slova se stále více inspiroje řečí obrazů, v

tvarných znaků. Tento proces byl zahájen v období, kdy se začal v malířství a v různých dalších oblastech výtvarné a materiální kultury prosazovat secesní styl, a stal se ještě zřejmějším při nástupu avantgardních směrů.

Zejména kubismus sehrál rozhodující úlohu při emancipaci moderní poezie od "literárních" obsahů a ideologických výpovědí. Můžeme přímo říci, že cesty k moderní poezii vedou branou, kterou otevřely postsymbolistické výtvarné směry.

4. V závěru svého příspěvku se pokusím stručně odpovědět na následující dvě otázky: 1. Jaké jsou příčiny toho, že moderní malířství a v širším smyslu výtvarná kultura se stala tak významným inspiračním zdrojem básnického umění ?
2. Kde je třeba hledat styčné plochy mezi moderním výtvarnictvím a poezií ? To jest: v čem se básníci avantgardních směrů inspirovali u svých přátel výtvarníků ?

Nejdříve k první otázce. Jakmile výtvarnictví osamostatnilo piktorální znak v tom smyslu, že jeho význam a hodnota byly vyvozovány^{ze} vzájemných vztahů prvků, z nichž byla vytvořena daná lineární a barevná kompozice, a nikoli ze vztahu těchto prvků k zobrazované skutečnosti, tj. jakmile s malířství vzdalo zobrazující funkce, celkové postavení výtvarného díla se změnilo. Obraz se již nepodobal okénku, jež nám nabízí pohled na nějaký výjev či úsek reálného světa, nýbrž byl vytvořen jako samostatný předmět, jako znak, který

se sice může v jednotlivostech vztahovat k té či oné stránce vnějšího světa, ale jehož význam není touto relací určen. V abstraktní kompozici jsou tyto relace k vnějšímu světu zcela potlačeny; jde tu o podobný typ uměleckého znaku a sdělení, jaké konstatujeme u hudební skladby. V obou případech významy vznikají z konfrontace prvků uvnitř výtvarné či hudební kompozice a z kvality materiálu. Proces emancipace výtvarné kompozice a výtvarného objektu probíhal v několika rovinách a etapách. Secese v malířství všechny motivy vnějšího světa podrobila plošné a tvarové stylizaci, aby je mohla zasadit do dekorativní kompozice založené na variacích lehce zvlněné linie. Fauvismus zdůraznil autonomní platnost barvy a nevyhýbal se ani tvarové deformaci, jež podporovala expresivitu výrazu. V úsilí co nejvíce zrelativizovat vztah

58
mezi zobrazením a zobrazeným předmětem nejdál došel kubismus: prostorové vztahy, které bývaly dříve přísně hierarchizovány perspektivním viděním, byly zrušeny a nahrazeny autonomními vztahy výtvarné kompozice. Navíc pak tvarové a barevné bohatství vnějšího světa bylo zredukováno na určitý počet základních prvků, z nichž pak byly kompozice sestavovány. Tento skladebný princip připomínal způsob, jakým vznikají hudební kompozice.

Kubismus obrátil pozornost na obraz jako reálný předmět: vlastnost materiálu a kompoziční postupy již nebyly "průhledné", nebyly pohlceny obsahovým zřetelem, nybrž samy se dostaly do zorného pole divákovy pozornosti.

Významným skladebným principem kubismu byla analytická redukce a montáž. Tvary věcí byly zjednodušeny na několik základních prvků a také prostorová vystavba obrazu byla podrobena zásadní revizi. Vztahy mezi věcmi a jejich částmi byly promítnuty do plochy - iluze prostoru byla nahrazena volnou kompozicí prvků, která vytvářela mezi tvary věcí nečekané shody a kontrasty. Plynulost prostoru byla zrušena: jednotlivé detaily a motivy se k sobě řadily podle principu stálých významových zvrátů. V tomto smyslu

kubismus znamená popření důsledně lineárního a sjednocujícího kompozičního principu secesního malířství. Dále pak kubismus významně obohatil dosavadní kompoziční postupy objevem koláže, techniky, která zdůraznila heterogenost materiálu i předmětnost, materiálnost obrazu jako artefaktu (znaku-věci).

Všechny tyto procesy znamenaly tak výraznou přestavbu uměleckého znaku a komunikačního systému, že se staly rázem předmětem zájmu i obdivu básníků, kteří sami pociťovali nutnost radikální přestavby básnického vyjadřovacího systému.

Chlebnikovův výrok - "Je třeba, aby se poezie směle vydala za malířstvím" - vystihuje situaci, v které se octla poezie, když se teoreticky a zčásti i v praxi začaly rýsovat cesty k objevu poezie založené na zcela nových jazykových a kompozičních postupech.

Výtvarnictví získalo vývojový náskok především proto, že zásah do tradičního zobrazovacího systému malířství, jakkoli nesnadný a probíhající za neustálého výsměchu veřejnosti, přece jen se nedotýkal tak hluboce vrozených návyků a norem,

59
jak tomu bylo v případě
řeči.

destrukce přirozených zákonů

Básník Benedikt Lifšic, člen prvního ruského futuristického kroužku, vzpomíná na pocity hlubokého otřesu, které v něm vyvolala četba prvních Chlebnikovových

textů napsaných pod bezprostředním vlivem Picassových kubistických maleb. Lifšic nemohl ihned akceptovat Chlebnikovovy kubofuturistické neologismy ani jeho drastické zásahy do kompoziční logiky textu; zdálo se mu, že jeho přítel zachází příliš daleko, že narušuje samy základy řeči a sestavuje monstrózní slova a texty, jež jsou nesrozumitelné.

výtvarná
Jestliže secese ovlivnila literaturu především tím, že aktualizovala určitý repertoár motivů, kultivovala vizuální možnosti básnického obrazu a posílila dekorativně-stylizační tendence, pak kubistická inspirace zasáhla samy principy jazykového systému a komunikace, podnítila experimenty v oblasti výběru a zpracování jazykového materiálu i v oblasti větné a textové syntaxe.

Vliv moderního výtvarnictví na poezii je, jak zřejmo, mnohostranný, dotýká se nejrůznějších aspektů výstavby a komunikačních možností literárních textů. Podrobný rozbor této problematiky by musel vzít v úvahu také teorii a praxi ostatních avantgardních směrů. Například v programových statích Karla Teiga z poetistického období výrazně vystupuje do popředí zájem o všechno, co souvisí s výtvarnou kulturou, s oblastí vizuálního vnímání. Teige byl fascinován možnostmi básnického textu, který by byl sestaven z grafických a výtvarných znaků. Řeč kombinující slova-pojmy chtěli poetisté nahradit řečí obrazů, jež působí přímo na naše smysly; poezii abstraktních myšlenek měla nahradit 'poezie pro pět smyslů'. Odtud také jejich zájem o fotografii a film.

I tyto nové technické možnosti vizuální komunikace měly být osvobozeny od referující a zobrazující funkce a měly se stát prostředkem básnického výrazu, bezprostřední lyrické exprese nekontrolované rozumem a nezátížené závaznou sémantikou slov. Dadaismus zašel v negaci jazykové komunikace ještě dál: hlásal přímo zánik literatury, konec poezie. Základním výrazovým prostředkem dadaistů nebylo slovo, nýbrž nějaký předmětný znak, přičemž tento znak neměl zpravidla samostatnou existenci, nýbrž byl součástí akce, jakéhosi novodobého rituálu. (V těchto stopách jde výtvarnictví šedesátých a sedmdesátých let, jež odmítá

obraz a vyjadřuje se v ritualizovaných objektech a akcích.)

Surrealismus pokračoval v destrukci racionální jazykové komunikace a to, že našel hlavní inspirační zdroj v snových, vzpomínkových a halucinačních představách, jen potvrzuje naši tezi o prioritě obrazu, vizuální představy v moderní poezii.

Výtvarná nebo obrazová inspirace však působila na básníky i později, v letech čtyřicátých a padesátých, kdy se již mnohé impulsy avantgardního umění staly obecným majetkem. O tom svědčí např. dílo Jiřího Koláře, který začínal jako básník ve Skupině 42, ale který je dnes na Západě znám především jako výtvarník, objevitel nových kolážových technik. Vůbec celé dílo Kolářovo, ať básnické či výtvarné, je nesmírně zajímavé z hlediska semiotického, z hlediska odkrývání nových možností slovního a obrazového textu. Ať již jde o jeho známé roláže nebo muchláže, nebo o méně známé letristické a kolážované básně, partitury, asmabláže, transparentní básně, analfabetogramy, cvokogramy, uzlové básně nebo chiasmaže - všechny tyto techniky útočí z různých stran na bariéry dosavadních systémů jazykové a vizuální komunikace.

ve všech projevech moderní poezie a výtvarnictví, jimiž jsme se tu zabývali, projevuje se snaha vymanit umění z dosahu "literárních" či ideologických výpovědí, z dosahu sil, které se snaží aktivitu a tvořivost člověka podřídí praktickým zájmům a jednostranným účelům.

Umělecké sdělení ostatně vždy překračovalo úzce pojatý obsah, jenž mu byl přisuzován různými společenskými a mocenskými kontexty. Snaží-li se umění 20. století s takovou urputností, tvrdohlavostí a někdy až křečovitostí o autonomní výraz, není tomu tak proto, že by byli umělci neteční k významným společenským otázkám své doby, ale proto, že svou tvorbou chtějí vytvářet jistou protiváhu vůči sdělovacím systémům, které jsou plně ve službách ideologických cílů.

Přitom ideologické systémy, které se ocitají v krizi - a to je dnes případ většiny globálních výkladů světa - vyvolávají na umění nátlak, jehož intenzita a šíře by bývala v 19. století nemyslitelná. Navíc pak úsilí ideologií ovládnout umění a beze zbytku je zapojit do svých záměrů je, úměrné úbytku jejich přirozené inspirační schopnosti. (přímo

"Všichni jsme posedlí touhou změnit svět," napsal Halas v eseji, kterou jsem citoval na začátku přednášky," ale je prostoduché se domnívat, že jej můžeme změnit malbou. Na umění je, aby snilo a vytvářelo, ne hlásalo a mudrovalo... Umění nežilo a nebude žít ideovou náplní, bude trvat jen statečností vydat ze sebe to nejčistší a jen médiem toho bude milováno..."