



Proměny subjektu

SVAZEK 1

PROMĚNY SUBJEKTU

první svazek

redigovala Daniela Hodrová



Y 3843/1



676/93



ISBN 80-85778-01-7

Subjekt ve filozofii a umění moderní doby

Téma subjektu v současné době nabývá na aktuálnosti po období, kdy se zdánlivě ztratilo z obzoru filozofického a teoretického uvažování. Ve studii *Individuum a subjekt* ukazuje Frédéric de Buzon,¹ že předpoklady pro vymezení problematiky subjektu z filozofie byly vlastně založeny už ve známém Descartově výroku „Cogito, ergo sum“, kde subjektivní jistota spočívá na epistemologické potenci, neboť v sobě obsahovaly rozpor mezi obecností poznání a jedinečností poznávající existence. Autor studie dokazuje na Schellingově reinterpetaci Descarta (nikoli Cogito, nýbrž Cogitatur = myslí to ve mně) a na Comtově sociologické (humanitní) konceptualizaci subjektivity, jak převaha epistemologického přístupu a konceptuální filozofie vedla posléze k oddělení subjektu a individuality, k desindividualizaci subjektu.² Už totiž Descartův žák Regius (jak připomíná de Buzon) hovořil o člověku jako o „nahodilém jsoucnu“ (être par accident).

De Buzon pak na příkladu filozofických názorů Gastona Bachelarda ukazuje, jak se individuum (z hlediska poznání) mění v cosi nahodilého, omylného, nedostatečného a iluzorního; subjekt se stává sám sebou teprve tehdy, když se naplňuje objektivním poznáním.³

Tendence k *desindividualizaci subjektu* můžeme pozorovat už u Hegela (subjektem jednotlivce se stává stát jako poznaná nutnost realizované svobody ducha) a po něm vlastně ve všech substancializujících a totalitárních filozofiích od zmíněného Comta přes Marxe (kladoucího za subjektivní podstatu individua ekonomické, třídní zařazení) až po strukturalismus (chápející individuum jako systémový prvek, jehož funkční určení či pozice zakládá jeho subjektivní podstatu). Tam všude se setkáváme s klasickým pojetím subjektu ve smyslu „sub-iectum“, tj. „to, co leží vespod“ (řec. hypokeimenon), čímž je míněna obecná substance (kterou tvoří intelektuální koncept).

Proti tomu staví de Buzon Leibnizovu monadologii jako východisko, z něhož došel zakladatel fenomenologie Edmund Husserl k pojetí světa jako výslednice intersubjektivního konsensu, jako ideje společenství otevřeného a nekonečného, společenství egologického, které jakožto konstitutivní předpoklad předchází konstituovaný svět.⁴ Pojem objektivní je tu nahrazen pojetím intersubjektivního konsensu, který zakládá objektivní svět.

Individualita subjektu byla však restituována ještě z jiného hlediska, než jaké uvádí de Buzon. Už Kierkegaard postavil proti hegelovské představě absolutního ducha realizovaného ve státě - jenž je totálním subjektem všech občanů - myšlenku *autentické individuální existence* určované jen svou vnitřní duchovní zkušeností a vymykající se totalizujícím nárokům. Na jeho individualistické stanovisko navázaly v našem století existencialistické filozofické směry od Jasperse po Sartra.

Souběžně s desindividuizujícími tendencemi se problematika subjektu komplikovala i otázkami po jeho ontologické povaze, po jeho identitě. Descartovo Cogito bylo v dalším vývoji podrobena analýze, jež rozkládala jeho jednotu. Jestliže pro empiristu Huma se subjekt stal souborem smyslových počitků, naproti tomu u Kanta představoval místo duchovních syntéz.

Dvacáté století - jak konstatuje P. Ricoeur⁵ - myšlenku jednoty, tj. totožnosti individuálního subjektu, ještě více zamlžilo. U W. Jamese či u H. Bergsona se tento subjekt mění na proud vědomí (ztvárněný umělecky Proustem a Joycem). V pojetí Husserlově je egologickým časoprostorem (situací) intencionální aktivity (zde a nyní).

Nejzávažnější úder vedl proti identitě subjektu Sigmund Freud svou teorií podvědomí. Vědomý subjekt se v jejím rámci stal prakticky formální slupkou podvědomých (libidonózních) procesů a popudů, cenzurovaných a potlačovaných (sublimovaných) nadindividuálními (kulturními) normami. Odtud pak již nebylo daleko (jak to naznačuje např. K. Silvermannová⁹) k formálnímu pojetí subjektu jako jazykové, gramatické kategorie osobního zájmena (E. Benveniste). Subjekt v tomto pojetí existuje, vyvstává vlastně až se vznikem jazykové komunikace. Na rozdíl od tohoto pojetí ztotožňujícího subjekt s gramatickou kategorií existující pouze v systému jazyka („já“ jako opozitum k „ty“ a naopak) se domníváme, že tyto kategorie jsou intelektuálním označením denotátů, které se utvářejí v praktickém (komunikativním) styku. Významové formy „já“ a „ty“ (první a druhá osoba singuláru) označují reciproční nepředmětná aktuální jsoucna vyvstávající v komunikativní situaci („ty“ označuje alternativní „já“). Třetí osobu („on“, „ona“, „ono“) jazykovědci výše uvedeného směru jsou náchylni řadit nikoliv už mezi zájmena osobní, ale spíše mezi zájmena ukazovací. V češtině například je však zájmeno třetí osoby singuláru „on“ odlišeno od zájmena ukazovacího „ten,..“ Označuje tedy spíše (jak o tom svědčí rozlišení rodu) předmětný

subjekt lišící se od věci svou „oduševnělostí“,¹⁰ tj. potenci stát se účastníkem recipročního komunikativního vztahu (změnit se v „ty“).

Osobní zájmeno tedy můžeme chápat jako jazykovou (intelektuální) gramatickou formu označující individuální subjekt. Jazykově formalizovaná nepředmětná aktivita je subjektem neoddělitelným od řečové výpovědi. Pokud se tato výpověď vztahuje k mluvčímu, referuje o něm, tj. pokud mluvčí hovoří o sobě, stává se předmětem sebereflexe, zrcadlí sám sebe v řeči (obdobně jako autoportrét v malířství). To naznačuje, že subjekt není pouze kategorií jazykovou, nýbrž že *jazyk je s to* (intelektuálně) *označit nepředmětné jsoucno*.

Jinou otázkou je, zda jazykově formalizovaný subjekt je vždy totožný s individualitou mluvčího. Jde o to, za koho (ve jménu koho) mluvčí hovoří, koho jako mluvčí zastupuje. Nemluví-li sám za sebe, stává se zástupcem někoho jiného (skupiny, instituce), čili stává se *subjektem reprezentativním*, tj. stává se sociálním znakem. Stát se takovým znakem může za předpokladu, že užívá jistého jazykového systému (kódu). Užíváje určitého jazykového systému, stává se reprezentantem jisté skupiny mluvčích, zpřítomňuje, aktualizuje tento systém. Jeho reprezentace je bezděčná, vyplývá z jeho praxe. Jiná situace nastává, když mluvčí je záměrně vybrán, aby zastupoval určitou skupinu nebo instituci. Pak mluvíme o *subjektu delegovaném*, určeném k zastupování. Delegovaným subjektem může být mluvčí (člověk), sociálně reprezentativní funkci může plnit věcný předmět i předmětněný lidský subjekt.

Toto rozlišení nám může pomoci při zkoumání problematiky uměleckého subjektu. V této oblasti přinesly významné poznatky práce strukturalisty Jana Mukařovského a polského fenomenologa Romana Ingardena. Oba teoretikové se shodují v tom, že subjekt umělecké výpovědi není totožný s psychofyzickou osobou autora. Ingarden rozlišuje reálnou osobu autora, která je původcem díla, dále „autora“, který je *intencionálně* určen faktem, že věty, vstupující do struktury díla, jsou intencionálními výtvoři určitého subjektu, a konečně „autora“, který v určitých případech - například jako vypravěč - vystupuje mezi osobami přítomnými v díle /.../ Autor v prvním významu je zcela mimo dílo /.../, autor v druhém významu intencionálně do díla *patří* a vyplývá z jeho intencionální struktury a konečně ve třetím významu je „autor“ *zvláštní součástí* díla,

stejně jako tzv. „lyrický subjekt“ v lyrické básni.“¹¹ Tímto způsobem polemizoval Ingarden proti psychologicky determinujícímu pojetí díla jako výrazu autorovy psychiky.

Mukařovský rovněž odlišuje reálnou osobu autora od subjektu díla. Jeho terminologie je v tomto ohledu konsekventnější; umělecké dílo vyžaduje podle něho subjekt, od kterého vychází a který je zdrojem záměru. „Subjekt je vlastním principem umělecké jednoty díla.“ Tento subjekt, jenž je v Mukařovského pojetí označován také jako „bod, v němž docházejí sjednocení, ale také se srážejí rozpory, jimiž je struktura protkána“,¹² není ovšem záležitostí konkrétního individua ani konkrétního vědomí, nýbrž je to „pouhý noetický předpoklad, pomyslný bod“. Tím, že umělecké dílo je pojato sémioticky jako znak prostředkující mezi dílem a recipientem, je i subjekt díla záležitostí znakovou, je to místo možného setkání tvůrce a recipienta, tj. takového recipienta, jenž je s to přistoupit k dílu „v intencích“ tohoto subjektu, neboli je schopen osvojit si, přijmout za svůj (aspoň po dobu kontaktu s dílem) jeho záměr, konstitutivní princip.

Z toho, co bylo řečeno, vyplývá, že subjekt díla, chápaný jako konstitutivní princip významové výstavby (estetického objektu, o němž bude řeč dále), je totožný s jeho stylizací. Z tohoto hlediska můžeme Mukařovského výrok o subjektu jako „bod“ chápat jako metaforu znázorňující onu egologickou situaci intencionální aktivity (zde a nyní), o níž byla řeč při charakteristice Husserlova pojetí subjektivity. Stylizace není ovšem záležitostí jen uměleckou, je to tvárné přizpůsobení předmětu účelu, kterému má sloužit, a také jeho uživateli. V praxi to znamená volbu takového materiálu a takových nástrojů jeho formování, které tuto funkční optimalizaci vztahu účelu a uživatele umožňují. Různé stylové vrstvy rozlišujeme například i v jazyce (styl úřední, vědecký, slang, argot apod.).

Umění zaujímá v rámci komunikativních způsobů zvláštní postavení. Nejde v něm totiž o sdělení o předmětu, nýbrž právě o subjekt. Někteří teoretikové se v tomto případě dovolávají známého Jakobsonova členění řečových funkcí¹³ a mluví o umění jako o sdělení, které odkazuje na sebe samo, a tedy na subjekt.¹⁴

Tento názor by byl korektní, kdyby mezi subjektem a sdělením bylo možno zavést vztah totožnosti. Je tomu tak skutečně? Známy Schillerův výrok „Spricht die Seele o weh“, spricht die Seele nicht mehr“ naznačuje, že

tu existuje paradoxní překážka zabraňující bezprostřednosti řečového výrazu. Touto překážkou je právě užití určitého obecného kódu (systému), jenž omezuje možnosti absolutního individuálního sebevyjádření. (O způsobu, jakým se pokouší umění tento paradox „zprostředkované bezprostřednosti“ překonat, bude řeč ještě dále.)

Sdělení a subjekt tedy není totéž. Vydeme-li z Morrisova rozlišení tří rozměrů komunikátu, totiž rozměru sémantického, syntaktického (gramatického) a pragmatického,¹⁵ pak je zřejmé, že sémantická reference k objektu i pragmatická relevance pro subjekt jsou rozměry transcendentní a pouze rozměr syntaktický (gramatický) je povahy imanentní. Rovněž je zřejmé, že syntaktický (gramatický) subjekt, který je imanentní sdělení a který měl na mysli Mukařovský, když odlišil osobu autora od uměleckého subjektu, je subjektem syntakticky (gramaticky) funkcionalizovaným. Jeho transcendentním substrátem pak je umělecká osobnost.¹⁶

Dříve než k tomuto substrátu obrátíme pozornost, povšimneme si ve stručnosti problematiky onoho funkcionalizovaného „gramatického“ subjektu imanentního uměleckému sdělení. Je to subjektivní korelát té složky díla, kterou strukturální teorie Mukařovského v souladu s dobovou estetikou¹⁷ nazvala estetickým objektem.

Estetický objekt je významová (tematická, informační) složka (v saussurovské terminologii = označované) uměleckého artefaktu (textu), který je jejím označujícím. Mohli bychom o estetickém objektu mluvit jako o předmětné stránce informace ztvárněné v artikulované formě média. Významová forma, ztvárněné médium nesoucí předmětnou informaci (estetický objekt), je syntaktickou (gramatickou) formulací sémantického rozměru sdělení.

Sdělení jako znakový útvar má ovšem i rozměr pragmatický, mířící na subjekt. Syntakticky (gramaticky) funkcionalizovanou složku tu představuje právě tvárně stylizační princip, konstitutivní princip estetického objektu, krátce poetický subjekt, který se manifestuje aktualizací některé z tvárných alternativ, nabízených médii (eventuálně tvorbou nových možností v médiu dosud nerealizovaných). Tvárně funkční stylizace pak je označujícím pragmatické informace, jíž je hodnotový záměr (smysl) uměleckého sdělení. Subjektivní stránku uměleckého znakového útvaru tedy tvoří tvárně stylizační funkce, kterou se manifestuje hodnotový záměr sdělení. V umění nabývá tento pragmatický rozměr dominantního postavení.

Důrazem na pragmatický rozměr, na *osobnostní relevanci uměleckého sdělení*, se tento způsob komunikace liší od sdělení vědeckého, kde naopak (jak vyplynulo již z úvah de Buzonových) je do popředí vysunuta stránka sémantická, předmětná (modelující) reference a subjektivní relevance je potlačena. To má za následek ono odosobnění, rozplynutí subjektu v objektu (respektive v jeho předmětném modelu), k němuž se sdělení vztahuje.

Další rozdíly vyplývají ovšem i z rozdílného typu znaků, jichž umění a věda užívá. Jestliže *sdělení vědecké* tíhne k znakům symbolickým (v pojetí Saussurově „arbitrárním“), pak *sdělení umělecké* inklinuje k znakům *ikonickým* (tj. k znakům, jejichž základním kódem je tělesně smyslová orientace ve světě).

Oslabení předmětně referenčního rozměru sdělení způsobuje, že obrazné znaky se uvolňují od závislosti na podobách mimouměleckého (empirického) předmětného světa, zbavují se reprodukční ověřitelnosti (místo verifikace tu zůstává pouhá možná pravděpodobnost), a tím vytvářejí předpoklady pro uplatnění tvořivé obrazotvornosti. Zároveň tím vzniká jakýsi amalgám zastírající sémantický vztah k empirické předmětnosti (která ovšem může sdělením „prosvítat“ v případě, kdy umělecký obraz finguje skutečnost). To dává estetickému objektu povahu fantazijního „zrcadla“ v němž se „odráží“ podoba (hodnotové zaměření) umělecké osobnosti, živého substrátu subjektu uměleckého sdělení.

Recipient, jenž přistupuje k uměleckému sdělení „v intenci“ subjektu a setkává se s tímto subjektem v osvojeném záměru díla, se konkretizuje v pragmatickém rozměru díla rovněž jako osobnost (samozřejmě jiná než osobnost umělce, nicméně strukturně mu blízká, analogická). Smysl umělecké komunikace tedy spočívá v tom, že probouzí, aktualizuje v recipientovi osobnostní (sebe)vědomí, sebeuvědomění subjektu jako (umělecké) osobnosti.

Obraťme nyní pozornost k problému, jakým způsobem se poetický subjekt imanentní uměleckému sdělení zpředměťuje v díle. Některé teorie²⁰ hovoří o indiciálních znacích postupujících celou strukturu uměleckého sdělení jak v rovině artefaktu, tak v rovině estetického objektu.

Na úrovni artefaktu (zformovaného média) můžeme rysy poetického subjektu sledovat v tvárně funkčním využití materiálových elementů média,

skládajících „text“ sdělení jako vazbu významových forem, vytvářejících znakový útvar, jenž nese informaci (významovou strukturu, estetický objekt).

Tu vzniká základní polarita, která určuje rámec možností formování média. Na jedné straně je to funkční využití formálních elementů uměleckého média tak, aby byly maximálně podřízeny konstituování estetického objektu. To znamená, že umělec „zápasí“ s překážkami, které vyplývají z „homogenosti“ uměleckého média²¹ při snaze ztvárnit různorodost informačních (významových, tematických) složek sdělení. Text, artefakt (vazba významových forem) se má stát maximálně transparentní, aby umožnil transfer recipienta do informační roviny, významového (obrazného, tematického) světa díla. Forma média je podřízena informaci, významu, který nese.

Na druhé straně se umělec snaží zdůraznit rovinu formovaného média a znesnadnit tak přístup vnímatele k významovému světu, zatemnit jeho informační potenciál, a tedy i komunikativní poslání. Dílo pozbývá pro recipienta povahy znakové (ve smyslu rozlišení roviny ztvárněného média a roviny významové); významová rovina, estetický objekt začíná být zastírán artefaktem (textem), věcným výtvořem. Význam uměleckého sdělení nabývá na neurčitosti, nejasnosti, dílo se stává provokujícím či zneklidňujícím výtvořem, strhává pozornost na své ztvárnění a tím navozuje u recipienta poetický postoj. Na základě tohoto postoje vzniká estetická funkce, apelující na osobní, živelnou zkušenost recipienta a emancipující od uznávaných norem.

Z hlediska utváření artefaktu můžeme rozlišit tedy stylizační princip tvárně konstruktivní a tvárně destruktivní. Tvárně konstruktivní princip se snaží zachovat nebo fixovat jistá formativní (gramatická, rétorická, poetická) „pravidla hry“ (verš, rým, trópy v básnictví, pětidílná kompozice v dramatu, ve výtvarném umění určité figurativní podoby). Tato stylizace je zaměřena na povýšení uměleckého projevu *nad* běžné sdělovací formy. Směřování k ucelenému tvaru je zároveň směřováním k naplnění recipientova očekávání, k jeho uspokojení z nalezení invariantu (archetypu), jehož alternativou je přijímaný text (artefakt).²²

Na opačném pólu stojí stylový princip (postup) destruktivní. Jeho smyslem je oslabení komunikativního potenciálu sdělení, porušování formativních pravidel, zklamávání recipientova očekávání pravidelnosti (organizovanosti). Tady vládne nepravidelnost, improvizace (překvapivost), půso-

bíci ovšem pouze na pozadí stylového kánonu, který popírá (volný verš na pozadí pravidelného, kubistický rozklad figury na pozadí figurativnosti atd.).

V rovině významové se polarita znakovosti a „věcnosti“ dříve promítá v protikladu výtvarné figurativnosti a nonfigurativnosti (ornamentálnosti), programovosti a absolutnosti v hudbě, tematičnosti a aтематиčnosti v literatuře apod. (Ovšem i v rámci figurativního malířství, programní hudby a tematického básnictví vznikají další polarity - protiklad konkrétnosti a abstraktnosti, ucelenosti a fragmentárnosti představy apod.)

Jednotlivé významové (tematické) složky literárního uměleckého sdělení (postavy, scénérie, události, situace) se stávají nositeli (esteticky) hodnotového smyslu, jež jim dodává poetické funkční ztvárnění. Umělecká osobnost deleguje svůj hodnotový záměr na poetický subjekt (stylizační princip) sdělení. Ten potom může hodnotový záměr reprezentovat v jednotlivých složkách estetického objektu. Reprezentanty hodnotové intence sdělení se stávají jednotlivé postavy - například postavy v epice, protagonisté v dramatu. To jsou subjekty zpředmětněné, reprezentativní. V případě takzvaného vypravěče nebo mluvčího v umělecké publicistice či v případě takzvaného lyrického hrdiny jde o subjekty gramaticky funkcionalizované, „delegované“, v nichž se poetický subjekt manifestuje. V souvislosti s tím, co bylo řečeno o vztahu hodnotového smyslu a poetické funkce, vzniká otázka, jaká je povaha indiciálních znaků (příznaků) poetického subjektu.

Indiciální znak předpokládá existenci procesu nebo stavu, s nímž ho spojuje buď prostorový souvýskyt (co-occurrence), časová následnost, nebo vztah příčiny a následku. V případě lyrického hrdiny či mluvčího v umělecké publicistice (objektivní lyrice), eventuálně vypravěče, se indexy poetického subjektu manifestují v tvárném (stylizačním) postupu formování artefaktu a v rozvrhu reprezentativních významů (předmětných složek estetického objektu). V epice a dramatu se pak tento hodnotový rozvrh manifestuje v podobě příběhu, jehož rozvíjení znamená ustavování systému vztahů reprezentativních složek estetického objektu. V průběhu recepce se utváří jak rozvrh reprezentativních významů, tak rozvoj reprezentativních vztahů těchto významů. V procesu znovuvytváření artefaktu a konstituování estetického objektu dospívá recipient k výslednému stavu esteticky hodnotového vědomí poetického subjektu, jež je záměrným smyslem sdělení.

Tvárné uspořádání artefaktu (textu) indukuje esteticky hodnotící aktivitu recipienta orientovanou k celkovému smyslu, tj. esteticky hodnotovému záměru poetického subjektu. Ten je indikován ve významových složkách estetického objektu v podobě reprezentativních předmětů a delegovaných subjektů (lyrický hrdina, mluvčí, vypravěč). Smysl sdělení pak odkazuje k umělecké osobnosti jako k živému substrátu, z něhož se záměr rodí. Aktuální konkretizaci smyslu díla se v recipientově vědomí probouzí možnost vzniku analogie umělecké osobnosti založené na dynamickém napětí mezi živou estetickou zkušeností a normami, které ji cenzurují. To mu umožňuje zaujmout vlastní poetický postoj k životní praxi jako sociální aktivitě produkující individuální zkušenost a kontrolované obecnými normami. Umělecké dílo svým celkovým smyslem aktualizuje a reprezentuje osobnostní potenciál člověka jako individuálního člena obce. V tom je jeho nezastupitelné humanizující poslání.

V moderním umění dvacátého století probíhá řada procesů, které myšlenkám formulovaným v této studii zdánlivě odporují. Nejsnáze napadnutelná je patrně teze o ikonické povaze uměleckého sdělení, ačkoliv se objevuje už v teorii Morrisově.²³ Hudba a architektura jsou tradičně chápány jako druhy umění nezobrazivého. Klademe-li důraz na reprodukci jevové podoby mimouměleckého světa, pak se nám nutně hudba jako „čistě“ časové a architektura jako „čistě“ prostorové umění mohou jevit jako nezobrazivé umělecké druhy. Avšak v umění jde o „obrazotvornost“, o tvorbu názorných, smyslově prostředkovaných intencionálních *představ*, které nemusejí reprodukovat jevové podoby předmětného světa, ale o nichž přesto mluvíme jako o obrazech. Umělecká *obraznost* je tedy záležitostí *představivosti*, fantazie, znázorňující estetickou hodnotu, jejím smyslem není reprodukce jevových forem předmětného světa.

Nicméně protože jde o představy smyslově prostředkované, uplatňuje se tu vazba na naši tělesnou existenci ve světě. Tato existence podmiňuje základní orientační kód „přirozeného“ světa, který se uplatňuje i při osvojování si uměleckého sdělení, při konstituování estetického objektu, ať již jde o estetický objekt čistě pomyslný (svět epického díla evokovaný slovy), či o objekt iluzivně reálný (divadelní představení s živými herci, rekvizitami, kulisami atd.). S těmito orientačními rysy jsou spojovány hodnotové záměry uměleckého subjektu („šifra“ barevné škály, „rozpětí“ tónů).

Tělesná existence ve světě je zároveň zdrojem znakového vztahu ke světu. Odvážíme se vyslovit myšlenku, že „přirozený“ lidský svět je právě vždy již světem znaků, tj. významových forem, které nalézají své sekundární označení v jazyce jako intelektuálním modelujícím systémem.²⁴ Z tohoto faktu vychází tradiční umění, které vytváří své představy (znázorňující estetickou hodnotu) s použitím významových forem daného (přirozeného) světa - jinými slovy tvoří umělecké obrazy lidsky pravděpodobné, podobné našemu lidskému světu. Integruje nás v tomto světě, ve světě vymezeném možnostmi a rozměry naší tělesnosti.

Moderní umění (které ovšem zdaleka není jen záležitostí našeho století, i když právě to dovedlo jeho principy do krajnosti), inspirované tvořivým neklidem ducha i podvědomými popudy těla, hledá naopak cesty, jak *vykročit za horizont* určený významovými formami, znaky našeho světa. Tradiční umění je považováno za příliš „naivní“ (pochází z latinského *nativus* = přirozený), než aby mohlo ztvárnit transcendentní a transformační potenciál vlastní lidskému subjektu.

V moderním umění můžeme rozlišit dvě extrémní polohy. Jejich povahu nastínil už Nietzsche, který je označil jako typ apollinský a dionýský; přehled moderních výtvarných směrů v našem století velice zřetelně dokládá oprávněnost takového dělení. Pozorujeme, že postimpresionistické výtvarné umění skoncovalo s „naivní“ reprodukcí přirozeného lidského světa. Už v souvislosti s ním bychom mohli mluvit o odvratu moderního umění od lidské, lidsky zakoušené a prožívané přírody, k němuž došlo po „smrti boha“ jako absolutního subjektu, s kterým se umělec při znovuvytváření přirozené podoby světa domníval splývat.

Umělci zatoužili proniknout za horizont významových forem - k základu či principu, z něhož tyto formy vznikají. Rýsovala se tu dvojí cesta: buď sestup do hlubin intersubjektivních významů inspirovaný vědou, nebo hledání nových a nových mediativních způsobů (a bezprostředních estetických zkušeností), vytvářejících předpoklady pro zjevování významů.

První cesta vedla k *apollinské redukci smyslových podob*, k intelektuálnímu přesahu ducha vázaného na tělesnost. Realizovala se ve formě obecných intelektuálních (geometrických, strukturních) konstruktů „hermetického“, „učného“ uměleckého projevu, jehož subjekt se promítá ve složitých strukturách překračujících meze „naivního“ přístupu k světu, respektive

přesahujících zkušenost na základě znalostí obecných teorií vědy. Tato cesta začíná kubismem a vede přes konstruktivismus k abstraktní expresi, k směru art concret, pop-artu, konceptuálnímu umění.

Druhá cesta je destruktivní, míří k rozbití zdánlivě „přirozené“ (v dnešní skutečnosti sériově prefabrikované, umělé) formy světa kolem nás; je to *cesta deformující a transformující*. Za formami se hledá smyslový substrát, intaktní „panenská“ matérie, nezformovaná dosud vědomím do významových forem. Do této matérie se umělecký subjekt pokouší vtisknout smyslově pozitivní, bezprostřední stopu lidské existence. Noří se do podvědomí a jeho chaotického kvasu, usiluje o autentický styk se světem. Hledá přitom nové materiály, nová média a nové postupy umělecké stylizace. Útočí na bariéry všedních, sériových forem dnešního „přirozeného“ světa, do nichž člověka uzavírá technická civilizace. Tato cesta začíná vlastně už v romantismu, ale v našem století ji nejmórazněji reprezentuje surrealismus a na něj navazující snahy překročit meze zautomatizovaného znakového světa k autentickému projevu existence (tachismus, action painting, pop-art ve výtvarném umění, lettrismus, konkrétní poezie v básnictví). Na jedné straně pozorujeme snahu zakotvit individualitu, identifikovat ji v duchovních jistotách (systémech) transcendentních lidsky „přirozené“ kulturní normy, překonat humanitní „omezenost“ jedinečné osobnosti její *integrací v univerzálním systému* (přírody) - odosobnit člověka v nadosobním obecném řádu. Na druhé straně se projevuje snaha opačná - snaha vymanit člověka z neosobní, obecné normativní kontroly a cenzury kulturních institucí, dospět k autentické, jedinečné existenci rozbitím formálních pout znakového světa, nalézáním nových možností individuální seberealizace; jde tu o odosobnění, o redukci osobnosti na okamžitý, „předvědomý“ *akt individua*, vtiskující stopu své jedinečné přítomnosti do světa zmechanizovaných obecných znaků.

Z tohoto hlediska je moderní umění možno chápat jako „non-humánní“ (Ortega y Gasset mluvil už před desítkami let o „deshumanizaci umění“²⁵). Tento rys je motivován jednak hledáním nadosobních duchovních jistot přesahujících obzor lidského vnímání, jednak odporem k hybridnímu zobecnění jedinečné lidské existence, k její anonymizaci produkované moderní civilizací.

Obě cesty vypovídají o porušení „přirozené“ personální dynamiky lidského subjektu, onoho napětí mezi individualitou a obecností, která charakte-

rizuje člověka jako jedinečného příslušníka obce. Z hlediska lidské osobnosti je moderní umění výrazem obavy z ohrožení dynamické rovnováhy jedince a obce (vždy znova ustavované) - základu „přirozeného“ lidského soužití. Dokud tato rovnováha nebude obnovena, budou (navzdory postmodernismu) trvat podmínky pro existenci moderního umění. Existence lidského subjektu se dál bude jevit jako problém. Úkolem umění zůstane hledání osobnosti jako identické plurality a pluralitní identity, kterou se pokusil ztvárnit například Karel Čapek.²⁶ Jsou to dávné otázky, které si člověk klade stále znova, protože je jsoucnem, jak praví Heidegger, jemuž jde o jeho bytí.²⁷

Poznámky

¹ „Mluví-li se dnes o návratu subjektu, je to v myšlence, že zmizel momentálně z filozofické scény. Aby o něm bylo možno znovu mluvit a znovu ho umístit do středu filozofického zájmu, bylo by třeba jej restaurovat. Příznaky likvidace subjektu jsou často signalizovány zde i onde: jde například o slavný ‚proces bez subjektu a bez cíle‘, o němž mluví L. Althusser, nebo o hypotézu rozvinutou M. Foucaultem na konci knihy Slova a věci, podle níž by člověk měl být figurou mezi dvěma způsoby bytí jazyka, určenou k tomu, aby zmizela z teoretického pole, na základě skutečnosti, že není utvořena pro věčné trvání.“ (Frédéric de Buzon, Individu et le sujet, in: sb. Penser le sujet aujourd'hui, Paris 1988, s. 17 - přel. A. Haman)

² V dalším výkladu cituje autor výrok M. Canguilhema, podle něhož jde o substituci primárního naivního a reflexivního vědomí primátem konceptu, systému, struktury. Cit. studie v pozn. 1, s. 17.

³ Můžeme podtrhnout formulaci Schellingovu, jež převádí Cogito na cogitatur (ono myslí ve mně). Cit. studie v pozn. 1, s. 21.

⁴ „Paradoxně subjekt se stává sám sebou tím, že se vyplňuje předmětností.“ Cit. studie v pozn. 1, s. 24.

⁵ „Od pojmu monády se Husserl vyvíjí k předzjednané harmonii, ostatně nikoli v přísném smyslu metafyzické hypotézy převyšující jiné možnosti, což je přinejmenším co do výrazu historický přístup leibnizovský, ale spíše jako relevantní vůči faktickému pořádku. Dokonale to vyjadřuje jasnější formulace v Krizi (roz. evropských věd, A. H.): ‚Egologická komunita, pokud konstituuje svět, předchází vždy svět konstituovaný.‘“ Cit. studie v pozn. 1, s. 27.

⁶ P. Ricoeur, Krize subjektu v západní filozofii, in: Kritický sborník 1981, 1, s. 4-13.

⁷ M. Foucault, Les mots et les choses, Paris 1966.

⁸ „Při rozplynutí subjektu, jež nahrazuje síť vztahů, se rozplývá smysl a rozplývá se i člověk /... / Člověk není subjekt smyslu, smyslu vyprázdněného ve formální systém totožný s bytím hmoty.“ (M. Dufrenne, Pour l'homme, Paris 1968, s. 88-89 - přel. A. Haman)

⁹ „Výraz já nemá referenci k organické realitě subjektu, který ho užívá, stejně jako tam se neshoduje s fyzickým místem. Jsou plně zahrnuty v uzavřeném systému význa-

- mů. Já se odvíjí od ty a tam se odvíjí od zde.“ (K. Silvermann, *The Subject of Semiotics*, New York - Oxford 1983, s.196 - přel. A. Haman)
- ¹⁰ A. Okopieň-Sławińska se ve své knížce *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*, Wrocław 1985, v kapitole věnované sémantice osobních vztahů zabývá různými substitucemi první osoby singuláru (plurál majestaticus) a druhé osoby singuláru (vykání nebo onikání; právě tento případ ukazuje, že třetí osoba singuláru je rovněž zájmeným tvarem osobním).
- ¹¹ R. Ingarden, *O poznávání literárního díla*, Praha 1967, s. 62-63.
- ¹² J. Mukařovský, *Cestami poetiky a estetiky*, Praha 1971, s.54.
- ¹³ R. Jakobson člení řečové funkce podle šesti faktorů: autora (emotivní), adresáta (konativní), sdělení (poetická), kontextu (referenční), kanálu (fatická), kódu (meta-jazyková).
- ¹⁴ „Zaměření k promluvě samé je zároveň poukazem k mluvčímu, k subjektu díla.“ (M. Červenka, *Individuální styl a významová výstavba literárního díla*, in: M. Červenka - M. Jankovič, *Dva příspěvky k předmětu individuální stylistiky v literatuře*, Česká literatura 1990, 3, s.219.
- ¹⁵ C.W. Morris, *Základy teorie znaků*, in: *Lingvistické čítanky I, Sémiotika 2*, Praha 1970.
- ¹⁶ M. Červenka, cit. studie v pozn.14.
- ¹⁷ Srov. W.Conrad, *Das ästhetische Objekt*, Zeitschrift für Ästhetik, 1904-1905.
- ¹⁸ J. Mukařovský, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, in: J. Mukařovský, *Studie z estetiky*, Praha 1966, s. 26.
- ¹⁹ Srov. K. Kosík, *Dialektika konkrétního*, Praha 1963.
- ²⁰ Srov. M. Červenka, cit. studie v pozn. 14.
- ²¹ G. Lukács, *Die Eigenart des Ästhetischen*, Neuwied - Berlin 1963.
- ²² I. S. Richards v knize *Principles of Criticism* hovoří o organizaci chaotické zkušenosti. Cit. podle El. Freundové, *The Return of Reader*, London-New York 1987, s. 28.
- ²³ C.W. Morris, cit. dílo v pozn. 15, s.51.
- ²⁴ Teorii druhotných modelujících systémů vypracoval J. M. Lotman, např. v knize *Struktura chudožestvennogo teksta*, Moskva 1970.
- ²⁵ J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, Madrid 1970.
- ²⁶ „Život člověka je spousta různých možných životů, ze kterých se uskuteční jenom jeden nebo jenom několik /.../ Řekněme, že člověk je něco jako zástup lidí /.../ Vždycky někdo z nich jde v čele a vede kus cesty /.../ zástup, který má svou jednotu i své vnitřní napětí a konflikty /.../ Dívej, dívej se dobře, abys konečně věděl, co všechno bys mohl být; dáš-li pozor, uvidíš v každém kus sebe sama a pak v něm s úžasem poznáš svého bližního.“ K. Čapek, *Obyčejný život*, in: K. Čapek, *Hordubal, Povětroň, Obyčejný život*, Praha 1958, s.375-377, 389.
- ²⁷ M. Heidegger, *Sein und Zeit*, München 1927.

Umělecký subjekt jako sociální role

Umělecký subjekt si můžeme představit jako dvousložkovou strukturu: na jedné straně je to *tvůrčí individualita*, konkrétní osobnost, druhou složku představuje *sociální role*, role umělce, která má své místo v systému společenských rolí, jímž je překrýván „přirozený svět“ člověka. Tato složka je uchopitelná sociologicky.

Existují různé teorie společenských rolí a také jejich různé teoretické členění, různé klasifikace. S. F. Nadel¹ například rozlišuje role „vrozené“ (ascribed), mezi něž patří pohlaví, věk, rasa atd., a role „získané“ (achieved), které se dále člení na vztažné a nevztažné. K nevztažným patří role vlastnické, expresivní (sem řadí umělce) a servisní; ke vztažným pak role symetrické (vzájemné) - například kolega, rival, partner, a role asymetrické (hierarchické) - manažer, vedoucí, patron atd.

Více než toto formální členění vycházející z vlastností či rysů, jež daný typ role charakterizují, nás však zajímá hledisko funkční. Umělec jako společenská role se pak jeví jako určitá (subjektivní) aktivita ve sféře duchovní, kulturní, která má jistou pozici ve struktuře kulturních rolí v určité historickospolečenské situaci a dostává se do vztahu k jiným společenským rolím (filozofa, vychovatele, politika, vědce, technika, ekonom a pod.). Je to jakási normativní představa o tom, jaké poslání a úlohy by měl umělec v dané situaci naplňovat, respektive jaké místo na základě jeho funkčního zapojení do sociální struktury mu přísluší.

Tu je nutno rozlišit na jedné straně představu, jakou o roli umělce má společnost, respektive její vládnoucí vrstvy, a na druhé straně pocit, jaký o svém postavení má tvůrce sám, jak „se cítí“ být společností přijímán a k čemu „se cítí“ být povolán. Nedávné zkušenosti s čestnými tituly zasloužilých a národních umělců nás poučily, že společenské hledisko na umělce jako sociální roli podléhá mimouměleckým, politickým a jiným zájmům, takže tu nelze hledat měřítko tvůrčích kvalit uměleckého subjektu.

Nicméně i pro zkoumané období dvacátých a třicátých let můžeme získat jisté podklady, například z údajů o *udělení státních cen*. Není pochyb o tom, že i za první republiky byly v pozadí těchto aktů - obdobně jako tomu bylo v jiných podmínkách a v jiné podobě i v době nedávné v naší zemi - různé zájmy kulturní, ekonomické i politické. Na rozdíl od režimu jedné strany

existovaly však podmínky pro to, aby se o udělených státních cenách mohlo veřejně a svobodně diskutovat.

Kuncův slovník spisovatelů v přehledu státních cen udělených v letech 1920-1942 uvádí celkem šedesát jmen. Někteří autoři, například K. Čapek, K. M. Čapek Chod, V. Dyk, O. Fischer, J. Hilbert, R. Medek a F. X. Šalda, obdrželi státní cenu vícekrát. Z generačního hlediska je příznačné, že absolutní převahu mají autoři narození v osmdesátých letech minulého století. Ve dvacátých letech se přirozeně uplatnili autoři starší, ve třicátých letech se však mezi laureáty objevili i autoři tehdy střední a mladší generace (Halas, Zahradníček, Seifert, Hostovský, Křelina ad.).

Z hlediska „normy“, jakou udělení ceny znamenalo pro sociální roli „umělce“, je zajímavé sledovat, jaké typy slovesných umělců byly vyzdviženy na piedestal příkladů. Ve dvacátých letech to byl z básníků především Viktor Dyk za sbírky *Poslední rok* (poslední část básnické tetralogie z doby války) a *Devátá vlna*. Nepočítáme-li Březinu, jenž v té době byl spíše monumentem, pak se tu objevuje též Karel Toman. Jde tedy o básníky dospívající do období zralosti, jejichž poezie monumentalizuje především typ národního mluvčího, národního básníka.

V próze se typovými autory stávají Božena Benešová (romány *Člověk* a druhá část válečné trilogie *Úder*), Rudolf Medek (*Anabáze*) a Karel Matěj Čapek Chod (*Vilém Rozkoč, Řešany*). Připočteme-li k tomu Koptovu *Třetí rotu*, získáváme opět obraz slovesného umělce, který zvýrazňuje pozitivní mravní hodnoty národního zápasu. Ještě výraznější je situace v dramatu. Tam totiž ve dvacátých letech dominují Stanislav Lom a Jaroslav Hilbert, v jejichž dílech (zejména v Hilbertově *Praporu lidstva* a *Druhém běhu*) se prosazuje výrazný odpor vůči materialistickým tendencím v soudobém duchovním životě. Avšak i z tvorby mladších dramatiků byla ceněna díla kriticky ztvárňující náměty mravního rozkladu a nihilismu (*Adam Stvořitel* bratří Čapků) a vyzdvihující myšlenku možné mravní obrody (*Langerův Velbloud uchem jehly*).

Ve třicátých letech se normativní představa umělecké role vyjádřená udělením státních cen poněkud proměnila. V poezii se do popředí dostal typ básníka obracejícího se od sociální a kulturní revolty ke světu smyslovému (*Hora*, Halas, Zahradníček, Závada).

V próze třicátých let oceněné státní cenou se objevuje typ epika ztvárňujícího dynamiku společenské přestavby (Marie Majerová: Přehrada; Marie Pujmanová: Lidé na křižovatce), ale také otázky lidské totožnosti rozplývající se v relativismu či mytické fikci (K. Čapek: Povětroň; I. Olbracht: Nikola Šuhaj loupežník). Zase je to oblast dramatu, kde se normativní záměry promítly nejvýrazněji v tendenci ke zdůraznění role umělce jako obránce lidské solidarity a duchovní svobody proti násilí politickému i proti hrozbám technické civilizace (Čapek: Bílá nemoc; Langer: Jízdní hlídka; Ed. Konrád: Čaroděj z Menlo).

Instituce státních cen se tehdy ukázala jako indikátor umožňující charakterizovat panující sociální normu kulturní role umělce (básníka, spisovatele) v dané historickospolečenské situaci. Vůči této normě se pak vztahovaly v pozitivním i negativním smyslu individuální, osobnostní složky tvůrčích subjektů v daném období. Zřetelné je to zejména u avantgardních umělců, kteří ve dvacátých letech zaujali vůči sociální normě vyjádřené státními cenami stanovisko záporné, ať už je vyslovili přímo nebo tvůrčím projevem, jenž se s touto normou rozcházel.

Neméně důležité je však samo cítění umělce jako sociálního činitele, jako určité společenské role a jejího místa ve struktuře těchto rolí. Je ovšem nutno přihlídnout ke skutečnosti, že „umělec“ jako kulturní role se konkretizuje v různých druzích umění (malířství, sochařství, architektura, literatura, hudba, divadlo atd.) tvořících rovněž určitou strukturu, jež má v dané situaci svou dominantu.

Uvnitř krásné literatury jako uměleckého druhu lze roli „básníka“ nejnázeze rozeznat v lyrické poezii tam, kde se jedná o (auto)stylizaci mluvčího. Avšak i v básnických druzích fabulačních, kde je subjekt skryt za příběhem a postavami, které v něm figurují, můžeme rozpoznat umělecký subjekt jako strukturu, v níž se realizuje vztah mezi složkou osobnostní a sociální (rolí). Tento vztah se projevuje například ve vztahu k námětu, k žánru, ale i k typu protagonisty epického či dramatického díla. O vztahu tvůrce k sociální roli vypovídá například to, zda si zvolí námět kladoucí důraz na sociální poměry či na problematiku psychologickou, drží-li se osobní zkušenosti a historických poznatků nebo se uchyluje k fantazijní kreaci. Ukazatelem může být i respekt k žánrovým pravidlům či jejich porušování (mísení žánrů) a konečné pojetí protagonisty jako vítěze či oběti, jako hrdiny či blouda apod.

Tuto skutečnost můžeme doložit například na srovnání tří próz ze dvacátých let: Olbrachtovy Anny proletářky (1928), Haškova Švejka (1922-1923) a Čapkova Krakatitu (1924). Jestliže v Olbrachtově románu je zřetelné ztotožnění tvůrčího subjektu s rolí popularizátora komunistické ideologie (tedy s rolí vázanou na mimoumělecké, politické postoje), pak u Haška jde o zřetelnou negaci role „umělce“ jako hlasatele společenských ideálů a u Čapka pak o specifické pojetí umělce jako role nezávislé na mimouměleckých postojích, ba dokonce ovlivňující ostatní sociální aktivitu, přitom však zachovávající onen kulturně konstruktivní charakter, který je v základech sociální role umělce uložen.

Dá se říci, že vztah k společenské úloze kulturního mluvčího je cosi, co vytváří nadindividuální souvislosti velmi často charakterizující určitou uměleckou *generaci*. Velmi výrazné bylo toto cítění u „*generace buřičů*“ z prvního desetiletí našeho století: Gellner, Šrámek, Toman i Hašek se cítili být „vyřazení“ ze spořádané společnosti, respektive odmítali se do ní zařadit. Tady tkvěl důvod stylizace tuláctví a anarchické revolty promítající se v mimoumělecké, praktické solidaritě s jinými sociálními vydědenci, s dělníky. Dochází tu tedy k vzájemnému ovlivnění mimoumělecké praxe a estetického vědomí, tvůrčích záměrů a realizací. - U *generace Almanachu na rok 1914*, tzn. především u mladých bratří Čapků, se cítění sociální role umělce modifikovalo. Promítlo se hlavně do sféry duchovní kultury, tj. integrovalo se - byl s provokativním gestem „*enfant terrible*“ - ve světě společensky uznávané kultury. - První světová válka přinesla proměnu životně hodnotové hierarchie i rozvrat společenského establishmentu včetně kultury. Důsledkem byla proměna vztahu uměleckých osobností k sociální roli. V letech války se posílilo cítění společenské úlohy umělce jako mluvčího národa, v němž ožily vlastně tradice obrozenské. Umělec jako sociální role se dostává do centra společenského dění, v němž opět - jako v minulém století - suploval roli politika (Manifest českých spisovatelů 1917). - Dvacátá léta a vznik republiky přinesly další změnu do vztahu tvůrčí individuality a společenské role v rámci uměleckého subjektu. Dochází tu k diferenciaci, v níž můžeme sledovat jisté dominantní trendy.

Období dvou desetiletí první (a druhé) republiky bylo v podstatě vymezeno historicky vznikem a zánikem samostatného státu. Se vznikem státu se měnila struktura osobnostní a sociální složky v uměleckém subjektu a stejně tak se vztah obou složek měnil i v době ohrožení a zániku tohoto státu.

Mezníkem mezi dvěma fázemi sociálního vývoje rozlišenými změněnými existenciálními parametry historickospolečenské situace byla ekonomická krize na přelomu dvacátých a třicátých let, která ovlivnila životní podmínky lidí, mentalitu intelektuálů i tvůrčí podmínky a záměry umělců a literátů (včetně změněného cítění sociální úlohy umělce).

Určující základnou životní zkušenosti tvůrců byl pro dvacátá léta konec války, zrození samostatného státu a vyhraňování sociálního charakteru. Revoluční vlna zasahující z Ruska do střední Evropy zesílila sociální až socialistický akcent v mentalitě intelektuálů, zejména mladých. To samozřejmě ovlivnilo i poměr osobnostní složky ke kulturní roli ve struktuře uměleckého subjektu.

Pro léta třicátá byla základnou zkušeností materiální i duchovní krize a narůstající ohrožení demokracie ze strany formujících se totalitních režimů „silné ruky“, degradujících osobnost na částečku manipulované masy. Tento moment nutně zapůsobil na proměnu vztahu a významu osobnostní složky vůči sociální roli.

Ve dvacátých a třicátých letech se na literárním komunikačním procesu podílela řada autorských osobností rozlišených věkově,² sociálně, profesně i politicky a ovšem i odlišným cítěním společenské úlohy umělce.

Z profesního hlediska měli například největší zastoupení mezi aktivními tvůrci novináři a redaktoři, po nich následovali pedagogové a úředníci. Jen zhruba 12% spisovatelů přicházelo do literatury z praktického života. Zajímavá je struktura jednotlivých generačních vrstev, pokud jde o zastoupení tvůrců v literárních druzích; zatímco v generaci autorů narozených v letech 1870-1890 jsou slabě zastoupeni dramatici, v následující generační vrstvě je jejich výskyt markantní. Nápadný je rovněž značný podíl lyriků mezi autory narozenými po roce 1900. I tento fakt do jisté míry signalizuje rozdíly v cítění sociální role umělce: na jedné straně volba druhu zaměřeného na širší divadelní publikum, na druhé straně volba literárního druhu orientovaného na vyspělé čtenáře (náklady básnických sbírek nedosahovaly v průměru více než 500 výtisků).

Slovníkové údaje a literárněhistorické příručky nabízejí pro dané období zhruba 160 autorů, kteří aktivně zasahovali do literárně komunikačního procesu. Údaje o věkovém rozložení ukazují, že z literární scény odcházela ve dvacátých letech generace, která na ni vstupovala v době politické stagna-

ce a kulturního rozmachu osmdesátých let, kdy se už začal rozkládat národní mýtus (boje o Rukopisy, Schauerova stať). Tuto generaci představovali především prozaikové (svá díla publikovali např. I. Herrmann, V. K. Jeřábek, J. Š. Baar, K. M. Čapek Chod, F. X. Svoboda ad.). Z básníků uveřejnil nestor Heyduk ještě v roce 1921 Stesky na stezkách starého zpěváka (vycházely též jeho sebrané spisy). Eliška Krásnohorská vydala roku 1922 Ozvěny doby, Sny po divadle a o rok později Pestré povídky. Na sklonku dvacátých let umírají dva představitelé generace symbolistů, Březina a Sova. Působí však stále realista Machar (poslední básnickou sbírku vydal v roce 1937).

Výše uvedení autoři, přestože se z hlediska vývoje literatury jako „řeči tvarů“ nesoucích specifické sdělení ocitli na okraji, mimo hlavní proud dění, byli stále aktivními účastníky literární komunikace a byli živoucími představiteli určitých představ o sociální roli umělce, revokovaných růstem národního uvědomění za války. Touto generací doznívalo pojetí umělecké role, která se utvářela v osmdesátých letech devatenáctého století - role umělce jako mluvčího národně reprezentativních záměrů a cílů (a zároveň role umělce jako výsostného kulturního činitele zaujímajícího dominantní postavení v hierarchii kulturních rolí). - U symbolistů převažovala již jiná představa umělecké role - byla to představa básníka vizionáře obzírajícího z duchovního ústraní kosmické obzory světa a dějin.

Převratné, revoluční proměny života, které přineslo ukončení válečného kataklyzmatu nejen v oblasti politické, nýbrž i v technice, ekonomice, kultuře a v celkovém způsobu života, se musely promítnout v estetické zkušenosti tvůrčích osobností, především pak těch, jejichž životní postoje a názory se utvářely právě v době světové krize a uvolnění tvořivé energie v souvislosti s poválečnou konjunkturou. - U tvůrců starších vedly tyto změny k modifikaci jejich již hotového světového názoru - k radikalizaci (St. K. Neumann) či naopak ke konzervaci ideologických východisek (V. Dyk) a k vazbě umělecké role na mimoumělecké postoje či k názorovému relativismu (K. Čapek). Proti Neumannovi, Majerové, Olbrachtovi na jedné straně, Medkovi, Dykovi, ale i třeba Durychovi na druhé straně ideologické bariéry stáli umělci jako Hašek či Čapek (ale také třeba Toman), u nichž cítění sociální role nezáviselo na vztahu k mimouměleckým postojům. Zjednodušeně by se dalo říci, že cítění sociální role umělce si u nich zachovávalo svou specifickou, nebylo redukovatelné na žádný mimoumělecký (hodnotový) aspekt.

Také u nejmladších autorů poválečné generace se převratnost doby odrazila v zásadním rozchodu s ideologickým arzenálem předchozího období; vedla ke vzniku nové senzibility a senzuality odpovídající změněnému životnímu tempu. S tím souviselo i nové cítění společenské role umělce, kterou jsme si zvykli označovat jako *avantgardní*, tj. usilující předběhnout svou dobu do budoucnosti. Toto budoucnostní zaměření a z něho plynoucí pocit vedoucího kulturního postavení umělce bylo příznačné především pro tvůrce, kteří se rozhodli opustit a překonat hodnotový svět „měšťáckého“ sociálního establishmentu, proti němuž se již „generace buřičů“ snažila vzdorovat bohémským či anarchistickým gestem. Nestačil tu již ani civilizační optimismus generace čapkovské (která sama ho ostatně po válce radikálně zrevidovala). S vůdčím postavením umělce bylo nyní nerozlučně spjata poslání revoluční, a cítění sociální role umělce se tak dostávalo do vztahu k mimouměleckým postojům.

Revolta avantgardního umění se neměla týkat jen umění samého, estetických norem a stylových kánonů, nýbrž chtěla dosáhnout celkové proměny života ve všech jeho duchovních, sociálních i materiálních aspektech. Cílem byl zrod a budování nového lidství, přesněji řečeno příprava k němu. Básník, umělec se stával společenským prognostikem, plánovačem a programátorem budoucí podoby člověka.

Proto se ve dvacátých letech objevilo tolik programových statí, které se výrazně zaměřovaly na obnovu kontaktu umění se životem, Programoví teoretici hledali usilovně novou formulaci sociální funkce umění, a tedy i společenské role umělce, které válečný rozvrat zpochybnil. Umělecká praxe, která měla ztvárňovat živelnou estetickou zkušenost, se často ocitala ve vleku těchto programů, což ovšem paradoxně posilovalo „umělý“ (či dokonce vyumělkovaný) charakter tvorby, dostávající se do rozporu s vlastními postuláty životní praktičnosti a účelnosti.³

Chápání umělce jako revolucionáře bouřícího se proti panující ideologii i kulturní roli umělce zavádělo někdy k popření specifčnosti umění jako zvláštního způsobu sdělení, a tedy i k popření nezastupitelné sociální role umělce. Nemalý podíl na tom mělo zdůrazňování produktivního aspektu, funkce umělce jako producenta uměleckých děl. V duchu konstruktivismu byla umělecká tvorba ztotožňována s výrobní praxí přispívající k přetváření světa.⁴ To mělo paradoxně za následek oslabení složky tvůrčí osobnosti

v uměleckém subjektu ve prospěch sociální role: umělec se cítil jako součást hromadného sociálního subjektu - třídy, mas⁵ - a v této kolektivní anonymizaci, socializaci, pocíťované jako „vyvlastnění“ individuality nepatřící napříště sobě, nýbrž všem, byly spatřovány předpoklady vzniku nového umění, které mělo prosazovat rysy budoucího (komunistického) lidství. „Vyvlastnění“ osobnostní složky uměleckého subjektu a opomíjení specifické povahy umění posilovaly sklouzávání umělecké teorie i praxe (Neumannovy Rudé zpěvy) na úroveň propagandistické agitace, spojované někdy s ničením iluzí o minulosti a přítomnosti ve jménu revoluční budoucnosti.

Rozpoznání nebezpečí, které hrozilo přeměnit umění v nástroj propagandy, vedlo k opačné krajnosti: k ideologickému „vyprázdnění“ sociální složky uměleckého subjektu, role básníka, který se z hlasatele idejí a bojových výzev změnil v imaginativního iluzionistu („kouzelníka“, „akrobata“, „žongléra“ slov), přinášejícího smyslové osvěžení, opojení moderním světem a hravé uvolnění ve chvílích oddechu a regenerace životních sil.⁶ Sociální role začala nabývat povahy tvůrce lidové zábavy (někuli masové kultury), který se snažil přihlížet k tomu, co bylo chápáno jako vkus lidových vrstev. Karel Čapek píše v té době studie o lidovém románu, o detektivce, zkrátka o oddechové literatuře, Olbracht vydává „lidový román“ Annu proletářku (ovšem s výrazně ideologickou tendencí) atd. I tady se umělec snaží splynout s „mentalitou davu“, tentokrát ovšem chápaného spíše konzumentsky než sociálně politicky. Zároveň však přináší tento trend uvolnění vazby sociální s mimouměleckými postoji politické povahy. Umělcova role je tu chápána jako iniciace „umění žít“, jako navozování přístupu k životu jako k uměleckému dílu.

Přelom dvacátých a třicátých let znamenal výrazný posun v existenciálních parametrech historickospolečenské situace (ztráta životních perspektiv se odrazila v pocitu „memento mori“ apod.) a v souvislosti s tím i v životním stylu, názoru a cítění sociální role umělce. Došlo opět k posunu ve vztahu a pojetí individuální a sociální složky ve struktuře uměleckého subjektu. - V důsledku změněných podmínek se měnila i axiologická skladba společenského vědomí, duchovní klima společnosti (to ostatně naznačil i posun v normě „umělce“ vyjádřený státními cenami). Do popředí začala vystupovat problematika silné vůdčí osobnosti, důraz byl kladen na aktivismus, na praktickou stránku myšlení, zaměřující často praktičnost za utili-

tární ospravedlňování prostředků ve jménu účelu. Rodila se ideologie autoritativního vůdce vládnoucího a manipulujícího zfanatizovanými masami pomocí totalitního mocenského mechanismu.

Účel a moc povýšené na hlavní hodnoty života začaly zatlačovat do pozadí hodnoty pravdy, svobody, ale i krásy a lásky. V tomto okamžiku se umělci začínají probouzet z iluzí o možném splynutí umění s životní praxí. Dochází k rehabilitaci umění jako nezastupitelného způsobu sdělení, jako svébytného kulturního aktu, jenž má svůj duchovní obsah. Spolu s tím se také obnovuje citění role umělce jako kulturní osobnosti odpovědné za obsah i způsob svého sdělení.

Nešlo však už o sdělení krásy, nýbrž - a to na základě estetické zkušenosti umělců - též o sdělení životní ošklivosti, hrůzy a deformovanosti života. Na pořad dne začala vystupovat problematika mravní, problematika životního zla a zápasu s ním ve světě i v nitru člověka. Není náhodou, že například v próze začíná přibývat baladických příběhů o jedincích podléhajících silám zla (romány o hrdinech, kteří se ocitli mimo zákon).⁷

Do centra pozornosti se v souvislosti s tím posunuly i otázky lidské totožnosti, podstaty, jejíž obrysy se v chaosu hodnot rozpoutaném krizí počaly rozplývat. Vznikla potřeba hledat jistoty, na nichž by bylo možno tuto podstatu znova založit.

Závisle na tomto pohybu vznikaly i předpoklady pro vznik nového typu vazby sociální role umělce jako složky uměleckého subjektu k mimo-uměleckým postojům. Nešlo už tolik o postoje ústící v každodenní kulturní praxi, jako o postoje zásadní, které nabývaly povahy (náboženské) víry v mytizované duchovní hodnoty ideologických doktrín.

Duchovní jistoty, k nimž se umělecké role vázaly, se ovšem různily: na jedné straně to byl návrat k půdě, k tradičním hodnotám selství, prostotě venkovského světa, v němž sepětí se zemí a přírodou šlo ruku v ruce s vírou v jeho božský řád. - Na druhé straně se zintenzívnil příklon ke komunistické doktríně, jež svým důrazem na třídní nenávisť, bojovou aktivitu a organizovanost v historickém zápase o nový svět vytvářela předpoklady pro stalinský totalitarismus a měnila se nepozorovaně pro své vyznavače ve snůšku dogmat, jimiž byla okleštována živá zkušenost. Materialistická a dialektická povaha z nich činila novodobé náboženství hmotného blahobytu, lhostejné k hodnotám duchovním, především mravním.

V rámci levicových uměleckých kruhů došlo k výrazné polarizaci: proti surrealistické oslavě imaginace osvobozené od diktátu rozumu (a kultury ve smyslu freudovském), stupňující emancipaci umělecké role od mimoumělecké praxe a zvýrazňující kreativně osobnostní složku uměleckého subjektu - ovšem rozpuštěnou v neosobním podvědomém Id („se“), tedy proti této surrealistické umělecké svobodě tu stálo pojetí umělce jako ilustrátora ideologického konceptu dějin, který vytváří racionálně eschatologickou představu nezvratné logiky historického dění určujícího jednotlivé osudy.⁸ Umělcova zkušenost měla být v socialistickorealistickém pojetí filtrována doktrínou vylučující prvky zkušenosti, které s ní byly v rozporu. Umění tak pro marxisty představovalo zesvětštěnou verzi dobového trendu k aprioristickému přístupu k životu, viděnému jako výslednice zápasu nadosobních osudových sil dobra a zla (reakce a pokroku), překračujících meze lidské (individuální) vůle a určujících dráhu jedinců, kteří se tak měnili v pouhé nástroje těchto sil. Mytizoval se život překrývající živelnou zkušenost metafyzickou konstrukcí.⁹

Spolu s tím se ovšem měnilo i pojetí sociální role umělce: umělec byl opět pocíťován jako tlumočnick „věčných“ pravd, jako „klerik“, tj. zasvěcenec do duchovních mystérií (nebo aspoň do ideologické doktríny). S tím souvisela nejen „hermetizace“ v poezii třicátých let, nýbrž i rysy metafyzické úzkosti v próze.

Jiný trend představovali umělci, kteří prohlédali iluzornost dogmat a sázeli na solidaritu svobodných jedinců schopných uvědoměle a na základě osobní odpovědnosti za život hledat cesty ke konsensu, který by umožnil spojit síly na obranu humanitních principů soužití. Sociální role umělce tu byla rovněž cítěna jako služba - nikoli však jako služba mytizovaným ideologickým či náboženským doktrínám - nýbrž jako služba demokratické veřejnosti, společenství svobodných občanů.

Mnichovská kapitulace, rozbití republiky a ztráta samostatnosti otevřely novou kapitolu historie a přinesly změnu existenciálních parametrů historickospolečenské situace. Tato zkušenost se opět promítla ve změně vztahu osobnostní a sociální složky ve struktuře uměleckého subjektu - v oživení pocitu mluvčího národního celku na jedné straně a ve stupňování pocitu existenciálního osamění na straně druhé.

Máme-li shrnout poznatky o struktuře uměleckého subjektu v literatuře dvacátých a třicátých let, dospíváme k zjištění, že v tomto období došlo k výrazným posunům v poměru obou strukturních složek - složky individuálně (osobnostně) tvůrčí a složky sociální (role).

Ve dvacátých letech na sebe strhávala v literatuře pozornost tvorba nastupující generace avantgardních umělců, zdůrazňující nové cítění sociální role umělce jako revolučního prognostika společnosti. S tím souvisela i vazba sociální role na mimoumělecké postoje spojené s kulturně politickou praxí. V dalším vývoji vedl odklon od politické ideologie k cítění sociální role umělce jako iniciátora masového „umění žít“, kde umění se mělo stát záležitostí všech.

Odlíšnou strukturu uměleckého subjektu můžeme ovšem v téže době sledovat u autorů generace předcházející (Čapek, Poláček, Langer aj.), u níž se pocituje - v souvislosti s intelektualistickým relativismem - větší volnost ve vztahu sociální složky uměleckého subjektu (role) k mimouměleckým, politickým postojům (srov. např. Čapkovu stať Proč nejsem komunistou).

V souvislosti se vznikem apriorních ideologických a mytizujících konceptů (mýtus půdy, rasy, třídy), které byly výrazem obecné touhy po duchovních jistotách umožňujících překonat pocit existenciální „vrženosti“ do světa, opuštěnosti člověka vydaného napospas silám, které ho přesahují, se počala vytvářet představa sociální role umělce jako „zasvěcence“ tlumočícího vědomí metafyzických pravd.

Jiným řešením sociální role umělce mělo být surrealistické zdůrazňování podvědomé svobody imaginace, uvolňující individuální, tvořivou potenci a zároveň ji spojující s rolí revolucionáře bouřícího se proti všem kulturním normám, což ve skutečnosti byl projev mytizace podvědomých, anonymních sil, které ovládají člověka.

Zároveň s tím se počala do středu pozornosti dostávat i problematika svobody a osobní odpovědnosti jako hodnot, na kterých měla spočívat demokratická společnost. Jejich obrana se stala náplní sociální role umělce, jenž svou tvůrčí individualitu dal do služby intelektuální kritiky dogmat a mýtů a hledání demokratického konsensu a solidarity svobodných občanů (Čapek: První parta).

Meziválečné období tedy přineslo výrazné posuny dominant ve struktuře uměleckého subjektu, v poměru osobnostní a sociální složky a její vazby

k mimouměleckým postojům. Porovnání sociálně, institucionálně vytyčených norem „umělce“, vyjádřených v udělování státních cen, a uměleckého cítění sociální role umělců samých ukázalo, že společenská norma „umělce“ jevila tendenci k zvýraznění takových rysů, jež odpovídaly kulturním potřebám demokratické společnosti. Těmito požadavkům vyhovovalo nejspíše cítění sociální role generace čapkovské. Dokladem mohou být i slova F. Götze ve stati Tzv. generace čapkovská z roku 1929, jimiž charakterizoval její pozici jako „české duchovní centrum“, které má „bezpečné cítění nutnosti rovnováhy, a proto energicky odpírá pravým i levým fanatismům duchovním i kulturním“ a zaujímá „centrální postavení v českém duchovním životě“.¹⁰

Sociologické hledisko rozlišující složku osobnostní a sociální role ve struktuře uměleckého subjektu tedy naznačuje, že oproti dosavadnímu pojetí, vyzdvihujícímu avantgardní pól uměleckého spektra v literárním komunikačním procesu, lze za páteř meziválečného literárního vývoje považovat spíše čapkovské „duchovní centrum“, reprezentující demokratickou kulturu masarykovské republiky.

Poznámky

¹ S. F. Nadel, *The Theory of Social Structure* (1937). Cit. podle knihy M. Banton, *Roles. An Introduction to the Study of Social Relations*, London 1965.

² Generační posloupnost charakterizoval kromě jiných (J. Mahen, F. X. Šalda) B. Václavek v roce 1924: „Tvoření generace let devadesátých začalo nějaký rok před rokem 1890. Nevymykalo se příliš průměrnému číslu 33 let. Dnes je ukončena, ať smrtí svých příslušníků, dobrovolným zmlknutím (Březina, Machar) (sic!, A. H.), či prostě tím, že není živo (Karásek). Výjimka: A. Sova, jenž přežil generaci

2. Další generace, která přišla těsně po oné, ne tak soustředěná (Bezruč, Toman, Neumann, Dyk, Šrámek, Svobodová, Benešová, Majerová), začala tvořit většinou po roce 1895. Průměrné číslo generačního působení ukazuje, že její tvorba se chýlí ke konci. A vskutku členové její jsou dnes hotovi ve svém vývoji, vlastní jejich tvorba nového ustala (zde se ovšem Václavek mýlil - A. H.).

3. Generace Almanachu na rok 1914 a básníci s ní současní (bratři Čapkové, O. Fischer, Rutte, Kodíček, Durych) začali tvořit přibližně kolem roku 1910. Dnes tedy nalézá se v polovici svého působení, na jeho vrcholu.

4. „Poválečná generace, zdržena byvší válkou, vstoupila do literatury v prvních letech poválečných. Jako generace (let) devadesátých vyrůstala vedle generace lumfrovské, jako vedle ní generace další a generace z roku 1914 rostla za její-

věššího tvoření Neumannova, Dykova, Tomanova, Šrámkova atd., tak nová generace básnická vyrůstá vedle své předchůdkyně. Byl čas, aby přišla. Je pro ni místo. Zaujala je a šest let plní již svůj úkol.“ (B. Václavek, Naše genese, in: Avantgarda známá a neznámá I, Praha 1971, s. 656-657)

³ Srov. Vl. Vančura ve stati *Nové umění* (1924), kde napsal: „Princip účelnosti, tak jak je praktikován v tovární výrobě, je nejdůležitější. Zde jsme došli ke skutečnosti, že forma - nám jde především o formu - je vázána na úkol a sama o sobě není.“

⁴ Vl. Vančura ve stati cit. v pozn. 3: „Moderní umělci tvoří řemeslně, jsou dělníci...“

⁵ „Mladí se především lišili od starších jistým pocitem sociálním /.../ ihned po válce jevílo se jasně, že mladý člověk nemá společenské jistoty a jisté suverenity, která byla skoro vrozena člověku předválečnému. I v literárním světě se to projevovalo úplným zmizením spisovatele, jako tvora privilegovaného, výjimečného - proto se ztrácely i černé sametové kabátce, dlouhé vlasy a podobné rekvizity. Žádný pocit nadřaděnosti, spíše vyřaděnosti a z toho rostoucí snaha o nové zařadění do obecnosti lidí, do pospolitosti živých...“ (J. B. Čapek, *Kořeny předválečné generace*, Naše doba 1940, s. 65)

⁶ „Co asi chtěl Teige svým programovým článkem *Poetismus*? Asi tolik: čert vem literaturu, čert vem umění! To všechno je *passéismus*, profesorství, akademismus, obchod, nuda a švindl! Chceme konečně jednou dělat život a ne stále umění; chceme užívat a ne tvořit, což jest předpotopní slovo i předpotopní věc. *Poetismus*, toť umění žít a užívat, toť jakýsi zjemnělý *epikureism*. Kašleme na filosofii, didaktiku, logiku, rozumaření. Život, toť tolik jako *sensibilita*, toť schopnost dáti se rozechvívati pocity a básník jest ten, kdo toho dokáže.“ (F. X. Šalda, *O nejmladší poezii české*, Praha 1928, s. 89-90)

⁷ K. Čapek: *Povídky z jedné a druhé kapsy*, 1929; J. Čapek: *Stín kapradiny*, 1930; B. Klička: *Himmelradsteinský vrah žen a dívek*, 1931; K. Nový: *Peníze*, 1931; K. Poláček: *Hlavní přelčení*, 1932; H. Dvořáková: *Pepan jehně*, 1933; I. Olbracht: *Nikola Šuhaj loupežník*, 1933; M. Nohejl: *Svět nic neví*, 1934.

⁸ Srov. B. Václavek, *Kořeny socialistického realismu v české literatuře a Kořeny socialistického realismu v ruské literatuře od revoluce (1935)*, in: *týž*, *Tvorba a společnost*, Praha 1963, s. 214-226.

⁹ J. B. Čapek v cit. studii v pozn. 4: „Spornějším zjevem bylo, když nové kulturní cítění počalo zabíhat do moderní mytologie, která rostla z nekritického zbožňování mas /.../ Sklon k mýtu se neprojevil u mladého pokolení jen v oblasti sociální, ale i v jiných sférách literárních, ideových, životních...“

¹⁰ *Přítomnost* 1929, s. 698 n.

Subjekty a text

V současné době je víceméně všeobecně přijímán názor, že literární dílo je svou podstatou, ve svém „prvním plánu“, útvarem jazykovým, *slovesným*.¹ V podstatě stejně všeobecně se má za to, že jeho specifika, jako slovesného textu *uměleckého*, vyvstane zřetelně jen na základě porovnání s charakterem slovesných textů neuměleckých. Na pozadí tohoto vztahu může být vnímána a zkoumána problematika různého druhu, také problematika *subjektu*.

Položme si proto úvodem otázku, jak se problematika subjektu jeví na obecné rovině. Základem jejího zodpovězení se stane jedna nesporná charakteristika subjektu jakožto bytosti sociální, totiž jeho lidská potřeba sdělovat (a sdělovat se), komunikovat, a tedy vytvářet a přijímat texty. Při pohledu „z druhé strany“, od textu, můžeme konstatovat, že text jako znak prostředkující sdělování sám přímo předpokládá jistou vazbu na subjekty, které s ním operují. „Lidský“, subjektový prvek tak vstupuje jako nezanedbatelná složka do všech úvah o textech a komunikaci, jež proces předávání informací nahlíží jako interakci mezilidskou, jako proces sociální.²

V těchto úvahách je užitečné rozlišovat dva typy subjektů, svou povahou zásadně rozdílné: 1. subjekty stojící *vně textu* (externí), rozdílným způsobem biofyziopsychologicky vydělené a různě historicky i sociálně určené (reálné) lidské bytosti; 2. *subjekty textové* (interní), konstitutivní a obligatorní složky významové výstavby textu.

Subjekty stojící vně textu jsou ve svém individuálním i společenském určení nadány různými typy společenských aktivit, mimo jiné i aktivitou komunikační - vstupují do komunikačního procesu, vytvářejí a přijímají texty, samozřejmě také texty umělecké. Na jedné straně komunikačního aktu přítom stojí komunikant, od něhož sdělení vychází - *autor* (mluvčí, pisatel); na straně druhé pak komunikant, k němuž sdělení směřuje - *vnímatel* (posluchač, čtenář).

Dnes se už v podstatě obecně soudí, že při úvahách o samotném textu (zvláště uměleckém) nelze mezi textem a reálnými účastníky komunikačního aktu, autorem a vnímatelem, vést přímou, mechanickou spojnici. Ani z takových úvah je ovšem nelze zcela vyloučit. A pokud se předmět úvah rozšiřuje od textu směrem k široce pojaté komunikaci a v poslední době i k procesům produkce a porozumění (comprehension), mění se pohled na vztah text -

vnětextové subjekty dost podstatně. Souvisí to s tím, že text se už zpravidla nezkoumá jen jako systém (nadvětných) formálních vztahů, do hry vstupuje význam textu jako celku. Stále větší váhy pak postupně nabývá přesvědčení, že tento význam není možno hledat v textu samém, ale ve vědomí vnímatele textu, například v aktivaci jistých takzvaných mentálních modelů, o něž se proces porozumění (i produkce) textu opírá (srov. i různé koncepce tzv. recepčních estetik).

Jaké stanovisko k těmto přístupům, často velmi vyhraněně formulovaným, zaujmout? Do jaké míry reálné komunikanty do problematiky textu integrovat? Nepochybně jistě je, že základem analýzy, výkladu, interpretace textu je vždy jeho (individuální) recepce. Nepochybná je ovšem i skutečnost, že společenská existence textu je dána až *úhrnem* jeho *produkce*, jeho *materiální* prezentace (prezentace materiálního nositele znaku) a jeho *recepce*, a stejně jako nemůžeme text redukovat pouze na proces produkce, případně - mechanicky - na její pouhý rezultat, nemůžeme ho redukovat ani pouze na recepci, na relaci text - vnímatel, nebo dokonce na vědomí vnímatele samo. Nicméně jistou, byť nikoli mechanickou vazbu autor - text - vnímatel popřít nelze a i z hlediska významového, z hlediska smyslu textu, je zahrnutí vně textových reálných subjektů do problematiky textu potřebné. Jsou ovšem s textem svázány pouze nepřímou, zprostředkovanou: prostřednictvím své reálné komunikační aktivity vytvářejí, respektive přijímají určité komunikační role, jež jsou realizovány subjekty textovými. Pouze a výhradně tyto textové subjekty jsou pak složkami významové struktury textu, prostředky utváření jeho smyslu, pouze tyto subjekty prostředkují předávání informace v oblasti sociálního kontaktu.

Jako konstitutivní a obligatorní složky struktury textu se *textové subjekty* vzhledem ke své úloze a funkci diferencují na subjekty podávající („levá“ strana textového komunikačního aktu) a subjekty přijímající („pravá“ strana); obojí jsou, zdůrazněme ještě jednou, determinované a identifikovatelné pouze a výhradně skrze strukturu textu, jehož jsou součástí. Na základě stupně jejich strukturální determinovanosti a identifikovatelnosti můžeme v jejich rámci vydělit A) *subjekty implicitní*, které zde označujeme termíny *produktor* (implicitní subjekt podávající) a *receptor* (implicitní subjekt přijímající), a B) *subjekty explicitní*, které zde označujeme termíny *narátor* (explicitní subjekt podávající) a *adresát* (explicitní subjekt přijímající).

Výše užitá omezující formulace „které zde označujeme“ má své důvody - totiž četná synonymická označení, jichž se pro podávající a přijímající subjekty v odborné literatuře užívá. Protože ani literárněteoretické slovníky nekodifikují terminologii dané oblasti jednotně, upozorníme zde alespoň na některé přesahy. Jdou často i přes dělicí čáru vedenou mezi subjekty vnětextovými a textovými: například termín autor (popřípadě autorský subjekt) slouží i pro označení subjektu textového (mimotextový podávající subjekt se pak obvykle označuje jako reálný autor); reálný vnímatel textu (jeho čtenář) bývá zase často označován termínem adresát. Záměnně bývá, a to buď pro subjekty vnětextové, nebo textové užíváno i terminologických dvojic jako adresant - adresát, percipient - recipient, původce - příjemce; snad jen termíny vysílatel - příjematel a kódovač - dekódovač jsou jednoznačnější a pravidelněji přiřazovány „reálu“, tedy subjektům vnětextovým. V rámci subjektů textových bývají termíny receptor/adresát užívány záměnně pro implicitní i explicitní subjekt přijímající. Textový subjekt podávající se v analýzách epiky téměř pravidelně pojmenovává jako vypravěč (rozlišuje se potom vypravěč autorský, personální, přímý atd.), v úvahách o lyrice jako lyrický subjekt nebo lyrický hrdina. Termíny virtuální příjemce (receptor, adresát), popřípadě ideální čtenář - též poměrně časté - označují obvykle implicitní přijímající subjekt, tedy jistý soubor požadavků na porozumění textu. I z tohoto stručného a ne úplného náčrtu je zřejmé, do jaké míry je označování jednotlivých typů subjektů spjatých s literárním dílem proměnné. Neočekávejme tedy přísně jednotnou terminologii ani v této knížce - podstatnější než unifikace pojmenování jednotlivých typů subjektů je totiž samozřejmě postavení jejich funkce ve vztahu k literárnímu textu, funkce v jeho struktuře, případně i ve struktuře vývoje národní literatury - a především k tomu tento soubor studií směřuje.

Vedle konstitutivních a obligatorních subjektivních složek textu (jejichž pojmenování v odborné literatuře kolísá výše naznačeným způsobem) se zde musíme zmínit ještě o jednom typu textových subjektů, o typu specifickém zejména pro texty umělecké (i on má ovšem paralely v mimoumělecké komunikaci), pravidelně označovaném termínem *postava*. Subjekt postavy se utváří jako inherentní obsahová složka výpovědi podávajícího subjektu, tedy té roviny textové komunikace, kterou bychom mohli označit jako rovinu primární: až skrze tento subjekt, to znamená zprostředkovaně, je podána přímá charakteristika postavy, její chování, jednání atd. Zprostředkovanou,

sekundární povahu má také komunikace postav, jejich „řeč“ (chápaná často jako komplementární k funkčně nadřazené řeči autorské, jež řeč postav uvádí, komentuje, hodnotí). Zvláště v textech s převažujícím prvkem epickým je přiřazení řeči postavám (a nezastíraná zprostředkovaná utvářenost postavy) pocífováno jako norma závazná pro daný literární druh (ovšem norma v moderní epice zhusta porušovaná, zvláště různými typy prolínání řeči postav s řečí autorskou).³ Na rozdíl od toho se v textech s převažujícím prvkem lyrickým komunikační aktivita postavám obvykle nepřizpůsobuje; v textech dramatických pak zase zdánlivě „chybí“ nadřazený podávající subjekt, textu dominuje právě až komunikace sekundární, komunikace postav (postava zastupující textový podávající subjekt, např. přímými odkazy na „utvářenost“ textu, je zde pocífována jako prvek příznakový). Textový podávající subjekt je ovšem podstatnou složkou struktury textu vždy - i v dramatu (byť zde není tak snadno identifikovatelný jako postavy), - a rovněž v těch literárních dílech epických, kde jeho textové funkce zdánlivě beze zbytku přejímá postava (jako např. v Neviditelném J. Havlíčka, 1937) nebo kde se v této funkci střídá postav několik, případně kde se postavy střídají v části textu, zatímco další část je podávajícímu textovému subjektu přiřazena přímo (Havířská balada M. Majerové, 1938).

Zhruba lze tedy subjektové ustrojení literárního textu postihnout takto:⁴

subjekty		podávající	přijímající	
vnětextové		autor	vnímatel	
textové	implicitní	produktor	receptor	primární
	explicitní	narátor	adresát	
	postavy			sekundární

Jak schéma ukazuje, „nejbližšími“ textovými ekvivalenty reálně komunikujících subjektů (subjektů vnětextových) jsou vždy textové subjekty na rovině komunikace primární: produktor (narátor) - receptor (adresát); jejich místo ve struktuře textu lze vymezit i tak, že je již nelze usouvztažnit s textovými subjekty „vyššího“ řádu. Postavy mají oproti tomu vždy charakter až sekundární; „nad nimi“ stojí pravidelně textové subjekty primární.

Naznačme teď alespoň zhruba rozdíly mezi jejich typy, mezi produkto-rem a narátorem na jedné, receptorem a adresátem na druhé straně.

Produktor a receptor (textové implicitní subjekty) se vydělují na základě samé sdělné povahy textu (tedy na základě toho, že každé sdělení od někoho vychází a k někomu směřuje). Jako sémantická složka textu jsou pak už tyto subjekty determinované a identifikovatelné i ve svých příznakovějších charakteristikách než jen jako jisté „komunikační vědomí“ textu: každý text - jako komplexní útvar užití jazyka - totiž vždy závazně prezentuje jistý zcela určitý úhel pohledu, vždy podává „skutečnost“ v jistém zpracování - a zakotvuje tak skrze sebe sama své implicitní subjekty v prostoru, v čase i ve „světě hodnot“. S tím souvisí i determinovanost a identifikovatelnost těchto subjektů jako uživatelů jistého druhu jazykového kódu (třeba češtiny), a to zejména v jeho stylovém, ale i jiném rozvrstvení nesoucím různé sdělné hodnoty a funkce (srovnejme v tomto ohledu třeba rozdílnost subjektů produktora Vančurových Polí orných a válečných, 1925, a Pověť, 1940).

Míra a výraznost příznakových rysů přiřazených implicitním textovým subjektům je samozřejmě proměnlivá, mimo jiné i v závislosti na souborech norem, jež „diktuji“ jejich charakter v jistých sdělovacích oblastech, druzích, žánrech, ale i v různých obdobích vývoje národní literatury; proměnlivé jsou také přesahy mezi textovými subjekty implicitními a explicitními, jejich funkční přeskupování. Tyto přesahy, narušující „klasické“ typy textových subjektů petrifikované literární tradicí, charakterizují například v období dvacátých let v podstatě všechny literární žánry⁵ a souvisejí přímo se subjektivizací soudobé prózy i dramatu i s aktualizací epických prvků v soudobé mladé poezii (např. v souvislosti s explicitně ztvárněným podávajícím subjektem).

Explicitní textové subjekty, *narátor* a *adresát*, jsou pak obdobně textově determinované a identifikovatelné už „úhlem pohledu“ o a způsobem, jakým jsou v textu využity stavební prostředky jazykové, tematické, textové, tekto-

nické. Na rozdíl od subjektů implicitních se však stávají přímo, nezprostředkovaně obsahovými složkami textu, jsou jako subjekty různou měrou a různými prostředky a způsoby tematizovány (výslovně označeny, pojmenovány, identifikovány); tematizována je zároveň jejich komunikační a textotvorná činnost, která je jim přiřazena opět přímo, případně i spolu s osvětlením okolností či způsobu jejich účasti na komunikaci. V souvislosti s tím bývá - logicky - tematizováno i jejich časoprostorové zakotvení i zakotvení ve „světě hodnot“. Tematizace podávajícího subjektu právě v souvislosti s literární komunikací, jako (slovesného) „tvůrce“ reflektujícího sebe sama, své podání (i jeho způsob) a zhusta i sám literární tvar, potenciálně nese četné textové funkce: v řadě prozaických textů sklonku dvacátých let například prostředkuje subjektivitu podání, relativizuje podaný svět a realitu vůbec, zároveň ovšem také umožňuje polemizovat s tradicí žánru, jeho výrazovými možnostmi, a v neposlední řadě i se sdělným „posláním“ textu. Jsou-li pak tematizovány i takové rysy, činnosti, vlastnosti atd. těchto subjektů, které nesouvisejí jen s činností komunikační a textotvornou, jsou distinktivní rysy produktora a narátora, receptora a adresáta ještě výraznější (subjekt se pak tematizuje nejen jako komunikant a tvůrce textu, ale také jako subjekt zapojený i do ostatních rozmanitých činností lidských).

Výše jsme naznačili, že povaha textových subjektů (a samozřejmě i text sám, je-li nahlížen jako rezultat a východisko textotvorné činnosti) je více nebo méně, vždy však zprostředkovaně, vázána na povahu zmíněných už subjektů mimotextových, autora a vnímatele. Vedle nich je ovšem modifikována také dalšími subjekty, jež vstupují do procesu komunikace jako mezičlánek řetězce autor - (zveřejněný) text - vnímatel. Zcela specifickou, totiž „zjevnou“ povahu mají komunikační vstupy překladatele, méně zjevně se uplatňují subjekty například redaktora, nakladatelského recenzenta, korektora, také dramaturga, cenzora apod.; jejich podíl na konečné podobě textových subjektů bývá ovšem někdy identifikovatelný jen obtížně.⁶

Textotvorná činnost všech těchto subjektů, včetně podoby jejich (případné) textové role, je pak určována či modifikována řadou okolností, především faktem sociální regulace komunikace. Komunikačně regulující funkci mají normy různého typu (sociální, etické), a zejména pak normy v širokém slova smyslu jazykové, zahrnující pochopitelně i normu stylovou (typ výstavby textu v závislosti na dílčích, ne zcela obecně platných okolnostech komunikace),⁷ normu druhovou a žánrovou. Komunikanti

sami jsou přítomni nejen nositeli těchto norem (obecného povědomí o normách i povědomí o jejich situační a j. vázanosti) a zároveň i jejich spoluvůrci, často jsou také jejich „narušovatelé“.⁸ V meziválečném období, jak jsme výše naznačili, zasahuje takový odklon od normy mezi jinými stavebními prostředky a postupy také subjektové ustrojení literárních textů a zprostředkovaně pak samozřejmě jejich estetické a noetické funkce; porušování tradiční, petrifikované subjektové struktury textů přítomné v daném období typově „jednorodé“ a ani funkčně totožné a neměnné.

Poznámky

¹ Upozorňoval na to systematicky např. J. Mukařovský; uceleně o tom zvláště ve dvou přednáškových cyklech šk.r.1933-34: *Filozofie jazyka básnického a Filozofie básnické struktury* (Wiener Slawistischer Almanach 1981, 8, s. 13-116). Představu o tom, jaké rysy literárního díla pokládá současná nauka o textu za rysy determinované jeho jazykovým ustrojením, podává např. R. Mayenová: *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Wrocław et al. 1979 (2.vyd.).

² Tímto způsobem chápe komunikaci např. R. Jakobson ve známé studii *Lingvistika a poetika* (Style in Language, Cambridge, Mass. 1960). Oproti tomu do úvah o komunikaci vyrůstajících z technicizujícího rámce teorie informace (Shannon aj.) subjektová složka (složka „lidská“) začleňována nebývá.

³ Podrobně o přestavbě moderní epické struktury z tohoto hlediska srov. B. Doležel, *O stylu moderní české prózy. Výstavba textu*, Praha 1960.

⁴ Detailní typologii subjektů podává v rámci své koncepce literární komunikace A. Okopień-Sławińska, *Semantyka wypowiedzy poetyckiej. Preliminaria*, Wrocław et al. 1985.

⁵ Jejich pojetí se ovšem právě v tomto období proměňuje, srov. *Poetika české meziválečné literatury* (Proměny žánrů), Praha 1987.

⁶ Modifikací podob textových subjektů (a tím textu jako celku), např. komunikačními vstupy redaktora, cenzora apod., se proměňuje nepochybně i působení textu; to ovšem může být modifikováno (někdy dokonce přímo „žřeno“) i subjekty stojícími zcela mimo text, např. subjekty přídatného textového aparátu (vysvětlivky), subjekty kritik, recenzí, doslovů, předmluv apod.

⁷ Srov. k tomu koncepci tzv. stylotvorných faktorů rozpracovávanou českou funkční stylistikou od třicátých let zvláště v pracích B. Havránka, M. Jelínka, K. Hausenblase, J. Krause.

⁸ O porušování „klasických“ tradicí rolí v naraci srov. např. F. K. Stanzel, *Theorie vyprávění*, Praha 1988.

Zrod moderní subjektivity v poezii a jeho rozpory

Dnes už je v literární vědě v zásadě jasno, že ani subjekt mluvčího v poezii, a to ani v poezii lyrické není pouhou mechanickou a bezprostřední textovou projekcí samého autora, že mezi psychofyzickou realností tvůrce a subjektem díla budovaným v básni je větší či menší, ale vždy zásadní rozestup. Tento rozestup je dán konečně již tím, že subjekt mluvčího jako fakt jazykový a textový funguje nutně „v jiné realitě“, podrobuje se okamžitě obecným zákonitostem výstavby jazykového projevu a literárního textu zvláště, a proto se také nutně utváří ve vazbě k literární tradici nebo k normám ustalujícím se v přítomném literárním dění apod.

Z toho hlediska jistě nebylo náhodou, že když se problémy básnické subjektivity zabýval v polovině třicátých let F. X. Šalda, užil (s jistou skrytou výzvou) termínu *autostylizace*: „Autostylizací v širším smyslu je mně podmíněn vznik každé básně, i nejdrobnější i nejjednodušší, i té, která bývá označována za zcela upřímnou, naivní, spontánní, i té, v níž básník zpívá wie der Vogel singt, der in den Zweigen wohnt (Goethe, Der Sänger) /.../ Neboť v každé básni chce básník podat něco jednotného a celistvého - a život je směs a zmatek a zlomkovitost; něco souvislého - a život je roztržštění, diskontinuum. Každá báseň je chtěj nechtěj záměrný útvar umělecký, vyňatý ze syrové empirie životní, cosi zkrystalizovaného, a tím již postaveného více méně proti ní.“¹ Dnes je také již obecně jasné, že takovému kladení „empirie životní“ proti „básni“ je třeba rozumět dialekticky, že zahrnutí problematiky básnického subjektu do poetiky neznamená v tomto bodě odtrhávání literatury od životních procesů (tímto směrem mířily často námitky vznášené např. v diskusi kolem ustalování tyňanovovského termínu *lyrický hrdina* v ruské literární vědě v šedesátých letech), ale naopak - subjekt mluvčího v básni se z tohoto hlediska vřazuje do životních procesů prostě na jiné úrovni - otvírá se tak cesta k jeho interpretaci výslovně jako sociálního faktu.

Básnický subjekt mluvčího je dnes již obecně uznáván za „nejdůležitější strukturální prvek“ básně,² je totiž „významovým korelátém, nikoliv jednotlivých výrazů či vět nebo jakýchkoli jiných segmentů promluvy, ale promluvy v jejím plném rozsahu od prvního do posledního slova“ (J. Šbawiňski).³ Za poslední čtvrtstoletí výzkum dané problematiky z hlediska poetiky značně pokročil, přesto však zůstává alespoň ve dvou směrech neuspokojivý: problematika básnického subjektu mluvčího je pokrývána řadou jednou více, jindy

méně synonymních termínů, z nichž každý je spjat jednak s jinou badatelskou tradicí a jednak vnáší do dané oblasti svá zvláštní omezení. Kromě citovaného termínu „autostylizace“, za nímž cítíme „výraznou a záměrnou odchylku od pravděpodobnosti životních fakt“,⁴ a tedy zvláštní typ výstavby básnického subjektu, setkáváme se s termíny „lyrický hrdina“, běžně se dále hovoří o „lyrickém subjektu“, respektive „lyrickém subjektu mluvčího“ (liryczny podmiot mówiący). Ovšem tam zase druhová specifikace vnáší nevhodný a v praxi dost překážející předěl mezi výstavbu básnického subjektu mluvčího v textech lyrických a v básnických textech z hlediska literárnědruhového nejednoznačných, respektive s výrazným epickým půdorysem, což zvlášť zřetelně vystupuje do popředí jako problém v těch případech, kdy hledáme označení pro společný subjektový významový korelát básnických sbírek zahrnujících jak texty z literárnědruhového hlediska lyrické, tak jednoznačně epické (např. Bezručovy Slezské písně). Metodologicky podnětné pro další budoucí směr bádání v dané oblasti se zdá být podstatnější využití odlišení básnického subjektu jako celistvého významového korelátu textu od těch jeho složek, které se opírají o bezprostřední tematizaci, či jinými slovy skrze něž básnický subjekt vstupuje do tematického plánu básně a stává se postavou. A. Macurová ve své obecné lingvistické práci, usilující postihnout utváření mimojazykových faktorů v textu, odlišuje z toho hlediska analogicky takzvaného „produktora“, implicitně ztvárněný subjekt komunikátu, a „narátora“, subjekt ztvárněný explicitně, tj. tematizovaný.⁵

Druhým momentem, který se zdá být z hlediska rozvoje dané problematiky dosud otevřený, je fakt, že jakkoliv je centrální význam problematiky básnického subjektu (lyrického hrdiny) obecně uznáván, dosud se v praxi nestal základem celkového výkladu určitého rozsáhlého úseku vývoje národní literatury, jinými slovy nevykročil zatím z oblasti teoretické poetiky a z oblasti interpretace konkrétního literárního díla do oblasti poetiky - abychom použili s poněkud jiným akcentem konvenčního termínu - „historické“, tj. poetiky schopné pomocí nástrojů v jádru teoretických mapovat proměny rozsáhlých úseků literárního procesu.

V následujících kapitolách se vlastně poprvé pokoušíme vydat tímto směrem. Budeme se snažit na pozadí problému *básnické subjektivity* - jednoho z ústředních problémů literárněteoretického uvažování - nastínit víceméně ucelený a komplexní výklad literární problematiky české moderní poezie. Už z tohoto pohledu je nezbytné započít výklad na přelomu století. Situace z té

doby bude totiž vlastně ještě dlouho poté provokovat vývoj českého básnictví, ať již negativně, ve sporu s „modernistickým“ pojetím subjektivity, či pozitivně, s novým využitím některých tehdejších autostylizačních figur.

Pokus o formulování moderní subjektivity na sklonku minulého věku totiž v české kultuře souvisel s celkovým přenesením důrazu na práva jedince vůči národní pospolitosti, která se zdála být stále absurdněji sjednocována archaickými koncepcemi, kořenícími ještě v ideálech a iluzích národního obrození. Důsledky tohoto pohybu dalekosáhle překračovaly hranice literatury a umění, byly spjaty s řešením analogických otázek v oblasti filozofie, ať již novodobé (ne náhodou v prvním ročníku *Moderní revue* začíná vycházet Nietzscheova studie k přírodopisu morálky), či aktualizované (např. podněty filozofie Schopenhauerovy), přesahovaly současně do politiky. Znamená to také, že problém vztahu jedince a společnosti byl zcela nově pojímán, hranice mezi individuem a kolektivitou se od této chvíle jinak limitovaly. Příznačně to formuluje v polovině devadesátých let Šalda: „Je stále nutno si připomínat, že společnost je samé já (a nic jiného) - a na druhé straně, že já, moje já není jedno, nýbrž že i v tom jednom já je obsažena celá společnost, mnohost, hromadnost - že je, přesně mluveno, ve mně více já.“⁶

Na tomto pozadí celkem plasticky vyvstávají základní otázky literárněvědného modelování problému subjektivity v české poezii přelomu století. Nevzpěčuje se dobová akcentace subjektivity svým krajním podtržením individualnosti a originality primární potřebě vědecké analýzy dobrat se obecných zákonitostí? Nebudeme narážet na nepřekonatelné překážky v souvislosti s tím, že vlastní předmět našeho zájmu bude neustále tíhnout ke ztrátě pevných kontur, ke ztrátě identity („já“ = více „já“), že se nám logický pohyb literárního vývoje rozpadne v kaleidoskopickou střidu nespojitelných individualit („já“ + „já“ + „já“...)? Jinými slovy - lze vůbec postihnout obecnější zákonitosti v oblasti, která se tehdy zdá být vlastním ohniskem vyslovení autorské osobitosti, nekonvenčních postojů, jedinečnosti?

Na první pohled skutečně narážíme na zcela rozdílné, ba protichůdné podoby představení subjektu v básních spjatých tehdejší společnou generační platformou, hlásících se dobou vzniku k sjednocující představě „modernosti“. Položme si pro srovnání vedle sebe dva texty:

U řek mám břízy nejraděj
a olše, do nichž stín se dere,
a cvrčků šum a vážek rej
a v dálce města rysy šeré.

Rád u řek rybáře já zřím
za clonou par s lodičkou línou
se ploužit šerem večerním,
když červánky v mze modré hynou.

A večer když se nachýlí
a měsíc v řece kdy se houpá,
ten noční chodec, napilý
modravou parou, z vod jež stoupá.

A. Sova, U řek (Květy intimních nálad)

Jí štíhlý zjev za krásné věno
a bílou pleť dal štědrý los
a Helena jí bylo jméno
a měla antický též nos.
/.../

Však jedním citem lidským jatou,
když spatřil jsem ji jedenkrát,
tu všechen lesk a hrůzu svatou
jsem rázem cítil v dálku vát:

Ta žena s antickým tím jménem,
jdouc do divadla v zimní den,
tré párků hltně snědla s křenem
a šla pak klidně na Carmen...

J. S. Machar, Antická kráska (Bez názvu)

Přestože v obou úryvcích je vlastně básnický subjekt přímo tematizován poměrně spoře a navíc v zásadě tímž atributem - stává se „postavou“ lyrického děje jen jako jeho svědek (viz nápadně k této roli odkazující slovesa smyslového, v tomto případě vizuálního vnímání: „zřím“, „spatřil jsem“),

nepřímo jsou tu budovány dvě zřetelně rozdílné charakteristiky subjektu, které vyplývají i z rozdílných strukturních charakteristik citovaných textů. Téma vnějšího světa - u Sovy „krajina“, u Machara „portrét“ - je v obou případech poměrně značně rozvinuto. V Sovově básni je budováno kupením drobných detailů s nápadným rejstříkem barevným: proti jedinému Macharovu adjektivu označujícímu barevný tón - navíc v slovním spojení okázale banálním („bílá pleť“) - se u Sovy prosazuje pestrá paleta odstínů („šeré rysy města“, „červánky“, „modrá mha“, „modravá pára“, „stín“, „šero večerní“). Vesměs je celá krajinná scénérie utvářena výlučně z vjemů vizuálních (kromě barev a světelných kontrastů tu nechybí ani vjemy pohybů), zvukových („cvrčků šum“), za hranicemi citované pasáže nacházíme v Sovově básni i počitky kožní („vlažný večer“, „chlad“) apod. Básnický subjekt se tu implicitně definuje jako „moderní“ především zvýšenou citlivostí smyslového vnímání, zostřenou schopností smyslových počitků, představuje se - jak to pojmenoval v recenzi Sovovy poezie Jiří Karásek ze Lvovic - jako „já“ schopné „nejjemnějších záchvěvů, nejkrajnějších záblesků, nejposlednějších nuancí“. ⁷ Důsledným budováním tématu krajiny z vjemů je krajinná scénérie vlastně pojata jako způsob vnímání krajiny. Proti takto introvertně založenému subjektu básně Sovovy je básnický subjekt Macharův zřetelně extrovertnější: pohyb mezi „já“ a tématem vnějšího světa je zde spíše opačný. V básni Antická kráska se téma vnějšího světa rozhodně neznižuje - básnický subjekt tu naopak nabývá role kritického komentátora a soudce reality, jejího demystifikátora: tradiční antikizující stylizace ženské krásy a poetična vůbec je odmítnuta jako falešná anekdotickým vypoointováním, ale také souběžným parodováním prostředků vysoké lumírovské poezie („hltně“), okázalou neliterárností (zmechaničtění veršového půdorysu, komicky násilné rýmy typu „ňadra ta“ - „projata“, ironickým užíváním básnických klišé (perifráze, rýmy, inverze), užitím příkfe „nepoetických“ reálií („tré párků... s křenem“). Jinými slovy - subjekt se tu představuje jako subjekt racionálního hodnocení hledající přesné pojmenování životního faktu a formulující jednoznačný postoj k němu.

V těchto dvou verzích „moderního subjektu“ nelze nicméně nevidět jisté styčné body. Na nejobecnější rovině především právě v tom, že se subjekt představuje - byť implicity - jako subjekt „moderní“, tedy podstatně se odlišující od stávajícího vymezení subjektivity v poezii a formulace jejích úkolů. Subjekt je nyní pojímán v poslední instanci jako odmítnutí obecně závazné

axiologie, v obou případech je také charakterizován výlučností a nenormativním postojem (jakkoli se v tom i onom případě utváří ve vazbě na některé aktualizované prvky dosavadní tradice - v případě Macharově zřetelně na tradici havlíčkovskou). Obě verze jsou také v osmdesátých letech a počátkem let devadesátých spjaty geneticky - setkávají se a kříží v žánrové poezii jak mladších lumírovců (B. Kaminský, A. Klášterský, K. Červinka), tak - v podobě vývojově ovšem plodnější - v rané lyrice Sovově. Perspektivně však obě koncepce subjektu otvírají přece jen jiné možnosti. Akcentace subjektu jako subjektu krajně senzibilního, „s rozdrážděnými smysly“ mnohem více vyhovuje symbolistně orientované poezii; impresionistické východisko, znamenající stále výraznější zniterňování tématu vnějšího světa, promítání krajiny dovnitř plánu subjektu, se právě v této linii může plně rozvinout. Obdobně smyslově nasycené vizuální a často přímo synestetické obrazy jsou příznačné pro poezii Březinovu („Sen modří šedivých ve stínech sněhu ožil“ Siesta, ze sbírky Tajemné dálky), Hlaváčkovu („Žluté slídové tabule oken vybroušené v plochy ostrých rozptylek rozmetávaly po celé komnatě zlatý světelný prach, zelenavě fosforeskující v záhybech černých čalounů... Vyšel měsíc, malý bronzový plátek, úžasně vzdálený, ostrý v obryse jako čerstvě vyseknutý plíšek ze zlaté mědi“ Má Ithaka, ze sbírky Pozdě k ránu), Karáskovu („V modř přešlo vše, co stydlo v zeleni, / v modř lichotnou všech odstínův a tónů. / V par fialových hořkém zbarvení / kraj rozlitý se chvěje v mírném sklonu“ Krajina v modři, ze Zazděných oken) aj. Takové rozvinutí znamená ovšem stále důslednější přehodnocování. St. K. Neumann ve své prvotině Nemesis, bonorum custos vychází vlastně až z hyperkorektního záznamu reality, která ho obklopuje, registruje pestrou škálu jejích proměn v rozmanitých údobích dne a roku, ale sám ironický fakt, že je tu mezi impresionistický „plenér“ a básníka postavena železná mříž nevelkého okna ve věznici, staví impresionistickou situaci na hlavu. Impresionistická krajina je v tomto případě chudá až banální, je zaplněná bezvýraznou zdí, siluetou věže naproti, chudou scénou „pustého dvora“ - stává se tak zákonitě nicotnou a vlastně zcela bezvýznamnou. Krajinná scenerie může být dokonce přímo devalvována, zbavována vnitřního smyslu a proměněna v přízrak.

Štít sluneční se v brunátný kov taví,
žár jeho v chorobném se dusí vzduchu,

jenž houstne zsinalý a popelavý
nad krajem, plným vápenného puchu...

J. Karásek, Sonety II, Rozklad (Zazděná okna)

V tomto Karáskově čtyřverší se - jak vidíme - napočátku ryze impresionistická krajina přetváří v divokou krajinu s démonickými rysy, v krajinu zcela ztrácející reálné kontury. Postupně nejde už ani v druhém plánu o identitu krajiny, ale vědomě - jak to formuloval Karel Hlaváček - o vytvoření její „delikátní mystifikace“.⁸ To naznačují i četné analogie jednotlivých „popisů“ krajiny: „Klid bílých linií se tiše krajem snoval“ (O. Březina, Siesta) a „klid spících linií se kreslí v měkkém vzduchu“ (J. Karásek, Hudba siesty, Zazděná okna, 1894). Krajina prostě stále výrazněji přestává být pouhým přetvořením vnějšího motivu v realitu psychickou, v obraz „nálad“ či „krajiny duše“, téma vnějšího světa je výše naznačenými prostředky rušeno, už nelze hovořit vlastně ani o jeho subjektivaci či psychologizaci, jde spíše o to, že je téma vnější skutečnosti v symbolistní poezii rozmanitými prostředky potlačováno. Krajina básně přetrhává veškerou svou spojitost s krajinou skutečností, přestává být také stále zřetelněji souborem „vjemů“ odkazujících alespoň hypoteticky k nějaké mimotextové entitě a stává se vlastně spíše nezávislou duchovní aktivitou čistě ve sféře „já“.

Vidíme to ostatně i na způsobu rozdílného zapojování postav do celkového kontextu „symbolistní“ a „realistické“ básně. V symbolismu je patrná celková tendence omezit samostatnou platnost jednotlivých figur - srov. například Březinovy Vladaře snů, Stavitele chrámů, barbary Hlaváčkovy a Karáskovy nebo Karáskovy a Březinovy Silné, Hlaváčkovy gézy apod. - a chápat je spíše jen jako jednotlivé aspekty vnitřního světa „já“. Svět je tu představen v celku jako svět subjektem vytvářený a se subjektem homogenní; ani jiné postavy sem nevnašejí jinou perspektivu, jsou spíše ztělesněním některých problémových momentů vnitřního života subjektu. Nevylučuje to mnohdy rozehrání tohoto vnitřního života ve svár či alespoň drama, ale i pak zůstává výmluvně oblíbenou polohou tohoto dramatu více či méně skrytá konfrontace subjektu se sebou samým. To je také pramen stylizovaných básnických dramatických etud, ve kterých lyrický hrdina básně vstupuje do rozhovoru jako se svým partnerem s vlastní „duší“ nebo kde se personalizovaná „duše“ stává v pravém smyslu samostatnou postavou. „Když z výprav jsi se vracela, já na prahu / tě mlčky vítal“ (A. Sova, Kořist duše, ze

sbírky Dobrodružství odvahy); „Proč odvracíš se, ó Slabá, když blížíš se k rodnému prahu?“ (O. Březina, Proč odvracíš se, ó Slabá, ze sbírky Svítání na západě); „Z temnot jsem vyšel, v temnoty jdu, / o duše, chápeš tu záhadu?“ (J. Karásek, Z temnot jsem vyšel... z Knihy aristokratické); „Slyšelas, duše má, její krok zloudaný zdola, / z příkopů našeho Kastelu, pečlivě uzamčeného?“ (K. Hlaváček, Přišla..., Pozdě k ránu).

Naproti tomu v „realistické“ verzi subjektivity básnický subjekt rozhodně neusiluje rozpustit veškeré složky „vnější skutečnosti“ ve svém vnitřním světě či je bezprostředně ze sebe vytvářet, připouští po svém boku i subjekty jiné, s vlastní hodnotovou perspektivou, aniž vytváří předpoklady pro včlenění těchto cizorodých hodnotových soustav do jakékoli jednotící konstrukce, která by je mohla předvést pouze jako vnitřní drama básníka. To ponechá zásadně otevřené možnosti epice - básnický realismus se nevyhýbá žánru básnické povídky (Machar, Zde by měly kvést růže...) a ani románu (Machar, Magdaléna). Jestliže bychom mohli poněkud zjednodušeně konstatovat, že v linii symbolistní poezie se subjekt vyvíjí od ztotožnění s vnějším světem (svět = „já“, tj. způsob, jak svět vnímám) k roli jeho tvůrce, demiurga (svět = „já“, tj. skutečnost mnou a ve mně utvářená), v „realistické“ linii zůstává podobný vývoj nepřijatelný, protože je vlastně nepřijatelné jak samo východisko tohoto pohybu, tak jeho cíl. V „realistické“ básni je subjekt sice samozřejmě také tvůrcem, ale nevytváří se zde souběžně žádná filozofie ztotožnění textu a „reality“ či substituce „reality“ textem; demiurgická role autora končí na hranici údělu literáta. Skutečnost není vyloučena ze hry, je přijata jako daná. Právě vůči ní se ostatně role básníka vymezuje: úkolem básníka (moderního básníka) je nazírat ji autenticky, deziluzivně, čili jinými slovy zbavovat ji nánosu společenských iluzí a mystifikací.

Tento postoj vylučuje také zcela samozřejmě samu absolutizaci subjektu a jeho hodnotové perspektivy: dovoluje odkrývat iluzivní momenty i v jeho postojích. V tomto smyslu je básnický mluvčí v oné racionalisticko-realistické verzi nadán výraznými, často až románovými rysy. Naproti tomu ve verzi symbolistní vypadá situace nápadně jinak. Přestože ani zde nejsou vyloučeny výrazné prvky epické a nejednou jsou skeletem tematické osnovy básní rozsáhlé, mohutné děje, jejich předkládání jako vnitřních dramát „já“ je vzdaluje proměnlivému žánru románu a sblížuje je spíše s eposem či bájí, jde zhruba řečeno o jakési lyrické mýty.⁹

Ten vnitřní subjektivizovaný svět, tedy svět podaný jako inherentní dimenze subjektu, je v devadesátých letech okázale distancovaný od jakékoli vnětextové skutečnosti. Často bývá nápadně „kostýmován“, stylizován jako prostorově i časově vzdálený dnešku (středověk, antika). Taková stylizace přitom nikdy nemíří k rekonstrukci minulosti, je programově nehistorická, je pouze jino-bytím vůči odmítané realitě, je tvořenou skutečností, jeho autorským „snem“. Sen se tu nápadně stává oblíbeným označením vnitřního světa subjektu: „Ó sílo extází a snů, z níž umění / plá barev vějířem a v tónech burácí!“ (Březina, Ó sílo extází a snů, Tajemné dálky); Karásek to ostatně formuluje v předmluvě ke své sbírce Sodoma zcela otevřeně: „smysl věcí nám neřekne svět reálií, ale pouze náš sen... A vím, že jediné je pravda: skutečnost nenáleží do umění!“¹⁰ Distance je ve svých krajních polohách - tradičně spínaných s dekadencí - mnohdy natolik silná, že hodnotová soustava tohoto vnitřního světa subjektu je budována v přímé opozici k hodnotám přijímaným jako základní a neotřesitelné.

Proti životu je kladena smrt - ať již jako přechod k hlubším hodnotám duchovním (např. v básnické filozofii Březinově), či především jako destrukce a zánik života, únik z přítomnosti ke všemu minulému, a tedy už také dávno mrtvému (Karásek, Hlaváček). Proti čínorodosti jako základní měšťanské ctnosti je stavěna pasivita, nečinnost, všeobecná ochablost a netečnost, proti pokroku úpadek, společenská destrukce (odtud také ona adorace barbarů jako živlu civilizačně rozvratného). Silně se problematizuje vztah k náboženství - objevují se motivy blasfémie, kultu satana jako nejvlastnějšího vyjádření hodnotového „převrácení“. A nikoliv bez souvislosti s tímto celkovým procesem se problematizuje i intimní sféra, zpochybňuje se vůbec smysluplnost i těch nejelementárnějších mezilidských vztahů: sama potřeba erotického pouta mezi mužem a ženou se stává předmětem sporu. Žena může být nahlížena jako „zbytečná samice“ (St. K. Neumann) nebo zcela vyloučena mimo zorné pole; hodnotová negace v této oblasti usnadňuje příznačně cestu milostné poezii homosexuální (u J. Karáska).

Důraz na výlučnost básnického subjektu a nezávislost jeho soudu a hodnocení se spíná s okázalým aristokratismem, který se promítá na jedné straně i do dobové obliby aristokratických sebestylizací, poznamenávajících i praktické modely chování některých autorů devadesátých let (šlechtický přídomek „ze Lvovic“ u Karáska, Neumannova hra se šlechtickým půvo-

dem). V jádru „aristokratická“ je nicméně už sama představa literárnosti, v níž je zřetelně akcentována poloha vysokého stylu, patetická intonační linie, kultivovanost v jazyce i tematice, jazyk orientující se lexikálním výběrem na slova cizího původu.

Nositelem těchto „antihodnot“ se stává v díle samozřejmě subjekt mluvčího, a to i v případě, kdy není v textu výslovně tematizován a kdy se jeho obraz skládá výlučně z prvků zprostředkovaných jazykově tematickým a v úzkém smyslu literárním materiálem. Pak bývá subjekt v poslední instanci určován výběrem a skladbou jazykových a tematických prostředků, příklonem k té či oné literární tradici a odmítáním tradic jiných, využíváním těch či oněch žánrových možností. V tomto konkrétním případě je to podmíněno již zmíněnou celkovou tendencí symbolismu předkládat téma v básni jako součást vnitřního světa subjektu, a tedy jako složku plně subjektivizovanou. Tím spíše vystupuje tato funkce do popředí tam, kde sám subjekt mluvčího básně je výrazně teatralizován, kdy se jinými slovy sám stává postavou v univerzální subjektové „krajíně duše“.

Typ této postavy je přitom současně budován pomocí motivů zřetelně dobově příznačných. Do popředí se dostávají především motivy zániku a smrti:

a na žhavých plotnách mého žití
v pěnivém kлокotá varu
nápojem smrti mé, z nějž budu pít
Mystérium zmaru.

O. Březina, Z věčných dálek... (Tajemné dálky)

To bude ticho a teskno a prázdno! Já včera rozvitý
až půjdu a poznám, že odkvétám právě dneska.
A zamknu svůj chrám a zvony mé budou rozlity
a světla má nebudou hořet a prázdna bude má stezka.

A. Sova, Meditace (Vybouřené smutky)

Mé vlasy na lebce že shnijí provlhlé,
že v důlky propadnou se prázdne oči mé,

mé maso páchnoucí, jež infikuje hnus,
že bude odpatat po kuse zvolna kus /.../

J. Karásek ze Lvovic, Confiteor (Sodoma)

Obdobně se v autostylizaci básníka hojně využívají motivy slabosti, ochablosti a rezignace („já žiji přítomnost, tak v apatii, mdlý“ Karásek, Confiteor, Sodoma), lenosti („mé maso je příliš líné“ St. K. Neumann, Letní dny, Apostrofy hrdé a vášnivě), nudy, často právě jako součást konkrétnější masky aristokrata „posledního z rodu“: „Jsem pouze poslední chorobný výhonek bez vůle“ (Hlaváček, Přišla..., Pozdě k ránu); „Dauphin starého, vzácného rodu, poslední, pozdní jeho výhonek, / mám všechny nemoce svých předků“ (Karásek, Spleen, Kniha aristokratická); „já, poslední z pyšného toho rodu“ (St. K. Neumann). Značně se komplikuje erotická role mluvčího, subjekt je mnohdy tematizován přímo jako misogyn: „žen žhavý ret mé krve vášní neroznítí“ (Březina); jindy je tradiční scénérie milostné lyriky nápadně sublimována - například u Hlaváčka nebo Březiny - v narcisistním dialogu „já“ a „duše“, v němž je „já“ přisouzena úloha mužského a „duši“ ženského prvku; Karáskův básnický mluvčí se zase otevřeně - jak bylo řečeno - představuje jako homosexuál.

Subjekt je dále s oblibou charakterizován jako „pohan“ (Hlaváček, Karásek, Neumann), jako „starý rouhač“ (Neumann) nebo jako bytost tak či onak spjatá s ďáblem („jsem ďábla metresa“ Karásek), „anděl černý satanův“ (Neumann), jako upír („já upír jsem“ Karásek; „duše má... dostává upíří peruti“ Hlaváček).

Moment odbojnosti, vzdoru a provokace však současně vytváří protiváhu motivům pasivity, vyčerpanosti, choroby a umírání. Vůle mluvčího básně k sebezrušení a k smrti je vlastně v konfrontaci s bezperspektivním živořením společnosti nahlížena jako heroická: jako vůle rozejít se s banalitou, jako vůle ztotožnit se se skutečností dosud neznámou. Slabost může být pojmána také jako tíživé dědictví, znamení prostředí, kletba doby, a síla se pak stává nápadnou složkou básnické autostylizace jako výraz vnitřní schopnosti subjektu se tomuto diktátu vzepřít.

A byl se i vyzáblé tělo mé bédami dědictví třáslo
a starý rod buržoy reflexe házel v nádheru nových mých snů,

já sebe v sobě jsem zachránil, jdu sám, jdu silný a prudký,
nevěře potlesku, záští se nelekám a jen k svému slunci se pnu.

St. K. Neumann, Meditace (Satanova sláva mezi námi)

Převaha básníka-postavy nad odmítaným světem se pak naplňuje dvěma významovými pohyby. Subjekt přesahuje „ty ostatní“ svým pohybem po vertikále. Zatímco „ostatní“ (třeba jen implicity) jsou vázání na přesně vyhrazený prostor, autostylizace básníka jsou spjaty s překračováním prostorových hranic (básník dobyvatel).

Jsem drsný námořník, jenž do tmy pluje z jasna...

J. Karásek, Jsem dítě Sodomy /.../ (Sodoma)

Vyšel jsem v přítmí... Válečný čas byl. A země
voněla bouří a spláchnuta deštěm bujela všady.
Psi vyli zavření v těsných stájích odbyté kultury,
bezvládí duší když táhlo, táhlo starými Městy.

A. Sova, Vyšel jsem v přítmí /.../ (Vybouřené smutky)

Jak somnambul svedený z lože, bledý, spoután a něm
pod hypnózou Nepoznaného jdu se svým snem...

O. Březina, Pohled smrti (Tajemné dálky)

Druhou možnost - přítom dobově velice příznačnou - představuje naopak pohyb po vertikále: „vypučel jsem nad bahna do měsíčné noci“, „Sám / pyšný / uprostřed pláně stojím a vysoko zdvihám / svá hubená ramena za nejdražší vlastní svých snů“ (Neumann, Vypučel jsem nad bahna..., Satanova sláva); „V strom změněn hořící já korunu svou zdvih / bych cestu ukázal v dál chodcům ohně jase“ (Karásek, Umění, Zazděná okna). Subjekt se situuje do nápadných výškových bodů prostoru, do hor: „kde mohu do hloubky vzkřiknout vězněným Já“ (Sova), do oblak „nad hřmotem pasáží“ (Karásek), jeho svět „visí nad zemí“ (Sova), do výše se vzpíná svým „snem“ („pozdvihne

se sen můj s křídly zachycujícími reflexy věčného jitra / a jako gigantský fantóm orla zem ponese v žhavých svých spárech“ Březina, Ranní modlitba, Svítání na západě), svou „dušič“ („duše má.../ dostává upří peruti, / pod jejichž rozmachy prýskají bez vzruchu hvězdy“ Hlaváček, Upír, Pozdě k ránu). Subjekt se hyperbolizuje, „gigantizuje“ fyzicky nebo svou psychickou kapacitou, která usiluje stát se svodem všech lidských dějů minulých i budoucích („Ať všecko obsáhnu, všech cíle drah a cest, / co vidím žít a mřít a růst a kvést a zrát“ Březina, Modlitba večerní, Tajemné dálky).

Jestliže básnický subjekt v symbolismu tíhne k univerzalizaci, ke splnutí s veškerým tematickým živlem básně, a tím současně nepřímou vyžaduje nápadně teatrální rozčlenění této univerzální subjektivity v rozmanité „vlastní“ role, především pak prezentaci vlastní autostylizace jakožto krajně nápadně kostýmované postavy, v „realistické“ básni jsou prostředky představení vlastního „já“ uvnitř tématu básně nápadně chudší. Příznakově fiktivní autostylizace jsou zcela vyloučeny, ba dokonce ironizovány. Tak na pozadí výrazně stylizovaných figur básníka, do jejichž repertoáru, jak jsme viděli, patřil nejednou i motiv mohutných křídel, konvenční atribut poezie, načrtává Machar ve své Venkovské idylce (Confiteor) groteskní obrázek, v němž úlohu peruti přejímá obnošený svrchník: „svrchník můj - prost dávné svojí krásy - / kol mne létal vzmachy mocnými“. Vstupuje-li pak subjekt přímo do tematické vrstvy textu, vstupuje tam jako konstrukt dosti transparentní, charakterizovaný vesměs běžnými životnými úkony spjatými s pozorováním, cítěním, chůzí, hodnocením apod., jen zcela zřídka (a pokud, tedy jen krajně konvenčně) bývá charakterizován vnějším popisem.

Přesto však řada motivů, charakterizujících subjekt mluvčího v symbolistní linii, nachází svou paralelu i v plánu „realistickým“. Ať už jde o motivy izolace, prožitku samoty, tak o vazbu k motivům smrti („Sám jakžtakž hledím do své zimy / a s rezignací znám vše nést... z mé pyšné lodi zbyl jen vrak“, píše Machar ve svých třiceti letech v epilogu ke knize Zde by měly kvést růže) nebo konečně i o motivy negování erotického vztahu (motiv typu „nemám ženu“). V jistém smyslu jsou analogické v plánu „realistické poezie“ i v plánu poezie symbolistní také příznačné typy základních „syžetů“ - autobiografie typu Macharova Confiteor nebo Sovových „zповědních“ básní ze Zlomené duše s typem dějin duše, jak je představuje například u Sovy báseň Řeka a v návaznosti na ni i lyrické mýty o hledáních, výbojích a návratech (vedle Sovy zvláště Neumann a Březina).

Polarita obou základních dobových poloh básnické prezentace subjektu mluvčího je nicméně dynamická a vývojově plodná. Její napětí vytváří od počátku možnosti korektivu vzniku nových rétorických, a tedy zmrtvujících systémů, poddhaluje nebezpečí akcentu stylu v symbolistní poezii jakožto jednotícího, avšak tím i svazujícího - ztvárnění básnického světa, ale současně je také výzvou antimytizující složce realismu, která ohrožuje a limituje samu základní funkci poezie. A tak je svým způsobem v tomto silovém poli i zákonité, že zatímco Machar se ve svém vývoji pohybuje od světa „přítomného“, přijímaného jím od počátku jako jediná pravá realita moderního básníka, k bohatě „kostýmovaným“ scénám střetů kultury antické s křesťanskou, básníci českého symbolismu naopak hledají ve směru opačném: Březina například v krajně neliterární interpretaci vlastní poezie, kterou vědomě důsledně pojímá filozoficky; Sova proti tématu úniku z „tohoto světa“ klade vzápětí téma návratu k němu, atd. Přestože základní podnět českého symbolismu nacházel i v pozdějších letech své pokračování (např. v poezii Otakara Tkaera), můžeme konstatovat, že hlavní vývojová linie postupovala vlastně ve znamení korekce výchozího univerzalistického gesta.

Poznámky

¹ F. X. Šalda, O básnické autostylizaci, zvláště u Bezruče, Slovo a slovesnost 1935, 1, s. 15.

² M. Głowiński - A. Okopień-Sławińska - J. Sławiński, Zarys teorii literatury, Warszawa 1967, s. 284.

³ J. Sławiński, O kategorii podmiotu lirycznego, in: Wiersz i poezja, Wrocław - Warszawa - Kraków 1966, s. 59.

⁴ M. Červenka, Významová výstavba literárního díla, ÚČSL (doktorská dizertační práce), Praha 1968, s. 178.

⁵ A. Macurová, Ztvárnění komunikačních faktorů v jazykových projevech, Univerzita Karlova, Praha 1983.

⁶ F. X. Šalda, K otázce dekadence, in: týž, Kritické projevy 2, 1894-1895, Praha 1950, s. 208.

⁷ B. Svozil, V krajinách poezie, Praha 1979, s. 51.

⁸ K. Hlaváček, Pozdě k ránu, in: týž, Básně, Praha 1958, s. 40.

⁹ Srov. Lotmanovu tezi o posilování mytičnosti textu v souvislosti s redukcí množství postav - univerzalistický koncept subjektu je tak či onak výkladem totality světa z jediné subjektové perspektivy (J. M. Lotman, Staří po tipologii kultury, Tartu 1973, s. 9-41).

¹⁰ Srov. J. Med, Básník marné touhy, in: Jiří Karásek ze Lvovic, Ocůny noci, Praha 1984, s. 15.

Problémy subjektu v poezii „generace buřičů“

V zřetelné dvojpólovosti moderního subjektu je zřejmě cosi, co do značné míry určovalo zvláštní rysy české literární situace na přelomu století. Lze předpokládat, že právě vyhocení problému „moderního já“ do obou protikladných verzí přispělo k takovému vyhranění symbolismu a dekadence v české literatuře, jež má jen obtížně srovnatelné protějšky v jiných literaturách a je v mnoha ohledech unikátní i v širším rámci evropském. Pokud jde o dekadenci, R. B. Pynsent hovořil před časem o tom, že česká literatura vytvořila přímo její nejčistší formy: „Česká dekadence byla snad nejdekadentnější ze všech dekadencí“, ¹ a snad to svým způsobem platí i o symbolismu (krajní mytizace a hyperbolizace „já“, autonomie básnického světa a jeho univerzalizmus, rozšíření symbolického plánu v alegorickou filozofii údělu lidstva).

Přitom však souběžná existence obou typů subjektu (a subjektivit) zakládala hned od počátku možnost vzájemného korektivu obou pólů: na jedné straně upozorňovala na nepochybnou parciálnost subjektivity racionalisticko-realistické, na její omezení bezprostřední empirií, na straně druhé napomáhala rychlé diskreditaci nových rétorických systémů, které v případě symbolismu opět hrozily individuální tvůrčí čin proměnit v ustrnulý soubor konvencí.

Poznamenalo to zřejmě i další vývoj české poezie - jednak v překotně rychlém rozvinutí Moderny až po „krajní mez“ a vzápětí její vyčerpání, jednak pak v přetrvávání určité dvojpólovosti i v poezii mladší generace, byť v té byl stále zřetelnější pokus výchozí protikladnost překlenout. Jestliže již samo rozvržení problémů moderního člověka do dvou nespojitých verzí v sobě neslo jak možnost vyhocení obou pólů, tak jejich vzájemnou adaptaci, v mladší generaci Moderny převažuje jednoznačně hledání možnosti propojení obou poloh.

Na tomto významovém pohybu spočívá svým způsobem celá stavba Bezručových Slezských písní, v nichž je nápadně hyperbolizovaná a v jádru stále ještě symbolistní autostylizace mluvčího jako titána prolnta s jeho naopak velmi civilní podobou „realistické ražby“.

...když jsem se z hromady sedmdesáti tisíců
do výše zdvihl. Tak bili mne bičem!
Jak vítkovské pece zrak jediný plál,
krvavý chalát mi z ramenou vlál,
na jednom nesl jsem německou školu,
na druhém nesl jsem polský chrám,
v pravici těžké jsem kladivo nesl
(levou mi urazil uhelný balvan,
oko mi vyžehl vyšlehlý plamen)
a v srdci sedmdesáti tisíců kletby a zášť.

Škaredý zjev

Z Frydku šel jsem do Těšína.
V srpnu bylo, horko bylo,
na silnici nadešel jsem
hezké děvče z Tošonic

Tošonovice

Přitom si tu obě tyto na první pohled v tradiční opozici rozvržené podoby subjektivitu zřetelně vycházejí vstříc a vzájemně se přizpůsobují.² Titánská autostylizace u Petra Bezruče dotekem s všednodenní podobou básnického mluvčího předem pozbývá původní výlučnosti a aristokratičnosti, titán je pojímán jako jeden z mnohých, či ještě přesněji jako bytost reprezentující v sobě osud kolektiva. Je budován ještě s tradičními prostorovými atributy symbolistního hyperbolického „já“, uchovává si i jeho vysokou ptačí perspektivu pohledu na okolní svět, ale současně počítá s využitím reálií, které ho sblížují s poetikou básnického realismu, zvláště s jejím zájmem o přesné, věcné, významově zaostřené pojmenování. Je z toho hlediska příznačné, že v dobovém vnímání mohl být a také byl Bezručův titán chápán jako přesný, chceme-li „reálný“ odraz slezské situace, a dokonce i jednotlivé motivy skládající celkový konstrukt titána byly přijímány jako autobiografické zprávy o básníkovi, jehož identita zůstávala před čtenářem dlouho skryta za pseudonymem. Šířily se domněnky, že básníkem je zmrzačený havíř („levou /ruku/ mi urazil uhelný balvan“) nebo hutník, fantomatická

bezručovská figura se čtenářům promítala do reálu: „Když za večera pluly na obloze záplavy od vysokých pecí ve Vítkovicích, když dýmavý sloup zarámoval žluté plameny, bezděčně jsme viděli mocný stín, jak se zdvihá z ohně a kouře - ale ten stín hrozil /.../ ten veliký a pochmurný odbojník hrozivě zakřičel...“; „Kdesi hořely den za dnem stohy na panském. Zamračený muž šel dělnickou osadou směrem od stohu, který stál v jednom ohni. Že by to byl ten muž z těch básní, co hrozil, že jednou se zvedneme a všecko bude v plamenech?“³

Současně však všední básníková podoba, v kompozici sbírky důsledně pojímaná jako protipól fantomatického zjevu titána, právě díky této koexistenci překračuje hranice civilního autobiografismu, pouhé věčnosti, a je tak dotlačována kamsi směrem k symbolu. Představuje-li se mluvčí básně ve zcela všední podobě jako „chodec“, poutník krajinou, je na tomto pozadí nápadné, jak výrazně hodnotově je tento přesun prostorem zabarven, jak vždy něco „symbolizuje“ - odchod z rodné země je znamením rezignace nebo zrady, odklon od vytyčené trasy je mravním odsouzením hříšného místa. Sám pohyb putujícího básníka Slezskem je vlastně v úhrnu analogický statické prostorové extenzitě titána, který v sobě celé Slezsko soustřeďuje („přibili ruku mně v Ostravě, v Těšíně v srdce mne bodli, / z Lipiny octu mi podali píti...“ Vrbice), trajektorie pohybu je jediným způsobem, jak může „reálně“ prezentovaný básník vstupovat ve styk s jednotlivými částmi vlasti a pospojovat je svou jedinečností v celek.

Obdobně i intimní milostná poezie Slezských písní není jen prostým Bezručovým „Confiteor“ v macharovském duchu, také ona se řídí celkovým plánem, stává se osobním protějškem stylizovaného zápasu hyperbolického titána a podrobuje se spolu s ním týmž stavebním zákonitostem.⁴

Proces, který se odehrával v poezii Petra Bezruče (vlastně vrstevníka Sovy, Machara a Březiny), je po mnoha stránkách typický pro celou generaci mladší. Ostatně sám fakt důsledné doslovné realizace oné typické „vysoké“ perspektivy symbolismu v Bezručově poezii se zapojením drastických či nepoetických konkrét, které proměňovalo symbolistního titána v bizarní, až surreálně z disparátních předmětností skládanou figurínu, byl nejen dovršením linie vývoje symbolického subjektu k hyperbole, ale již i jeho zrušením a rozkladem. Znamení nedostatečnosti této autostylizace nacházíme rozptýlena v celé generační poezii i tam, kde je ještě přijímán základní půdorys její

výstavby, ať v podobě v zásadě neutrální („Tak uprostřed své generace stojím: / duch, který neguje!“ V. Dyk, Marnosti XXII), nebo zatím ještě v podobě patetické a nadnesené, jak je tomu mnohdy u Josefa Holého.

Bramín jsem usedlý v zákoutí Čech,
múzami živený labužnický,
na skráních vavřín, pelyněk na ústech,
na srdci bodlák asketický,
za sebou vilu, jezero přede mnou,
pod nohou peklo, nad hlavou záhadu tajemnou,
kol pasu cinkot řetězů spjatých,
ctihodný bramín a roztomilý,
pobožně, s pokorou hledím co chvíli
v Životy svatých...

J. Holý, Vašíček Nejlů

Mohutný, složitý, ponurý zjev
zapadl v poušť lidské hroudy,
tisícem ran se mu vylévá krev
plnými proudy

...

jak lupič z řemesla za nízkým křovím
směju se blbečkům ideovým,
střílím tvé zajíce s gesty lvími,
kramáře citu s kapsami otevřenými,
lichváře, již dobře uloží hřivnu,
zbubřelé proroky duševní světské,
prohnilé příšery vlastenecké.
Ty jedny střílím a na druhé plivnu.
Stmívá se v Čechách a čas je tak zoufale pozdní.
Píseň má doznívá, dozní.

J. Holý, Já (Satiry)

Celkové patetické aranžmá tu však už nedokáže zakrýt, že se zcela rozpadla základní a sjednocující linie výstavby hyperbolického autostylizačního konstruktů: mísí se zde motivy zcela různého původu, odkazující ke zcela různým kontextům, celek je pokřivený a bizarní; samo vzepětí vzhůru, základní hodnotový pohyb subjektů v symbolickém plánu, nabývá groteskních a často vysloveně komických rysů:

Matěji Broučku, slyš, mě na světě nohy zebou.
Až poletíš podruhé na měsíc,
ó vem mě s sebou!

(tamtéž)

Přitom je třeba zdůraznit, že nejde výslovně o záležitost díla Josefa Holého, a tedy o jev, který bychom směli odbýt poukazem na prostou tvarovou nevyváženost „druhořadé“ básnické struktury. Bizarní autostylizační konstrukty Holého jsou prostě jen součástí obecného rozpadu jednotného symbolistního kontextu, který dříve tíhl k univerzální platnosti, ale teď je rozbíjen do nespojitě tematické a slohové tříště, rozpojuje se do osamocených estetických panelů, použitelných jen jako jedna z položek v repertoáru různorodých básnických prostředků.⁵ Hyperbolizovaný titán pak ztrácí celistvost, „kupí se“ z různorodých, chaotických, vzájemně nespojitých motivů, nakonec zcela ustupuje, přenecháváje nanejvýš své prostorové atributy - zvláště napětí mezi koordinátami „nahore“ a „dole“ - jiným tematickým složkám básně (všimněme si, jak je na této ose organizován ještě prostor ve Šrámkově sbírce veršů Modrý a rudý, přestože „já“ samo tu již přijímá zřetelně nové charakteristiky).

Tyto nové rysy spočívají především v tom, že subjekt mluvčího přestává být ručitelem univerzálního modelu skutečnosti, láme se obecná závazná platnost jediné perspektivy, vedle perspektivy subjektu básně se uplatňují i cizorodé a z pohledu subjektu přímo destruktivní perspektivy jiné, které už nemohou být interpretovány jako pouhé dramatizované verze některých momentů autorského monologu. Subjektivní perspektiva lyrického hrdiny - alespoň v té míře, v jaké to lyrika jako druh dovoluje - se zřetelně parcializuje, skýtá větší samostatnost jiným subjektům nebo alespoň skutečnostnímu materiálu, okázale podávanému jako subjektem neovládaný, zvnějšku vпада-

jící a nezávislý živel. Zřetelně silný důraz je kladen na slovo, na jeho intenzitu a předmětnost a obecně na postupy běžné již v poezii realistů, ale nyní už tyto postupy nejsou izolované, ztrácejí vazbu na jednu ze dvou právoplatných podob subjektu, a dostávají se tak všeobecně do popředí.

Stejně jako se v poezii české Moderny vyhranily dvě podoby subjektivity, vytvořily se i na první pohled zcela protichůdné koncepce básnického pojmenování: ve větvi realistické poetiky se hovořilo jednoznačně o potřebě slova, jež by bylo „prosté, ale výrazné“, jež by přineslo „trefné označení pravdy a života“ (V. Mrštík), zatímco vzhledem k potřebám symbolismu se zřetelně hledalo pojmenování jiné: „Slovo není jen prostou mluvnickou značkou věci a jí odpovídajícího *pojmu*, ale jest mimo to elementem nesmírně bohatým, pružným, rozhalujícím celé řady perspektiv v nejrůznějších směrech a schopným rozněcovati nitro v nejrozmanitějších jeho stránkách /.../ Jsou slova, která vedle celé řady významů, které můžeme jmenovati a určití, vedle svého významu mluvnického, etymologického a věcného, vedle významu, jež mají pro psychologii národů a filozofii řeči, mají i jistý význam neurčitelný a nevyslovitelný, ale zato všeobecně cítitelný, to něco, čemu jsme v posledních letech uvykli říkati „vůně, esence slova“...“ (F. V. Krejčí).⁶

Rozchod těchto dvou vymezení slova (pojmenování) a jejich funkce v básni je naprostý. Z hlediska samostatného pojmenovacího aktu byla „realistická“ koncepce pojmenování v zásadě statická, mířila totiž k odproblematizování volby z daného lexikálního souboru, usilovala o nalezení jakoby toho jediného, pravého („trefného“) slova, jež by bylo s věcí spojeno tak těsně, až by se vytvářela iluze, že je prostou věcí, jediným možným pojmenováním příslušnému předmětu přiřaditelným. Podobně je celý pojmenovací akt více či méně mechanickým, bodovým, ponechávajícím širší lexikální a kulturní zázemí slova v zásadě netknuté.

Symbolistní koncepce pojmenování byla naopak spjata s oslabením předmětného poukazu slova: důraz se přenášel opačným směrem, na síť vztahů pojmenování s celým lexikálním systémem, který je obklopoval, na bohaté kulturní podloží slova a konečně - v neposlední řadě - na stejně nejednoduchý vztah subjektu ke zvolenému pojmenování, vybíranému jakoby právě a výlučně pro danou chvíli.

Vztažení obou moderních verzí subjektivity v generaci buřičů uvedlo ve vzájemný vztah i ony nespojitě koncepce pojmenování. Na jedné straně

muselo být zřetelně uvědomováno nebezpečí plynoucí z ochuzení významového kontextu básně, stejně jako nebezpečí postupné literarizace v rámci nového básnického slovníku i původně krajně neliterárních souborů pojmenování. Silná předmětnost básnického jazyka měla ovšem ještě tu výhodu, že v principu nebránila kontaktu s novými okruhy skutečnosti, představovala v podstatě otevřený systém a navíc nebyla tak jednoznačně vázána na hypertrofovaný typ subjektivity, který se svou schopností přesně vidět a analyzovat stavěl „nad skutečnost“ i „nad čtenáře“ v „realistické“ větvi Moderny. Naopak symbolistní typ poetiky stál před jiným problémem: soustava básnických prostředků pro něj představovala systém krajně uzavřený, silně sémiotický, stavějící proti zbanalizované znakovosti oficiální kultury novou znakovost s nápadnými rysy exkluzivity a ezoteričnosti. I když vytvoření takového systému bylo neseno gestem svobody básníka, brzy nový systém začal jeho svobodu mimořádně silně omezovat a byť složité vztahy pojmenování k jazykovému a kulturnímu podloží aktualizovanému pojmenovacím aktem mřily k nejednoduchému významovému celku, byla to celistvost alespoň v základním tvaru svým způsobem typizovaná a ve své výsledné nejednoznačnosti a neurčitosti vlastně jen málo osobní a variabilní.

Vývoj v tomto směru značně proměnil především postoj k symbolu: potlačuje se značná významová rozplývavost symbolického pojmenování a naopak posiluje jeho konkrétnost a předmětnost. Tento proces či alespoň jisté jeho stránky byly v dobových úvahách nad otázkami poetiky vnímány jako naivizace symbolu,⁷ pozdější literární historici hovořili o jeho „zrealitňování“, o vývojovém pohybu od symbolu k emblému.⁸ Protože tento proces je současně jedním z vnějších projevů nového rozvržení problematiky subjektu, zhruba řečeno výsledkem vzájemné adaptace subjektivity založené univerzalisticky a subjektivity parciální, nebude od věci pokusit se alespoň na jednom dílčím dokladu upozornit na mechanismus této změny. Vhodný materiál tu nabízí z tohoto hlediska třeba tvorba Šrámkova od raných básní (posmrtně vydaná sbírka *Rozbolestněný ženami*) přes sbírku *Života bído, přec tě mám rád až k souboru *Modrý a rudý*. Na této ploše je zřetelně patrná polarizace: na jedné straně stojí subjekt usilující cele pohltnit představený svět, na straně druhé subjekt zřetelně se zřikající této výchozí univerzální role. S tím souvisí i polarizace dvou různých technik práce s lexikálně tematickým materiálem. Už v juveniliích se objevují typické šrámkovské motivy. Později, v cyklu *Modrý a rudý* vytvářejí tyto motivy základní tematický inventář, ale na*

počátku vystupují ještě obrazně řečeno bez kontur, neosamostatňují se z kontextu, slohově i intonačně sjednocovaného do jediné významové slitině, kterou bychom mohli s jistou dávkou přibližnosti označit za nuancovaný zápis detailních duševních hnutí lyrického subjektu.

SRDCE	Zkvet ze lnu měsíc, přízrak zaskleného Srdce kráčel k vodám, / kde pižmo rozemnuté v dlaních k subtilním ti chřípím podám
KREV	přejemnou bolestí jim krvácely voskové prsty / a ta krev voněla po jasmínu vadnoucím
KVĚT	vše vypěl do bleďa mdlý květ
PES	a všem svým chrtům upřímným s mdlou srstí plyšovou jed v mléce podám

Naproti tomu v prvních vydaných knížkách F. Šrámka nacházíme u týchž motivů zcela rozdílné ztvárnění:

SRDCE	Z ruky košík zelený, z mého srdce kořeny / potvora vyrvala...
KREV	všechno voní / divně po krvi
KVĚT	v modré dálce rudý květ, / oh, rudý květ...!
PES	Že je někde budka psí a v té budce vztekli psi

Zatímco v juvenilních jednotlivé motivy - jakkoli již tehdy frekventované - vstupují do textu jako nesamostatné složky celkového rozvinutého obrazu a zůstávají sémanticky rozostřené, nyní se vyhraňují, osamostatňují a také vědomě banalizují, „naivizují“, významově se otevírají pomocí krajně konvencionalizovaných kódů, navíc často zřetelně mimoestetických. Takovými kódy mohla být běžná hovorová idiomatika, ale rovněž - a to je pro novou generaci zvlášť typické - celkem přesně definované sociální jazykové kódy vysloveně „nízké“, ať již jde o repertoár jazykověstylistických prostředků vojenských (Šrámek ve sbírce Modrý a rudý) nebo lexika vázaného na prostředí hospod a šantánů, nebo na prostředí proletariátu (Gellner, Mach), především kód politického lexika a rétoriky anarchismu. Jednotlivá

pojmenování přítom zjevně nesměřují v té míře ke ztotožnění s věcí, jaké bylo patrné v poetice „realistů“, naopak v pojmenovacím aktu tyto dílčí kódy zřetelně aktivizují, chovají se sice diskrétně, ale přece jen nepochybně jako znaky z jejich souboru. Tak sledované motivy „srdce“, „krve“, „květu“ se v Šrámkově poezii provazují s jednoduchou politickou symbolikou rudé barvy. Barevná pestrost květinové symboliky juvenilí a značná druhová rozmanitost květinového repertoáru se v Modrém a rudém ustaluje na závazném emblému „rudého květu“ (jen výjimečně konkretizovaného jako „růže“ nebo „mák“). Tento jediný a přehledný kontext se pak sbíhá - v přímé analogii se základními motivy anarchistického politického programu - s tématem lásky, svobodné a nezávislé, „volné lásky“ („zahrádečka, kde to rudě kvete“) a s tématem vzpoury. Obdobně i původně secesně stylizovaní „chrt“ jsou v Šrámkově knižně publikované lyrice zcela vytlačeni emblémem „psů“, který se snadno otevíral anarchistické rétorice svou podvojností ochotného, zkrotlého, služebného zvířete a potenciální šelmy („havíři, dneska pse, a zítra člověče!“ F. Šrámek, *Psí chorál*). Ani v případě „vrby“ (F. Šrámek, *Modrý a rudý*) není v textu využito z hlediska secesního vidění důležitých atributů splývavých větví, ale - byť dnes již s malou čitelností - vystupuje do popředí fakt, že šlo o emblemický strom anarchistů (vrba - Volnost - Rovnost - Bratrství - Anarchie).

Ústup univerzálně budovaného subjektu se obrátil i v celkovém poklesu prestiže volného verše a široce založené lyrické básně v tomto období. Parciálnímu subjektu, který usiloval identifikovat se s určitým kolektivem a jeho neméně okázale dílčí a současně jednoznačně „nízkou“ perspektivou vnímání reality, mnohem více vyhovovaly menší žánry, opírající se o rytmické útvary členěné do méněslabičných úseků, se zřetelnými písňovými názvuky nebo přímo stylizované jako písně. V této na první pohled patrné tendenci prezentovat subjekt básníka jako „zpěváka“ se mohly formálně aktualizovat i určité folklórní momenty (jakkoli jistě ne tak systematicky, jak tomu bylo na Slovensku, kde moderní poezie neznamenala tak příkrý rozchod s tradicí - u I. Kraska, J. Jesenského, nebo třeba u Moravana J. Mahena), ale i pak byly přehodnocovány a orientovány jiným směrem. U Tomana a Opolského směřovaly například k obecné platnosti, nevázané na archaickou uzavřenost a neporušenou poetičnost venkovského světa, ale spíše prostřednictvím stylistické kvality jednoduchosti, bezprostřednosti (jednoduchá syntax, přehledná kompozice, nekomplikovaná strofika,

jednoznačné pojmenování apod.), prezentující subjekt básníka jako lyrického hrdinu bezvýhradně nearistokratického. Nedochází tu tedy ani k dílčí obnově rané obrozenské ohlasovosti, která se vyžila již ve třicátých letech devatenáctého století, ani k návratu k romantickým pokusům nalézt ve folklórních prostředcích nástroj subjektivace, jakkoli i tentokrát tento proces umožňoval příklon k stylistickým modelům písně a skýtal také možnosti bezprostředního vyslovení zážitku, doteku s autenticitou.

Spíš než k subjektivaci mřífí nyní sémantika písně k navázání kontaktu básnického „já“ s kolektivem, který byl v symbolistním členění skutečnosti vysunut ze zorného pole nebo mohl existovat uvnitř univerzalistického modelu subjektivního světa jen jako netečná či nepřátelská luza nebo dav a který v „realistické“ verzi moderny zůstával nanejvýš předmětem kritické analýzy, věcného studia a „nestranného“ soudu ze strany „já“. V žánru písně se nyní staví do popředí náznaky gesta pospolitosti, kterým je subjekt propojován s „ostatními“.

Uplatňuje se tu proto i tihnutí k písňovým projevům více či méně konkrétně vyhraněných sociálních skupin a sociálních prostředí, k písni vojenské u Šrámka (Modrý a rudý), k písni politické (opět zejména Šrámek), šantánové (F. Gellner).⁹ S tím souvisí také výrazná orientace na reálnou mluvu. Tato orientace se projevuje nejen v zájmu o estetické modelování živé, přerývané emocionální řeči v dobové poezii a próze (Šrámek), ale i v aktualizaci tradice „neliterární“ poezie, odkazující vědomě k Heinovi nebo současně k příbuzným zjevům českým (Havlíček, Neruda) a budované na střetávání nesourodých stylistických prvků (Gellner, Mach, Horký). Tuto funkci naplňuje v jiné podobě zájem o sociální dialekty, ať již o vojenský slang u Šrámka, o řečové idiomy městské periferie (Gellner), nebo o disharmonické využívání repertoáru dialektu určitého regionu, jako tomu bylo v Bezručově tvorbě.

To vše pak vcelku vyúsťuje ve snížení společenského statutu básníka a v nápadně problematizující postoj k poezii. Poezie jednoznačně pozbývá ezoteričnosti, výlučnosti, které se těšila v kulturním projektu symbolismu, ale přestává být také čestnou službou, piedestalem hodnocení a soudu, jak ji nepřímou zařazoval macharovský realismus. Obojí se stává pro generaci buřičů vlastně nepřijatelné: poezie je nyní vnímána mnohem střízlivěji. Status básníka se například pro Josefa Macha příznačně stává - navíc v odkazu na

„polovičního jmenovce“ Machara - v básni Po letech nebo v básni Na moři (obě ze sbírky Robinson Crusoe, 1909) jen užitečným prostředkem svádění naivních žen. Okázalou distanci od literátů si buduje František Gellner ve svých Radostech života z roku 1903 („Což, páni spisovatelé, / vašeho nejsem druhu“ č. XVII) a Bezruč si na odmítání básnické role vystavěl celoživotní lidskou sebestylizaci, kterou v tvorbě i mimo ni rozpracoval do důmyslného zdůrazňování literárního neumětelství, neznalosti a nekompetence. Téměř generační podezřívavý vztah k poezii dokládá zřetelně i Karel Horký, předkládaje v básni Vzpomínka na moji návštěvu (Paličovy sloky, 1905) ironický syžet alegorického setkání s paní Poezií, stylizovaný jako schůzka v budoáru, při které neohrabaný básník rozbije vázu a zjišťuje tak, že jde o pouhou napodobeninu - básnictví se náhle vyjeví jako velkozávod s buržoazním kýčem. V závěru se pak nabízí pozoruhodně věcné formulování postoje k poezii:

My sejdeme se. Přestřelil jsem prve.
Ne, neloučím se, madam, navždycky,
však v naší lásce nebude už krve
a mnohý akord vyzní cynicky.

Pohyb od aristokratického pojmání tvorby se tak vychyluje místy až k usilovné prezentaci básníka jako „nebásníka“ a k potlačování všech iluzí spjatých s výkonem poezie („Jsem básník. Za rohem dělá pes na věnec / bobkový potřebu svoji“ Gellner, A hudba hrála, nezařazeno).

Subjekt je nyní pojímán - obrazně řečeno - zásadně jako subjekt s volnými valencemi, s otevřenými vazbami vůči ostatním lidským bytostem. Rozmanitými stylistickými znaky se představuje jako bytost hledající partnerství v širším kolektivu, přičemž toto hledání je přesně sociálně nasměrováno k společenským vyděděncům - hospodským povalečům, prostitutkám, proletářům, obětím společenského útlaku. Už z tohoto hlediska je v generaci silně aktuální žánr sociální balady (Bezručovy balady v Slezských písních, Holého balady v Padavkách a zvláště v Mračnech aj.) jako aktu konkrétního sociálního postoje a soucítění. „Dav“, „luza“ se plně rehabilituje a v básních, které ještě udržují sepětí s výchozí symbolistní titánskou stylizací, přejímá

dokonce původní role symbolistního titána (v kolektivních stylizacích Bezruče a Neumanna).

Aktivita subjektu všude překračuje hranice fiktivního básnického světa, cflí do společenské reality a zcela konkrétních sociálních problémů, které přitom už nejsou cestou metafory nebo alegorie předem interiorizovány.

Bezručovy Slezské písně jsou ve svém celku aktuální výpověď o národnostních a sociálních napětích Slezska. Oblíbeným předmětem generační kritiky se stávají potlačovací společenské mechanismy, především armáda jako typizovaný výraz mocenského násilí; toto téma společně sdílí se Šrámkem i Mach (Povídka o králi zlodějů) nebo Opolský („Vy matičko má v dálce, jak sen ji utváří, / já tady ležím pobit, / jsa věren mocnáři“ Drama cínového vojáka, Pod tíhou života).

Za objekt konkrétních ironických výpadů sloužila církev stejně jako rakouský státní patriotismus (K. Toman ve své Písni ad usum delphini z Torza života konfrontuje habsburskou symboliku barev s barvou vlasů žen) nebo na druhé straně i v Čechách nedotknutelná nacionální sankta: Dyk zásadně evokuje Čechy jako zemi bez života a bez síly (kde siláci vystupují jen v cirkuse), zem zaplavenou špínou. Gellner provokativně zabudoval národní emblém lva do erotické scény v hotýlku plném štěnic a zřetelně ho posunul k obscénnosti: „Zavlaje hrdě prapor rudobílý / s lvem bílým, který má dva ocase“ (Dech budoucnosti, nezařazeno). Do polemiky s oficiální vlasteneckou ideologií se dostává Bezruč, Neumann se vysloveně vyvíjí k politické lyrice, paralelní s jeho provokujícími vystoupeními publicistickými („Ideou státu rakouského je rovnoprávnost, ideou státu českého je násilí“ Jsem Rakušanem).¹⁰ Tyto kritické postoje měly samozřejmě své kořeny v minulém období a přímo vyrůstaly jak ze symbolistních gest odporu a nesouhlasu, tak z konkrétní kritičnosti realistické. Teď se však takové postoje stávají vlastně v celé šíři obecně závaznými, nemluvě o tom, že za nimi stojí zřetelné vědomí nemožnosti útěku lyrického subjektu z dobových konfliktů ani do umělých prostorů konstruované fikce, ani ke spásné roli básníka-soudce, který tak či onak stojí mimo to, co je odsouzeno k odmítnutí.

Všimněme si z tohoto hlediska Šrámkova debutu Života bído, přec tě mám rád (1905). Znechucení a negativismus tu postupují rozmanité roviny básnického postoje ke skutečnosti. Poznávají citovou a erotickou aktivitu subjektu v útržcích milostných příběhů, v nichž je láska nahlížena jako

navždy ztracená a uplynulá, což je ostatně typický generační motiv, obrazující se jak v známém bezručovském „jen jedenkrát“, tak u Tomana („na hrob tvůj černý smrk jsem vsadil“ Na hrob tvůj..., Torzo života) či Dyka, ale také jako cit krajně odromantizovaný - láska je epizodou, ničím víc než letným tělesným kontaktem. Prostředí, kterým lyrický hrdina prochází, jsou nejčastěji melancholické zešeřelé interiéry, za deště, večer, v noci, zapadlé městské, nejlépe předměstské uličky, jejichž pochmurnost a izolovanost de facto symbolizuje či typizuje vnitřní stav hrdiny. Současně však celkové znechucení přerůstá ve vědomý a vlastně přímo politicky formulovaný odpor vůči sociální skutečnosti, který je navíc jednoznačně zakotvován v zatím nejasně formulované představě o nových vztazích člověka k člověku a o básnickově roli v nich. Pocity rezignace, skepse se tu až paradoxně spojují se vzýváním životního kladu. Také tvář lyrického hrdiny je zřetelně dvojí: je to skeptik, moderní intelektuál počátku dvacátého století, ale přitom i „syn slunce“, který v sobě nese „krásný sen“. Proti sociálním funkcím, vnucovaným člověku ve společenském organismu, proti rozpadu integrity jedince jsou mobilizovány jakési až elementární životní funkce - svoboda přírodní, předkulturní autenticity.

Obdobně je tomu v různé míře u Šrámkových vrstevníků, byť možná nikoli s takovou zřetelností. V celé generaci se stává přímo módou téma „života“. Jistě není náhodné, jak často se v té době ocitá v titulu básnických knih: Síla života (Dyk), Radosti života (Gellner), Života bído, přec tě mám rád (Šrámek), Pod tíhou života (Opolský), Jsem apoštol nového žití... (Neumann). Nejde přitom jen o mechanicky přejímaný módní termín dobové filozofie, ale tak či onak o hodnotový horizont, vzhledem k němuž se subjekt orientuje. Zpočátku ještě dosud s ironií, byť již bez proklamované nenávisti Karáskovy, později však pojmenování „život“ odkazuje mnohem víc než k souboru věcných fakt a reálií spíš k představě dynamické energie, prostupující skutečnost jako její autentický, vnější tvářností často zcizený princip, s nímž se lyrický hrdina v poslední instanci hodnotově ztotožňuje či k němuž mífí. Zápas, jenž v čisté podobě zachycuje Šrámkův debut, pak nacházíme promítnutý nejen na širší rozlohu Šrámkova díla, hledajícího nové záchytné body subjektu v přírodním mýtu (Splav), ale i ve vývoji ostatních básníků z generace - v Gellnerově vývoji od Radostí života k smířlivější, vyrovnanější poloze Nových veršů, v Bezručově tíhnutí od rané výbušnosti k pozdějším polohám „smilovským“,¹¹ v příklonu Neumanna k „naturismu“ (Kniha lesů,

vod a strání) a lyrice bezprostřední smyslovosti (Horký van a jiné básně), v Dykové vývoji, určeném napětím mezi polohou „buřičů“ a „smířných“¹² atd.

Soubor autostylizačních masek propracovaný symbolismem ustupuje přitom do pozadí. Vývojově progresivní a slibná se stává především autostylizace tulácká. Podrží se na jedné straně sepětí s životní pravděpodobností a přitom je pootevřena významově nejednoznačnému setkávání lyrického hrdiny a světa v podobě řady pomíjivých kontaktů, v nichž namísto definitivního a jakoby provždy daného prostoupení „já“ se světem dochází k letným zajiskřením osobních a na univerzální platnost neaspirujících zážitků.

Poznámky

¹ R. B. Pynsent, *Stirner und tschechische Dekadenz*, *Aeropag* 6, 1971, s. 63. Cit. podle: T. Vlček, Praha 1900, Praha 1986, s.189. Srov. též R. B. Pynsent, *Conclusory Essay: Decadence, Decay and Innovation*, in: R. B. Pynsent (ed.), *Decadence and Innovation, Austro-Hungarian Life and Art at the Turn of the Century*, London 1989.

² Podrobněji viz V. Macura, *K typologii autostylizací v Slezských písních*, *Česká literatura* 1972, 3, s. 193-211.

³ K. Handzel, *Duševní setkání s básníkem odboje*, *Kolo* 1973, 7, s. 167. J. Vondráček, *Poezie Petra Bezruče*, Praha 1913. M. Rusínský, *Bard první z Beskyd, Jak Petra Bezruče přijalo Slezsko*, Opava 1947.

⁴ Srov. J. Opelík, *Bezručova poezie milostná*, in: *Bezručiana* (ed. V. Justl - J. Opelík), Ostrava 1967; V. Macura, *Společenský moment Bezručovy intimní poezie*, *Česká literatura* 1975, 3, s. 236-241.

⁵ Srov. M. Červenka, *Symbyly, písně a mýty*, Praha 1966, s. 142.

⁶ B. Svozil, *V krajinách poezie*, Praha 1979, s. 21, 22, 123.

⁷ A. Sova v *Knize baladické* (*Spisy IX*, Praha b.d., s. 165) hovoří o „naivně myšlené baladizaci symbolu“.

⁸ F. Buriánek, *Zreálnění symbolu v české poezii na počátku 20. století*, in: *Československé přednášky pro VI. mezinárodní sjezd slavistů*, Praha 1968, s. 283-286; M. Červenka, cit. dílo.

⁹ M. Červenka, cit. dílo (stař František Gellner a šantánová píseň, s. 117-137).

¹⁰ St. K. Neumann, *Jsem Rakušanem. Několik výkřiků do plané věry. Stati a projevy*, *Spisy sv. 2*, Praha 1964, s. 130.

¹¹ O. Králík, *O charakter Bezručova díla*, in: sb. *Pět studií o Petru Bezručovi*, Univerzitní fond, Olomouc 1947, s. 29-144.

¹² Srov. J. Med, Viktor Dyk, Praha 1988, zvl. s. 92-111.

Básnický subjekt v poezii dvacátých let

Ze stanoviska historické poetiky se kvalitativně nové pojmání subjektivity, zřetelně patrné na počátku let dvacátých s nástupem generační vrstvy, které se zjednodušeně říká wolkrovská, přestože Wolkrovo postavení v ní nebylo iniciační, ale spíše dovršitelské,¹ jeví vlastně uzavřením procesu uvedeného do chodu Modernou. Vyostření problematiky subjektu na jedné straně tendencí k jeho univerzalizaci, k představení veškerých skutečností básně jako modalit „já“, a na straně druhé jeho parcializací, vyčleněním z ostatního světa při zachování plné suverenity mluvčího jako subjektu svrchovaného soudu, se stalo důležitým vývojovým činitelem. Generace buřičů naznačila další směr vývoje - opouštění univerzalistického konceptu a na této úrovni hledání konkrétních vazeb s širším kolektivem a se skutečností. Znamenalo to bezpochyby potřebu zvrátit ty autostylizační typy předchozí poezie, které se tak či onak opíraly o izolaci subjektu a jeho „odstup“, ať již to byl nápadně fiktivní konstrukt básníka-titána s nezaměnitelně hyperbolickými rysy, nebo jeho civilní protějšek - básník ironik a intelektuál glosující a komentující okolní dění.

Z tohoto úhlu pohledu stojí za pozornost, že proti typickému autostylizačnímu hyperbolismu symbolistní poezie se tu staví naopak až jakýsi autostylizační litotes, krajní snížení perspektivy subjektu i ve zcela doslovném, prostorovém smyslu, které často nachází výraz v tématu zdrobnění, miniaturizace lyrického hrdiny:

Stanu se menším a ještě menším,
až budu nejmenším na celém světě.

J. Wolker, Pokora (Host do domu)

zmenším se zmenším
na malého človíčka
do srdce se vám schovám
to jsem já co stále tūkám
otevřte prosím

A. Hoffmeister, Báseň (Abeceda lásky)

Tento vývojový pohyb přitom nezasahuje jen určité soubory motivů a jazykověstylistických prostředků. Odkazovalo-li zvýšení perspektivy k takovým souborům hodnot a významů, jakými jsou například aristokratičnost, nadřazenost, výjimečnost, revolta, její prudké snížení dovršené v miniaturizaci subjektu a nápadně deminutivnosti jeho představeného světa mříí k hodnotám a významům zřetelně opačným.

Nápadně se mění vztah básnického „já“ a předmětné skutečnosti. Na první pohled by se mohlo zdát, že svou silnou věcností poezie dvacátých let rozhodně navazuje na předválečný civilismus a skrze něj i na silnou věcnost realistické poezie. Jenomže nelze přehlédnout, že ze zorného pole subjektu nyní výrazně ustupuje předmětnost výslovně a okázale civilistní, technická (ta na sebe strhávala pozornost např. u Neumanna v období jeho Nových zpěvů). Pozornost se přenáší od věcí-strojů k obyčejným předmětům, jejichž existence nedokládá úroveň technického rozvoje, ale které se stávají bezprostřední součástí lidského životního prostředí - kniha, dopis, rohožka, sklenice, kamna, zrcadlo, poštovní schránka, tedy věci lidmi zcela domestikované, plně polidštěné. Vůči básnickému subjektu nevystupují zásadně jako „cizí“ objekty, ale jako jeho bezprostřední partneři:

Poštovní schránka na rohu ulice,
to není nějaká lecjaká věc.
Kvete modře,
lidé si jí váží velice...

J. Wolker, Poštovní schránka (Host do domu)

a ze všeho nejhezčí je moje sklenice.
Dejte ji doprostřed stolu
a vstaňte všichni.
Zdráva buď, sklenice, panno, milosti plná.

J. Frič, My dva (Umělé květiny)

Mám svoje obrázky,
knihu a papír,

péra a tužky,
otoman, židli a psací stůl /.../
Mám nové šaty,
které se rády, tak rády obléknou na mne
a pěkně, hezky mi padnou.
Mám malá kamna, jež vlídně hřejí,
a hůlku s knoflíkem, jenž se mi líbí...

M. Jirko, Tiché srdce (Cesta)

Jestliže v poezii „realistů“ pojmenovací akt demonstroval schopnost básnického subjektu přesně zvolit slovo bez ohledu na tradiční omezení literárních kánonů, nyní pojmenovací akt vytváří spíše intimní pouto mezi básníkem a věcí („Všechny věci procházejí srdcem“ J. Wolker²). Autoři debutující na počátku let dvacátých to tehdy formulovali někdy i v přímých programových tezích. Zdeněk Kalista píše například v listu Wolkrovi: „přilneme k jednotlivým věcem, vycítíme z nich jejich ducha. Prostým slohem, srozumitelným, hlubokým (příp.) symbolem, bez dekadentních Osudů (s velkým O), Úsměvů (Ú) a Dní atd. ...“³ Přestože v citovaném úryvku padne ještě slovo „symbol“, je zřejmé, že tu celý proces míří současně také polemicky proti modernistickému pojetí znakovosti. Lyrický hrdina se nyní neuzavírá do jiné, autonomní skutečnosti, ale naopak - pojmenovací akt jako by spíše vyčlenil z nerozčleněné a amorfní reality konkrétní věc, a tímto vyčleněním ji individualizoval, stavěl tvář i tvář subjektu jako jeho důvěrný protějšek - právě jím zvolený a v tom smyslu tedy i stvořený. Charakteristický je v těchto souvislostech následující citát z Wolkrova listu A. M. Píšovi: „někdy mám potřebu všechno oslovovat. Říkám věty, které znamenají právě to, co je okolo. Panímáma. Slečna. Krám. Koncert. A mám z toho hroznou radost. Slovo náhle nabývá překrásného, nového významu.“⁴

Skutečnost je prostě básníky debutujícími na počátku dvacátých let nahlížena téměř s úžasem, věci jsou pojmenovány přímo, bez zciuzujícího zapojení obraznosti, ale také bez potřeby demonstrovat kritičnost a racionálnost básníkova postoje. Dochází tehdy ke krajnímu pročištění výpovědi; ta se neuchyluje k reflexi a ani k jakékoliv intelektuální manipulaci s „předměty“. Stává-li se básnickým principem pojmenovávat věci jakoby poprvé, bez zapojení

racionální zkušenosti (a jde o postup, který je příznačný nejen pro Wolkra jakožto autora výše citovaného vyznání, ale i pro tehdejší tvorbu Josefa Friče, Zdeňka Kalisty, Františka Němce, Svatopluka Kadlece, Jaroslava Seiferta, Adolfa Hoffmeistera a dalších), akcentuje se tím na pólu subjektivém potlačení racionálních, ba v širokém smyslu zkušenostních zážitků. Lyrický hrdina v poezii pokolení nastupujícího vzápětí po skončení první světové války nese zřetelně naivní, insitní rysy.

Tento typ autostylizace - tehdy tak masově rozšířený - by mohl svádět ke klamným interpretacím prostým odkazem na biologický fakt mládí celé tehdejší básnické vlny. Mladá je však každá nastupující generace, aniž automaticky pokaždé ze svého mládí vytváří literární fakt, někdy naopak (a platilo to zvláště pro generaci konce století) se uchyluje k autostylizačním postojům fakt mládí zcela popírajícím, stylizuje se jako „stará“ či „předčasně zestárlá“, „vyžilá“ apod. Navíc Wolkrův příklad - pro který máme bohatě doložen celý autorův vývoj od juvenilní až ke zralé tvorbě - zřetelně upozorňuje, že naivní sebestylizace básníka je vývojově mnohem staršího data, předchází ji gesto těžkomyslnosti, znechucení, celý rejstřík atributů subjektu typický pro fin de siècle, které pak ustupují vlastně až s autorovým dospíváním.

Důraz na „chlapectví“ a „dětství“ na počátku dvacátých let je prostě nabídnutím jiné subjektivé perspektivy: proti „pohledu titána“ je postaven „pohled dítěte“ - tedy pohled nikoliv cynicky přehlíživý, blazeovaný, netečný, ale naopak soucítící, nikoliv individualisticky vzpurný, ale pokorný, libující si v důvěrném kontaktu se vším malým, prostým a jednoduchým, nikoliv racionálně skeptický, ale předrozumový, naivní.

„Dítě“ se tehdy stává ideálem, k němuž se básnický subjekt upíná nejen v přímých proklamacích („obálku bílou ti posílám / jak dítě po modrém potoce / z papíru loďku...“ I. Suk, Milence, Lesy a ulice). Obrací se k němu totiž i implicitně - ve výběru slovníku (mj. i ve zvýšené oblibě zdrobnělin), v tematice, zjednodušené syntaxi, odklonu od složitě rozvíjeného obrazu k prosté definiční metafoře⁵ („Prosinec / je v sněhovém údolí teplý hostinec“ S. Kadlec, Svatá rodina; „Zima je vdova, / která se u kamen neohřívá, / protože na uhlí nemá, a na muže se studeně dívá“ S. Kadlec, Sněžení, tamtéž; „...zima není žádný stařec / v kožichu, s dřevěnou nůší, / naopak je to polonahá dívka, / která si v šestém poschodí promoklé střevičky suší / nad zmodra-

lým srdcem“ J. Wolker, Zima, nezařazeno; „Láska je žena a muž, / láska je chleba a nůž“ J. Wolker, Balada o nenarozeném dítěti, Těžká hodina). Dětský aspekt se prosazuje v potlačení reflexe, ale také v nenápadném gestu autentičnosti, které okázale odmítá literární masky. Předpokládá neumělost, vyžaduje důsledně dodržovat pravidla hry na autorovo ztotožnění s taktó stylizovaným básnickým subjektem textu - do básní často vstupují prvky z autorovy životní faktografie: „Listonoš krásný jak evangelista / přinesl mi radostné poselství /, „Můj milý příteli, / pozdravuje tě A. M. Píša““, píše Wolker v textu Velikonoce (nezařazeno); „Zatím dobrou noc, dobří lidé, maminko, tatínku, pane Píšo, pane Wolkere, pane Neumann, pane Tomane, spěte dobře!“ uzavírá Kalista svou báseň v próze Robinson Crusoe ve sbírce Ráj srdce. Obrat k „dítěti“ prostě nutně předpokládá potlačit konvenční zákonitosti literární komunikace, v níž vystupují sociálně dané a tedy obecně komunikační role autora a čtenáře a nahradit je - alespoň ve specifickém sémiotickém natočení textu - zcela neliterárním, důvěrným sdělením mezi konkrétními osobami - básníkem (panem Wolkrem, panem Kalistou atd.) a jeho přítelem, který je rovněž nositelem konkrétního jména (tedy Píša v právě citovaném Wolkrově textu, Neumann, Wolker, Toman, Kalistovi rodiče v básni Z. Kalisty).

Třhnutí k „dítěti“ si všímala a vyhodnocovala je u řady tehdejších básníků již dobová kritika (František Götz např. vymezoval Kalistův Ráj srdce „primárním stavem dítěte“⁶), ale nejvíce toto téma vystoupilo do popředí v souvislosti s první knihou Wolkrovou. Wolker totiž všechny tyto v generaci více či méně rozptýlené stylizační prvky propojil a scelil v důsledné autostylizaci básníka jako „dítěte“, „chlapce“, „hochá“ (Chlapec se nazýval celý první oddíl Hosta do domu). Recenzenti Wolkrových veršů se v tomto bodě zcela shodují a společně konstatují „dětinské vidění věcí“ (A. Novák), podtrhující, že se Wolker „podobá /.../ co chvíli vzrušenému dítěti /.../ tvoří jako ono, nevázaně, páté přes deváté, ale tvoří“ (referent Českého slova), že je „na první poslech /.../ mile žvatlajícím dítětem“ (D. Pecka), že se udělal „maličký /.../ maličký v evangelickém smyslu: dětsky potěšený a zase dětsky dojatý“ (K. Čapek).⁷

V mnoha rysech nabízelo ovšem analogickou perspektivu i jiné autostylizační jádro, k němuž mohl třhnout subjekt v mladé poezii dvacátých let. Vedle - chceme-li - biologické verze snižené perspektivy, kterou představovala autostylizace „dítěte“, se nabízela verze „sociální“, která byla

bezpochyby stejně otevřena insitní interpretaci. Určité předpoklady pro tuto autostylizaci básníka v lidového hrdinu, „proletáře“ vytvořila už - pomineme-li jednoduchou rétoriku tradiční dělnické poezie - generace buřičů. To je třeba zvláště zdůraznit, uvědomíme-li si, že k pozdějším výdobytkům této básnické generace (zvláště pak Šrámka) se wolkrovská generace ochotně hlásí. Jenomže snižená perspektiva v poezii generace buřičů se prosazovala nápadnou křečí, zřetelně souvisela s gestem provokace - byla proklamována jako demonstrativní překročení norem společenské a literární slušnosti, jako nepatřičné navázání kontaktu mezi básníkem a představitelem „luzy“. Takové sémiotické zabarvení pohledu zdola je již na prahu dvacátých let zcela nemožné a ztotožnění básnického subjektu s lidovým hrdinou je už předkládáno jako naprosto přirozené.

Míra realizace tohoto typu kolísá opět od určitých souborů náznaků indiciální povahy, které obsahují prostředky stylistické, jazykové, včetně práce s hovorovou češtinou (např. u J. Friče: „Potkal jsem v Karlíně vojáka, / ruce měl ustřelený / a on mi povídal / milej příteli...“ Vzkříšení Lazarovo, Umělé květiny), až po promyšlenou a celistvě komponovanou autostylizaci „proletáře“, jak se nabízí například v Seifertově Městu v slzách.

Lyrický hrdina prezentovaný touto sbírkou je jednoznačně charakterizován jako „chudý“, a také jeho životní potřeby jsou stejně chudé a elementární: potřeba se najíst, potřeba lásky, nekomplikovaná a především neintelektualizovaná potřeba krásy. Obdobně jednoduchý a přehledný je tu jeho svět, rozpolcený mezi sférou bohatých a sférou nemajetných, mezi krutým městem a přírodou (tak polárně viděli město i další Seifertovi současníci - Wolker v Hostu do domu, Suk ve sbírce příznačně nazvané Lesy a ulice, a další). Jediným nadčasovým horizontem, ke kterému se lyrický hrdina vzpíná, je představa osvobodivé revoluce. Seifert jde ve své knížce v tomto směru nejdále - podobně, ale mnohem důsledněji než o desetiletí starší Jindřich Hořejší v Hudbě na náměstí - adaptuje i verš a celkovou dikci své poezie na model lidového, improvizovaného vyprávění s jeho úsporností, výrazností, věcností, ale i s jeho zálibou v sentimentu.

Zdálo by se, že tak jednoznačné tíhnutí k primitivismu a insitnosti s sebou nese i krajní omezení významových možností poezie, její zploštění a redukci. Je třeba zdůraznit, že situace zdaleka nebyla tak jednoznačná. Zčásti ovšem i proto, že „zjednodušení“ je tak či onak vždycky složitý sémiotický proces,

který se sice jeví jako popření složitosti, ale který vlastně vystupuje a může být adekvátně interpretován právě na jejím pozadí jako - poněkud vyostřeně formulováno - určitým dalším činitelem komplikovaná složitost.⁸ Především však jde o to, že primitivní stylizace textu znamenala současně porušení řady logických norem výstavby textu, znamenala odřeknutí se racionality a posílení intuitivních momentů výstavby básně.

Ne náhodou nad prvotinami mladých básníků - a to i nad debutem Jiřího Wolkra, který se pro další generace stal přímo ztělesněním básníka jednoduchého, sdělného, ba populárního - zaznívala slova zdůrazňující nesnadnost předkládaného typu poezie. Antonín Veselý ve své recenzi Hosta do domu hovořil o „zdánlivě naivitě“, za níž se báseň rozpadá v „podivnou rébusovou tříšť“, a spojil Wolkrův styl se „zdánlivě bláznivou řečí“ Hamleta k Poloniov.⁹

Primitivismus a naivita, „dětský“ pohled znamenaly totiž nejen prosté zjednodušení, ale spíše rozhybání tradičního modelu skutečnosti, svět byl nazírán mladými básníky důsledně jako svět „v pohybu“ (J. Wolker), jako „živé vlnění ohromné nádrže sil“ (F. Götz), jako chaos (K. Teige, F. Götz, A. M. Píša). Proto se s primitivní autostylizací od počátku ochotně spojoval dezintegrováný, prostorem, časem a personální identitou nescelený subjekt toho typu, jaký se postupně ustaloval ve skladbách pásmových (J. Wolker: Svatý Kopeček; K. Biebl: Jeden den doma; Sv. Kadlec: Svatba) nebo v prvních verších A. M. Píši (Nesrozumitelný svatý).

Primitivnost či dětinskost je pojetím tvorby jako tvorby předobrazu, programové nedokonalosti („dokonalost“ ztotožňuje Wolker s „hnusivou smrtí“¹⁰), je proklamováním skutečnosti, která je sama složitá, nejednoznačná, neuchopitelná dosavadními platnými výklady. Insitní stylizace je tak spínána současně s návrhem nové, dynamizující organizace světa.

Do popředí se tu staví křesťanské modely uspořádání mezilidských vztahů - vztah subjektu a skutečnosti je obvykle utvářen prizmatem křesťanského mýtu. To je samozřejmě spojeno s důsledným zesvětšíváním posvátného, aniž by však už „posvátné“ a „všednodenní“ bylo vháněno do ostrých střetů v blasfemické konfrontaci, jak to bylo v oblibě u básníků Moderny nebo u básníků anarchistické generace. Naivní bezprostřednost nechávala splynout křesťanský mýtus s lidskou zkušeností ve vnitřně nelomeném insitním obrázku, sakrální se stávalo prostředkem „typizace“ lidského osudu, ať již v

širším plánu historickém a společenském, kdy zejména válečné utrpení či útrapy sociální a víra v osvobození od nich nacházely výraz v křesťanském podobenství (křížová cesta, utrpení Lazarovo - vzkříšení, vykoupení apod.), nebo v plánu zcela intimním. I nejběžnější lidské úkony a vztahy ve své prostotě nabývají tehdy podoby čehosi naléhavého a podstatného. Stávají se samy o sobě - nikoliv přes svou prostotu a jednoduchost, ale právě díky ní - svrchovanou hodnotou, jíž křesťanský mýtus pak jen propůjčuje aureolu svatosti.

Stejně tak jsou však v generaci s oblibou akcentovány i socialistické a přímo marxistické ideové modely výkladu a organizace světa opírající se o paralelní mýtus revoluce, jenž v mnohém čerpá z pramenů evropské socialistické tradice i z aktuálních podnětů revoluce ruské a její duchovní výzbroje. Typickým se pak pro počátek dvacátých let v poezii stává především sblížení obou pólů - socialismu a marxismu s křesťanstvím - či alespoň poměrně volný pohyb od jednoho pólu k druhému. Křesťanská emblematika tehdy docela přirozeně rozšiřuje repertoár socialistické rétoriky, funguje jako jakási metafora revolučního projektu světa.

Sjednocením tohoto rozporu je tehdy především básnický subjekt, který třeba na jedné straně ochotně vstupuje do konvenčních rolí daných ustálenými náboženskými žánry (subjekt modlitby, subjekt evangelia apod.), stylizuje se v křesťanském klíči jako subjekt „pokorný“, ale současně může být stejně tak i subjektem začleňujícím se aktivně do projektu revolučního přetváření skutečnosti, subjektem revoltujícím, často - například u Wolkra z období Těžké hodiny - přímo „vojákem“, „bojovníkem“.

Propojení obou těchto básnických stylizací, jak se na počátku let dvacátých vyhranilo, bylo nicméně vcelku krátkodobé, křehká rovnováha nového světa opírajícího se o křesťanský ideál harmonických vztahů mezi lidmi a nového světa jako výsledku revolty se brzy narušila.

Wolkrovo dílo se stalo snad nejdůslednějším pokusem o rozřešení dočasněho kompromisu. Určité zárodečné momenty dramatizace generačně typické autostylizace „chlapce“ (již v Hostu do domu se chlapec, prvotně nezkušený a nedotčený realitou, seznamuje s jejími rozpory a ztrácí své „dětské oči“) se v Těžké hodině rozvinuly v důsledně iniciační příběh rozchodu s chlapectvím a jeho iluzemi, jenž vrcholil vědomým přijetím role muže jakožto aktivního strážce světa, muže revolucionáře.

Úsilí o novou podobu subjektivity, které znamenalo rozchod s výlučností, výjimečností moderního subjektu („individualismus je zajisté ohavná filozofie“ J. Wolker, Univerzitní knihovna), vyústilo ve Wolkrově díle v přijetí „objektivně“ daného úkolu, v nahrazení osobního snu o příchodu nové harmonické skutečnosti příklonem k již hotovému politickému programu společenských změn. Paradoxně, ale svým způsobem vlastně logicky byl u Wolkra tento vývoj provázen programovým popřením lyriky a příklonem k epice a radikálním zpochybněním subjektivity samé.

Wolkrovo řešení v praxi nicméně znamenalo uzavření jisté etapy vývoje české poezie a ukázalo se být vlastně bez přímého pokračování. Zcela jinak naplnil rozchod s výlučností moderní subjektivity poetismus, přitom svým způsobem ještě radikálněji, protože postihoval přímo konstitutivní složku této výlučnosti, totiž tradičně v symbolistní poezii zdůrazněný estetismus „já“. F. X. Šalda svého času vystihl velice přesně, jak se subjekt v poetistické básni, charakterizovaný zřetelně estetickou tvořivostí, přitom nevyděljuje od ostatních, jak se nijak nepodílí na upevňování prestiže sociálního statutu básníka. „Lichtenberg napsal kdesi, že by se mělo říkati: Es denkt a ne Ich denke /.../ Zdá se mně, že by se mohlo jeho neosobní formulky es denkt použítí i na poetism, a říci obdobně, zde nikdo nebásní, zde se básní, jako někdy venku hřmí nebo mrzne a taje, svítí slunce a duje vítr... A skutečně, nemýlím-li se, vede tato metoda k zrušení všeho profesionalismu v poezii. Řekl jsem výše půl žertem, ale půl doopravdy: kdo dovede tyto básně číst, dovede je skoro také napsat. A myslím, že poslední slovo této metody, která nechce tvořit umění, nýbrž žít a požívat, musí být, aby padl rozdíl mezi čtenářem jako konzumentem a uměleckým profesionálem jako výrobcem; aby každý v dané situaci mohl a dovedl si opatřit takovou poetistickou šumivou limonádu à la Seifert, uvede-li se jen metodicky do takového položení, aby to v něm básnilo, vřelo, tryskalo, šeptalo a zpívalo... Slovo diletant přišlo by znovu ke cti...“¹¹

Zatímco od konce minulého století se korekce aristokratické výlučnosti vazeb národní společenosti osvobozujícího se „já“ děla spíše potlačováním nebo ostentativním odmítáním estetického gesta, zřetelnou deestetizací poezie příklonem k neliterárním a obecně nekulturním jazykům, tentokrát se nachází východisko spíše v odosobnění estetického subjektu v jakýsi obecný generátor básnického textu podle dané básnické metody.

Z toho hlediska není jistě náhodné, že ideálem poetistické básnické knihy se stává vlastně knížka s kolektivním autorstvím, kterou lze připsat spíše hypotetickému subjektu generačnímu, jako tomu bylo nejvýrazněji v případě Nezvalovy Pantomimy. Na Pantomimě se mimo Vítězslava Nezvala podílel Karel Teige, tvůrce její originální a nezaměnitelné grafické podoby, dále Jiří Svoboda, který ji doprovodil hudební přílohou, Jindřich Štyrský, který ji ilustroval a navrhl obálku, a Jindřich Honzl jako autor doslovu. Ale ani tím není nápadná „plurisubjektivita“ Nezvalovy knihy vyčerpána, zmnožují ji vlastně i včleněné citáty z tvůrců, ke kterým se generace Devětsilu hlásila, z Jeana Cocteaua, Tristana Tzary, Guillauma Apollinaira, stejně jako množství doplňujícího výtvarného materiálu.

Mnohost reálných subjektů, čitelných v konvenční roli subjektu básnického díla, byla tak vlastně vybidnutím k následování, znakovým pozváním čtenáře k přijetí sociální role - náhle vyvlastněné a zpřístupněné „všem“ básnický tvořit. Jakkoli víceméně navzdory takovému závaznému tlaku na obecnost role subjektu tvůrce v textu pronikaly do básní v praxi samozřejmě i prvky intimní zkušenosti jednotlivých tvůrců (a v této poloze se navzájem od sebe liší básně Nezvala, Seiferta, Biebla a dalších), společný generační či skupinový model vystupoval od poloviny dvacátých let do popředí neobvykle výrazně. Prosazoval se přitom konečně nejen jako prakticky obecně závazný „subjekt básnické metody“ (který by se dal celkem snadno popsat jako soubor generativních pravidel konstrukce poetistické básně), ale i v konkrétnějších tematizacích, zřetelně zakotvených ve vývojových proměnách básnického subjektu. Sám „subjekt básnické metody“, která byla současně ztotožněna s básnickou hrou, částečně navazoval na stylizaci „dítěte“ v raných letech dvacátých, současně však znamenal přenesení těžiště od komplexu jeho charakteristik typu intimity, důvěrnosti, insitnosti, naivnosti, nezkušenosti spíše k charakteristikám jiným - k hravosti, alogičnosti, jež se v dobové představě dotýkaly samého jádra básnické tvorby, totiž schopnosti vymanit věci z naučených vazeb a včleňovat je do souvislostí jiných, nečekaných.

Důležitou úlohu sehrává v poezii českého poetismu autostylizace básníka-turisty, procházejícího světem a registrujícího letmé dojmy z něho. Geneticky byla tato autostylizace spjata s tradiční autostylizací básníka-tuláka, ale zcela opustila její původní hodnotový horizont. Pohyb prostorem přestal být v oblíbeném žánru „básnického cestopisu“ dvacátých let výrazem nespo-

kojenosti s daným řádem hodnot, ale spíše přitakávající reflexí světa jako proudu psychických a estetických vjemů.

Jakákoli pravděpodobnost pohybu subjektu zeměpisným prostorem přestává tehdy také být důležitá, i zeměpisné reálie se stávají pouhými autonomními motivy, se kterými básník volně disponuje v rámci své „estetické hry“. Zvláště v rozsáhlých skladbách pásmového typu je již subjekt budován složitě, jakoby až kubisticky nahlížen z různých stran (často i s proměnami osob od „já“ k „ty“ a případně ke třetí osobě),¹² svobodně se pohybuje v čase i prostoru světa. V jistém smyslu tak dochází k sblížení s postupem psychické titanizace subjektu, jak jsme ji zaznamenávali v souvislosti s poezií českého symbolismu, ale tentokrát v jiném kontextu a s jinými hodnotovými důsledky. Vnější svět tu již není předkládán jako aspekt všeobjímajícího světa „já“, a tedy jako syntetický, k celistvosti a rovnovážnosti směřující konstrukt, ale naopak spíše jako proud neustálých změn a metamorfóz, jichž je básnický subjekt jen dílčí součástí.

Básnický subjekt poetismu se tak stává především hrdinou metamorfóz a proměn, na které se váží jeho četné autostylizační masky od somnambula, pohybujícího se ve snovém světě nelogických souvislostí, hadráře, obcujícího s disparátními rekvizitami světa, přes námořníka, jehož domovem je celý svět, akrobata nebo žongléra až k těm nejemblematičtějším typu „podivuhodných kouzelníků“.

Poznámky

¹ V. Macura, Jiří Wolker a ti druzí, in: J. Wolker, *Zasvěcování srdce*, Praha 1984, s. 185-203. O tuto studii se v přítomném textu v mnohém opíráme.

² J. Wolker, *Univerzitní knihovna*, in: J. Wolker, *Próza a divadelní hry*, Praha 1954, s. 26-27.

³ Dopis Z. Kalisty z léta 1921 (uložen v Literárním archívu Památníku národního písemnictví na Strahově).

⁴ J. Wolker, *Listy přáteli*, Praha 1950, s. 19.

⁵ Obraznost ve vztahu k básnickému subjektu se v této knize zabývají dvě studie M. Kubínové.

⁶ F. Götz, *Tři lyrikové*, Host 1921-1922, s. 184.

⁷ A. Novák, in: *Lumír* 1921, s. 274-275; -st- (=B. Mühlstein), in: *České slovo* 7. 8. 1921; D. Pecka, in: *Archa* 1921, s. 276; K. Čapek, *Lidové noviny* 12. 10. 1921.

⁸ Srov. J. M. Lotman, *Štruktúra umeleckého textu*, Bratislava 1990, s. 115-117.

⁹ A. Veselý, in: *Československá republika* 20. 11. 1921.

¹⁰ J. Wolker, *Dopisy* (ed. Z. Trochová), Praha 1984, s. 615-616.

¹¹ F. X. Šalda, *Dva představitelé poetismu*, in: *týž, Studie z české literatury*, Praha 1961, s. 193.

¹² Z. Pešat, *Apollinairovo Pásmo a dvě fáze české polytematické poezie*, in: *týž, Dialogy s poezií*, Praha 1985, s. 137-154.

Tvůrčí subjekt a zobrazený mluvčí v poezii dvacátých let

Zatímco v kapitolách předchozích byl tvar subjektu básnického díla zkoumán především prizmatem zřetelně manifestované, tematizované autostylizace, v následujících dvou kapitolách se pokusíme hledat jeho obraz v hlubších vrstvách implicitnosti; v podobě vyhraněné do pozice subjektu tvůrčího, tedy subjektu charakterizovaného osobitostí tvůrčího aktu, jehož výsledek - konkrétní básnické dílo - máme před sebou. Jelikož jde o výtvar umění slovesného, musí nás zajímat aktivita verbální: zaměříme se na dobově či směřově příznačný způsob zacházení s verbálním vyjadřovacím systémem.

Východiskem našich úvah tudíž učiníme fakt (podrobněji pojednaný, jako obecný problém lingvisticko-komunikační, v kapitole Subjekty a text), že každý hovořící subjekt je charakterizován svou řečí: tím, o čem, co, jak, za jakých okolností a proč říká. Vypovídá o něm tedy volba tématu, způsob jeho zpracování, výběr jazykových prostředků, to vše vztaženo k povaze komunikační situace, k cíli, jež promluva sleduje, a samozřejmě i tento cíl sám. Jazykový projev přitom ovšem musí být příjemcem implicitně překódován, interpretován zcela určitým způsobem: jako svědectví o uskutečněných procesech volby (z více alternativních možností). Tyto procesy jsou schopny prozrazovat své motivace, jež poté, za příznivých okolností, poukazují k nějaké vlastnosti hovořící osoby.¹ Tak je tomu v dorozumívání mimouměleckém stejně jako v komunikaci umělecké; v umělecké komunikaci je však celý proces podstatně složitější. V neposlední řadě proto, že reálné spojení mezi tvůrčím subjektem a příjemcem díla zpravidla obsahuje zvláštní mezičlánek - *komunikaci zobrazenou*, jakoby mimouměleckou, v níž vystupuje zdánlivě mimoumělecký, *zobrazený mluvčí*. Jde o onu rovinu, v níž se vytváří umělecká fikce mimoumělecké skutečnosti.

Fiktivnost zobrazovaného mluvčího bývá někdy zdůrazněna momenty, které signalizují distanci mezi ní a osobou autora; zobrazený mluvčí se podílí na příznakovém autostylizačním gestu. Tehdy je jeho prostředkující úloha, podřízenost tvůrčímu subjektu, zcela zřejmá. Zřejmá bývá i jeho integrita: je postavou, jejíž obraz je analogický obrazu jakékoli mluvčí osoby skutečné. Tato prostředkující role (a někdy i integrita) však bývá zastřena tam, kde signály distance chybějí, takže hranice mezi zobrazeným mluvčím a tvůrčím subjektem je málo patrná. Přesto ji nesmíme ztrácet ze zřetele, a to ani tehdy, máme-li důvod se domnívat, že ústy zobrazeného mluvčího promlouvá sám

básník, že zobrazený mluvčí je jeho nezáludně míněnou projekcí. Hranice mezi nimi je totiž pro strukturu uměleckého díla velice podstatnou hranicí mezi dorozumívacím systémem primárním - přirozeným jazykem v mimoumělecké podobě a funkcích, a nad ním nadbudovaným systémem uměleckým, tj. jeho funkčně přehodnocenou variantou.² Vztah obou systémů je pochopitelně asymetrický: první je nezbytnou součástí druhého, jeho materiálem. Stejně asymetrický je i vztah mezi oběma subjekty. Zobrazený mluvčí je součástí tvůrčího subjektu; je (aspoň v našem pracovním vymezení) tou jeho částí, která se pohybuje ve sféře mimo umění vzniklých a působících pravidel zpracování zkušenosti, tedy v rámci schematického modelu světa, odpovídajícího mimouměleckému systému verbálního vyjadřování.³ Zobrazeným mluvčím v díle rozumíme celou sféru *mimoumělecké vyjadřovací kompetence* tvůrčího subjektu.

Nemáme přitom na mysli jenom „jazyk“ v onom zúženém a poněkud vágním významu, v němž bývá literární vědou stavěn do opozice vůči „tématu“.⁴ Patří sem například také určité relativně ustálené postupy výstavby tématu, zákonitosti celkové kompoziční strategie mimouměleckého komunikátu, proměnlivé v závislosti na jeho příslušnosti k různým, řečeno s Bachtinem, „řečovým žánrům“.⁵ Osobitou strategií má zajisté třeba popis aktuálně vnímaného: řídí se jednak jeho „objektivním“ uspořádáním, jednak průběhem samotného vnímání - rozložením pozornosti, směrem pohledu, volbou stanoviště a jeho případnými změnami atd. Ve vyprávění pak navíc přistupuje zdůrazněná časová dimenze, odstup od vyprávěného, potřeba vyjádřit následnost a kauzalitu, prostředky jazykového zhušťování dějů apod. Opět jinou strategií se vyznačuje úvaha, strukturující téma podle logických myšlenkových postupů a zvolených interpretačních hledisek. K úvaze má nepochybně blízko sebereflexe - myšlenkové zvažování sebe sama; s tou pak částečně souvisí a částečně se rozchází citové vyznání: pojmenování zakoušeného citu a jeho „argumentace“, přičemž „zdůvodnění“ může být shledáváno buď v prožívajícím subjektu samotném, nebo také, a to zřejmě častěji, v objektu emoce. Sebereflexe a vyznání jsou bezpochyby přímo předurčeny k tomu, aby sloužily jako základní řečové žánry mluvčímu zobrazenému v díle lyrickém, i když ten se zdaleka neomezuje pouze na ně.

Položme si nyní otázku: jaká je obecně úloha zobrazeného mluvčího, zobrazené komunikace v reálné komunikaci mezi tvůrčím subjektem a vnímatelem, jaká je její úloha ve významové stavbě básnického díla?

Umělecké slovesné dílo je nepochybně jazykovým projevem, a tudíž vše, o čem hovoří, do něj vstupuje už předem jazykem zpracováno, pojmenováno slovy obsaženými v mimoumělecké lexikální zásobě; sepětí systému sekundárního a primárního je prakticky nerozlučné. Přesto jde o dvě komunikační roviny, v nichž jsou sledovány odlišné komunikační cíle. Ten, koho nazýváme „tvůrčím subjektem“, vytváří významovou strukturu s „dominující funkcí estetickou“;⁶ výběr jednotlivých znaků je motivován jejich konkrétním podílem na konstituci výsledného, autorovu záměru odpovídajícího estetického výtvaru. Naproti tomu v prostředkující rovině komunikace zobrazené působí jiné motivace: zobrazený mluvčí popisuje určité předměty proto, že je „opravdu“ kolem sebe vidí, vypráví události proto, že se „skutečně“ staly, atd. To vše navíc podává způsobem, který odpovídá zvyklostem mimouměleckého vyjadřování a příslušného řečového žánru. Seskupuje tedy znaky podle zákonů umělecky nespécifických, zatímco pro seskupení vedené záměrem tvůrčího subjektu jsou podstatné specifické, interferenční významové konfrontace, to znamená mnohonásobné a mnohosemné vzájemné zrcadlení významů. V celku básnického díla je tedy zobrazená komunikace jednak „materiálem“, reorganizovaným a znovuzvýznamňovaným aplikací hledisek systému uměleckého, jednak také tvoří v díle jakýsi samostatný půdorys, osobitou substrukturu, jež je ovládána vlastními, na uměleckém záměru jakoby nezávislými zákonitostmi. Důsledkem přítomnosti této relativně samostatné substruktury je mimo jiné esteticky účinný jev dvojí motivace řečeného, o němž budeme, v souvislosti s konkrétními díly a postupy, nejednou hovořit.

Metodologicky potřebné rozlišení mezi oběma v díle zúčastněnými sdělovacími systémy, mimouměleckým a uměleckým, ještě komplikuje okolnost, že i v rámci mimoumělecké komunikace samé, v mimouměleckém projevu, bývají některé její normy občas narušovány. Přitom se tato deformace (přesněji řečeno to, co se z hlediska jedné normy, jednoho pravidla jako deformace jeví) může z hlediska jiného stát někdy zákonitým, pozitivně využívaným prostředkem. Není pochyby o tom, že ve všech řečových žánrech, o nichž jsme se dosud zmiňovali, platí požadavek *tematické koherence*: v promluvě by se nemělo objevit nic, co nemá věcnou či logickou souvislost s pojednávaným tématem. Ve skutečnosti však býváme, zejména v řeči běžně mluvené, svědky tematických „odboček“ (které mohou jít tak daleko, že se původní téma z promluvy zcela vytratí). Příčinou tohoto jevu

je jeden z obecných postupů subjektivního zpracování reality: v paměti subjektu se vytvářejí trvalejší spoje mezi věcmi (vztahy jejich podobnosti, věcné sounáležitosti, hodnotové spřízněnosti atd.), z nichž některé se pak aktualizují a verbalizují. Na tyto odbočky reaguje posluchač, pokud snad nezaujme jistý estetický hodnotící postoj, většinou negativně; právem je chápe jako narušení původní komunikační strategie. I mimo umění však existuje forma, v níž lze *asociaci představ* (neboť o tomto jevu, jak patrně, hovoříme) využít pozitivně - k bližšímu ozřejmení tématu. Touto formou je *přirovnání* nebo *obrazné pojmenování*. Jak je známo, obojí nalezlo své hlavní pole působnosti ve vyjadřování uměleckém (obrazné pojmenování bývá někdy dokonce chápáno jako podstatný signál uměleckosti textu). Důvodem je asi fakt, že tyto postupy si již ze sféry mimoumělecké přinášejí zmíněnou funkční dvojitvárnost. Na jedné straně slouží komunikačním záměrům mluvčího (v případě literárního díla zobrazeného mluvčího), na druhé straně tu však aspoň potenciálně zůstává i jejich schopnost působit jako svého druhu „odbočka“, která rozrušuje tematickou kontinuitu promluvy - a tak dává prostor k případnému rozehrání významových procesů interferenčních.

Jak ve známé stati Dvojí obrazotvornost upozornil Vítězslav Nezval,⁷ převládá v poezii jednou ta a podruhé ona funkce. Jednou je, řečeno terminologií naší úvahy, obrazné pojmenování motivováno více potřebami zobrazeného mluvčího, jindy - zvládnutě svou nápadností nebo mnohočetností - poukazuje spíše k bezprostředním estetickým cílům tvůrčího subjektu. Dodejme, že podle našeho názoru tato převaha nemůže být nikdy absolutní. Kdyby se omezilo výhradně na svou ozřejmující roli, přestalo by obrazné pojmenování být uměleckým; při úplné ztrátě místa v kontextu zobrazené promluvy by zase přestalo být vnímáno jako pojmenování obrazné. Setrvávajíc tedy v rámci pravidel hry komunikace zobrazené, stalo se obrazné pojmenování zároveň „legitimizovaným“ prostředkem, který otřásá jejím zdánlivě výsadním postavením.

Řekli jsme, že hovořící subjekt je charakterizován celou svou promluvou, veškerými implicitně v ní obsaženými rozhodovacími akty, jichž je tato promluva výsledkem. A také, že celou svou promluvou, tj. konkrétním básnickým dílem, je eo ipso charakterizován rovněž tvůrčí subjekt tohoto díla. Jak napsal Jan Mukařovský: „...za každým uměleckým dílem pocituje subjekt vnímající intenzívně subjekt znak dávající (umělece) jakožto odpovědný za duševní stav, který dílo ve vnímání vyvolalo. Odtud je již jen krok

k bezděčné hypostázi konkrétního tvůrčího subjektu, vybudovaného toliko na základě předpokladů daných dílem.“⁸ V plné své konkrétnosti je tento hypostazovaný subjekt jedním z významových korelátů celé výstavby díla. V podobě zobecněné pak nemůže být ničím jiným než významovým korelátem jeho - řečeno opět s Mukařovským - sémantického gesta.⁹ K adekvátnímu odhalení tohoto gesta by bylo nutno hledat pokaždé jiný přístup, stejně jedinečný jako toto gesto samo. V této kapitole se však nehodláme zabývat tvůrčími subjekty jednotlivých děl, nýbrž především určitými jejich společnými rysy dobovými a směrovými. K nim se chceme pokusit proniknout prostřednictvím opakovaně kladené otázky, jaké konkrétní podoby v jednotlivých básnických obdobích a směrech nabývá asymetrický vztah mezi tvůrčím subjektem a zobrazeným mluvčím.

Zdání univerzální platnosti mimoumělecky daných vyjadřovacích zákonitostí (případné odchylky bývaly chápány nikoli jako projev tvůrčího záměru, nýbrž nanejvýš jako povolená „básnická licence“) bylo v českém novodobém básnictví poprvé výrazně zpochybněno v devadesátých letech minulého století - symbolismem; zejména v té podobě, jak jej představovali Otokar Březina a Karel Hlaváček. K tomuto zpochybnění docházelo nejen díky kvantitativní převaze obrazných pojmenování nad neobraznými (tu zaznamenáváme hlavně u Březiny), ale také a především proto, že se zneurčičovala, znesnadňovala identifikace toho, co je obrazně pojmenováno. Mukařovský vystihuje podstatu symbolismu „několika formulemi přístupujícími z různých stran, vlastně však stejnoznačnými. První z nich definuje symbolismus jako básnictví gramatického přísudku: vypovídá se o něčem nebo o někom, ale subjekt, osoba nebo věc, o kterých se vypovídá, zůstává skryt /.../ Druhá formule je sémantická, neboť určuje symbolismus jako básnictví obrazu, zejména metafory: básnický obraz, který v poezii předsymbolistické byl druhotnou nadstavbou, vystupuje do popředí; poměr mezi ‚věcí‘ a ‚obrazem‘ se převrací - dříve byla věc ‚hmotnou‘ základnou a obraz toliko stínem, pro symbolismus však nabývá ‚hmotnosti‘ obraz a stínem se stává věc /.../ Konečně lze symbolismus definovat i ze stránky noetické jako strukturu směřující k oddálení jazykového projevu od mimojazykové situace, v které se nacházejí básník a čtenář /.../ Vztah k situaci nemůže sice být z jazykového projevu vymýcen, ale je možné jeho oslabení, ke kterému právě směřují symbolisté“.¹⁰ Rozplývavé kontury „věci“ obrazem míněné a společný úděl všeho řečeného být symbolem tajemných metafyzických dějů přitom často

znejistuje samu hranici mezi obrazným a neobrazným, a také hranici mezi světem „vnějším“ a „vnitřním“ - ve prospěch všezahrnující subjektivity. Vyjadřovaný subjekt tu ovšem není představován jako individuum reflektující svět v příslušných kategoriích časoprostorových, hodnotících apod.: „Mluví-li symbolista o čase reálním, splývají mu časové rozlohy - přítomnost, minulost a budoucnost jsou mu totéž: všechny okamžiky jsou jediným okamžikem“ (Březina v Hudbě pramenů). Stejně však neexistují pro symbolistu protiklady, na kterých je osnováno veškeré lidské dění - bolest a radost, život a smrt, spravedlivost a bezpráví jsou pouhé znaky podstatné jednoty všeho...¹¹ Všeobjímající subjekt je tu, zejména v poezii Březinově, tedy spíše zrcadlem kosmu než individuálně vyhraněným jedincem; nikoli náhodou zmiňuje Mukařovský touhu symbolisty Mallarméa „po díle absolutním, věčném a odlišnějším“.¹²

Vývoj básnictví má svou dialektiku: následující generace Šrámkova, Tomanova, Gellnerova, Dykova se na rozdíl od symbolismu vrací k výrazně individualizovanému „já“, stojícímu tváří v tvář světu s pevnými obrysy. Vrací se ke konkrétním, smyslově vnímaným předmětům, nasyceným bohatým symbolickým obsahem, jenž však pramení z intenzivního citového prožitku. V básni se obnovuje koherence zobrazené komunikace a integrita zobrazeného mluvčího; silně akcentován je řečový žánr vyznání. Lze považovat za jistý paradox, že hlavní síla poezie těchto „individualistických anarchistů“ (jak je v Moderních básnických směrech pojmenoval V. Nezval) tkví navzdory vypjaté emotivnosti, navzdory explicitně vyjadřovaným pocitům společenské vydědění a vzpoury (připomeňme nihilistickou autostylizaci Gellnerovu, tulácké a rebelské motivy u Tomana, přímočarou odbojnost Šrámkových antimilitaristických básní, atd.) v jakési „klasičtější“ vyváženosti: po „nespoutaném“ volném verši symbolistů přichází ke slovu ve větší míře verš pravidelný, obraznost je přitlumená, tvůrčí subjekt a jím zobrazený mluvčí se ocitají ve vzácné rovnováze. Básník plně využívá příležitosti, jež mu poskytuje jeho mimoumělecká vyjadřovací kompetence: prezentuje skutečnost v jejích „objektivních“, obecně zkušenosti přístupných dimenzích, a tak otevírá prostor pro široké uplatnění dvojí motivace.

K opětnému vychýlení tohoto rovnovážného stavu dochází v *poetickém naivismu* počátku dvacátých let. Zatímco v symbolismu ustoupil zobrazený mluvčí do pozadí, zde se ručička vychyluje opačným směrem: k jeho příznakovému zvýraznění. Přečtěme si například první dva verše

Wolkrovy Poštovní schránky (ze sbírky Host do domu, 1921): „Poštovní schránka na rohu ulice, / to není nějaká lecjaká věc.“ V první chvíli nás udiví sémantická „bezobsažnost“ druhého verše. Očekáváme - na základě syntaktické konstrukce jmenného přísudku se sponou - nějaké bližší (byť negativní) vymezení předmětu tematizovaného ve verši prvním. Zatím se ale o něm dovídáme jen tolik, že „není lecjaký“ (což se koneckonců dalo předpokládat, jinak by o něm básník přece nehovořil). Redundantní vyjádření má však svůj význam umělecký: evokuje hovorový styl běžné mluvené řeči, a to jak prostředky lexikálními (spojení „nějaká lecjaká věc“ je těžko myslitelné jinde než v každodenním hovoru), tak i samotnou vysokou mírou redundance. Nepřipravený, hic et nunc vznikající mluvený projev, pronášený navíc ve zcela neoficiální situaci, totiž pravidelně mívá mnoho informačně i sémanticky „hluchých míst“, kdy řeč plyne víceméně jen vlastní setrvačností.

Všednodenní stylizace řeči je pro poetický naivismus příznačná. V intencích Wolkrovy chlapecké autostylizace přejímá jeho zobrazený mluvčí návyky běžného vyjadřování dětského. Jeho výklad bývá, podobně jako výklad dětský, nadměru podrobný. Stejně jako dítě (které tak činí částečně pro svou nedostatečnou vyjadřovací zběhlost, částečně však i ze záliby) opakuje táž slova: „Stanu se menším a ještě menším, / až budu nejmenším na celém světě.“ (Pokora, Host do domu); „protože všichni nakládají s nimi, / jako by nežily, / a ony zatím žijí a dívají se na nás“ (Věci, tamtéž); „To není nemocný pokojík, / to je smutný pokojík“ (Nemocná milá, tamtéž). U Jaroslava Seiferta se pak všednost úvah a řeči zobrazeného mluvčího střetá s dosavadním básnickým kánonem přímo drasticky: „a poněvadž měl jsem hlad, / myslil jsem: / Koupíš si třeba za zlatku baltického sledě, / za šesták chléb,“ (Modlitba na chodníku, Město v slzách, 1921); „Nikdy jsem neklnul osudu, / přestál jsem hodně, / s milostí boží i tohle přebudu, / lámat si hlavu s tím přece nebudu.“ (Monolog bezrukého vojáka, tamtéž); „Jistě si řekne mnohý: / Tohle by pro mě věru málo bylo, / a jestliže to tobě stačí, / mně by to nestačilo“ (Chudý, tamtéž). Hovorovosti se u poetických naivistů do značné míry podrobuje i verš. Spadá většinou vjedno s intonačními úseky „improvizované“ věty, a proto je nápadně nestejně dlouhý, rytmicky uvolněný. Rým, často sporadický, jako by se dostavoval pouhou náhodou; navíc to často bývá rým ostentativně „nehledaný“, gramatický. Termín „poetický naivismus“ postihuje, jak patrně, i onen rys, jímž bývá definováno naivní (insitní) umění

zejména v oblasti výtvarné: nedokonalost zvládnutí příslušného umělce „řemesla“. Tam i zde v konečném výsledku nezáleží příliš na tom, zda jde o skutečnou autorovu nepoučenost, nebo o záměrnou stylizaci. Působí-li nějaké dílo na příjemce právě svou „naivností“, znamená to vždy jistou kvalitu významovou, ve kterou se „řemeslná nedokonalost“ funkčně předpodstatnila.

„Neumělost“ (stejně jako její protějšek - dovednost) se měří na pozadí panujících uměleckých norem; jejich porušením je výrazně „nebásnická“ stylizace zobrazeného mluvčího stejně jako s ní související další momenty, díky nimž jako by zobrazený mluvčí získával jednoznačnou převahu nad záměry a motivacemi tvůrčího subjektu. Je to ovšem převaha jen zdánlivá, neboť jako každé porušení norem k sobě přitahuje pozornost a vyvolává čtenářovu otázku, proč se k tomuto postupu básník uchýlil. Příznakově výrazná stylizace zobrazeného mluvčího se tudíž o to zřejměji stává nástrojem v rukou tvůrčího subjektu.

Všední každodennost, reprezentovaná vedle četných reálií běžného života v neposlední řadě také „nebásnický“ hovorovým stylem, je v těchto dílech jedním z ústředních básnických témat. Jeho prostřednictvím se subjekt představuje jako člověk skromný, prostý a laskavý, který se v pokorné úctě sklání před elementárními projevy života - a bolestně prožívá vše, co se staví do cesty jejich přirozenosti. O vysoké hodnotě všednodenního svědčí již nezvykle vysoká míra jeho prezentace („Pokojk za šest korun, / číslo dvacet pět, / s vyhlídkou do dvora, umyvadlem a postelí“ J. Wolker, Pokojk v hotelu, Host do domu). Hodnotu všednodennosti poté ještě zdůrazňuje interferenční významová konfrontace s oblastmi tradičně směřujícími k symbolickému významu „prázákladu“: s biblickou symbolikou, se zákony dění přírodního a s hodnotami nejzákladnějších lidských vztahů. Například:

Večer bývá tichý jak zamrzlý vodopád,
ale pavlač, to je náruč Marie Panny,
vždyť ti, kteří z bojiště dne si přinesli těla poraněná,
si večer usednou na ni
a ona je mřížemi sevře, jak měkkými prsty objala by je žena;

J. Seifert, Večer na pavlači (Město v slzách)

Právě Seifert každodenní realitu ovšem nejen v duchu poetického naivismu poetizuje, naplňuje lyrickým patosem, nýbrž umí využít i groteskního účinku naivity, když konfrontaci všedního a „poetického“ vyostří až k parodii:

Vzal jsem si sváteční střevice,
vyleštiv si je,
aby byly jak hvězdy zářící na dlažbě ulice

...

Uzenářské výklady svítily jako oltáře v kostele
při bohoslužbě ranní,
na jejich stupních bych vydržel klečeti nejdéle

Modlitba na chodníku (tamtéž)

Úsměv probouzí i naivně stereotypní, někdy nepřilíš logické vyústění básní v revoluční pointě; například v již zmíněném Večeru na pavlači poslouží jako pobídka závěrečného revolučního odhodlání několik náhodně zaslechnutých taktů „měšťácké“ písně, v Modlitbě na chodníku zase pohled na přejetého psíka přivolá touhu umřít na barikádě... Tento lehce ironický odstup od zobrazeného mluvčího, ještě zřetelnější v další sbírce Samá láska (1923), je zřejmě důvodem, proč se v souvislosti s ranou Seifertovou tvorbou občas hovořilo o „gaminství“ neboli, česky pověděno, „uličnictví“.

Poněkud jinak konfrontuje všednost a poetičnost „vážený“ Jiří Wolker. Před žasnoucíma očima chlapce, typické Wolkrovy autostylizace, je celý svět zjevením, zázrakem, mýtem. Chlapec se diví všemu, a proto jej ani nic zvláštního nepřekvapí, všechno je stejně přirozené a samozřejmé: situace, kdy „Všichni chlápci domů odjeli, / jen já jsem zůstal v cizím městě“ (Svato-dušní svátky, Host do domu), stejně jako fakt, že „Pánbůh jedenkrátě přišel ke mně / jak žebrák s mošnou a holí. / Spal asi na seně, / vonělo z něho jak z červnových polí, / na prahu stanul a prosil.“ (Žebráci, tamtéž). Do jisté míry se tak stírá rozdíl mezi pojmenováním neobrazným a obrazným: vše jako by nabývalo stejné symbolické platnosti společným účinkováním v jakémsi mýtu prostoty a pokory. Měříme-li výraznost obrazného pojmenování vzdáleností mezi věcí obrazně míněnou a jejím aktuálním označením (vzdáleností

mezi denotátem obrazu a denotátem pojmenování),¹³ může se nám navíc Wolkrova obraznost zdát na první pohled málo nápadná. Wolker velmi často pracuje s tradičními metonymickými symboly: „srdce“ je symbolem citu, „oči“ reprezentují schopnost vidění, vnímavosti a poznání, „ruce“ schopnost činu. Málo nápadný, protože metonymický, věcně spřízněný bývá i vztah mezi celými sférami, z nichž na jedné straně denotát obrazu a na druhé denotát pojmenování pochází. Tak se představa rozkvetlé louky dobře snáší s představou po ní pobíhajícího „bosého chlapečka“, ačkoliv jeho přítomnost v básni je primárně motivována funkcí obrazně označit kvítek. Ve světnici peče maminka chleba a koláče - a venku, hned za dveřmi a za oknem, kvetou květiny; i tuto konkrétní představu navozuje báseň Kamna z Hosta, v níž je druhý děj obrazným pojmenováním prvního. Tato věcná blízkost obou denotátů nebo jejich případný tradiční, ustálený vztah jsou však jen jakýmsi, chtělo by se říci, rafinovaným „zastíracím manévrem“ (první z nich kromě toho i dodatečným ziskem) konstrukce Wolkrových obrazů.

Způsob, jakým básník se zvolenými obraznými pojmenováními dále zachází, totiž tradiční rozhodně není. Vytvářejí se tu určité vnitřně souvislé předmětné kontexty - často dějové povahy, v nichž vystupuje osamostatnivší se denotát pojmenování. Těchto kontextů bývá v básni většinou více a jeden plynule přechází v druhý. Tak je tomu kupříkladu v Ukřižovaném srdci z Hosta. Úvodní personifikaci, metaforickou ekvivalenci „srdce“ a ukřižovaného Krista („Srdce ukřižované na dřevěném kříži / předevěřím zemřelo. / I snáli je a do země vložili“) střídá vzápětí obraz, v němž se „srdce“ stává materiální věcí, předmětným nositelem zárodku života - do země zasetým semenem: „...do země vložili, / slzami zalili / a srdce vzklíčilo / dnes ráno. / Červený květ...“ Následuje personifikace nová - personifikace „červeného květu“, vyrostlého ze semene - srdce, do podoby poutníka: „Červený květ / chodí po zemi a po nebi, / Pánaboha velebí...“ Poslední strofa je návratem k metafoře úvodní - putující „červený květ“ se dává poznat coby syn boží parafrází biblických slov: „Jsem láska a kvetu / ranou otevřenou, / aby všichni nevěřící / železným životem rozbití / mohli v ni prsty vložit.“ Zároveň je však také explicitním potvrzením vstupní metonymické ekvivalence mezi „srdcem“ a „láskou“, takže se završuje společný obrazný smysl celého komplexu prezentovaných dějů: smrt a vzkříšení - vzkříšení jsou podobností pozemského lidského strádání a jeho následného vykoupení soucitem, životodárné vláhy slz. (Zpředmětnění „srdce“ do podoby semene či křehké

rostlinky najdeme ve více Wolkrových básních: v Hostu např. ještě ve Svato-
dušních svátcích a dále v pozdější básni U roentgenu, kde je srdce „zdupaným
semenem“.)

Podobně nakládá básník i s ostatními symboly. Například „oči“ bývají
pojednány „doslovně“ jako materiální prostor, v němž se viděné ukládá
a shromažďuje. Tak jsou jednou schránkou na uložení fotografií („Oči své
položíš doprostřed světlice: / dáreček z cesty - / album světa“ (Okno, Host
do domu), jindy se v nich umísťují přímo spatřené věci samy. Plují třeba
v podobě lodí po moři (jímž jsou „oči“ ve stejnojmenné básni z Těžké hodi-
ny), přičemž jejich hodnotová závažnost se mění ve fyzickou hmotnost:
„znám nemocnice a předměstí, lidi, které bůh netěší, / znám koráby z olova,
které vždy ztroskotají“. V tomto obrazném ději je materiální prostor moře -
očí zároveň i materiálním prostorem lidského těla: „Nejhlubší moře lidské
oči jsou, / dnem svým až k srdci dosáhnou. / Co v očích ztroskotá, k srdci se
propadne.“ Bylo by možné ještě dlouho hovořit o způsobech, jak se „oči“
začleňují do obrazných předmětných kontextů. Zdaleka přitom nejde jen
o četné variace na materializaci „očí“ do podoby „úložného prostoru“; za
všechny ostatní připomeňme slavnou Baladu o očích topičových.

Už při rozboru Ukřížovaného srdce jsme se zmínili o tom, že Wolkrovy
předmětné děje společně obrazně denotují určitou myšlenku, kterou lze
přibližně (v oné míře, v jaké je vůbec možné „přeložit“ umělecké sdělení do
mimouměleckého jazyka) dešifrovat. Například v právě citovaných verších:
těžké lodi ztroskotají v očích, propadnou k srdci - spatřená tíha života probou-
zí cit. Kontext denotátu obrazu, tj. myšlenky shrnující jistou životní zkušě-
nost, a kontext denotátu pojmenování, prezentovaného předmětného děje či
dějů, však nejsou budovány podle zvyklostí alegorické paralely, nýbrž jsou
vytvářeny relativně na sobě nezávisle, po zákonu kontrapunktu. Kontext
obrazný má svou vlastní předmětnou logiku, jedno obrazné pojmenování či
celý dílčí obrazný děj obvykle generuje další. Zvláštními ohnisky estetického
účinku jsou pak místa, kde se jednotlivé kontexty náhle protínají, kde dochází
k významovým oscilacím, k působivým sémantickým nekongruencím uvnitř
větneho syntagmatu. Namátkou několik příkladů: „děš... / zatřese bezútešně
ulicí“ (Noční děš, Host do domu); „Domy... / mají v rukou hole a bijí“ (Zlá
ulice, z básni do sbírek nezařazených); „Červený květ / chodí...“ (Ukřížované
srdce, Host do domu); „Hrozně zlaté oči měla“ (Zamilovaný, tamtéž);
„a v lukách rostou květiny potají / nám na pomoc“ (Rostu jako bílý den,

z nezařazených básní); „oči... / modré od západu k východu“ (Žebráci, Host do domu).

Wolkřův zobrazený mluvčí příliš nepoužívá řečových žánrů tematicky spjatých se smyslovým vnímáním, třeba žánru popisu. Jeho doménou jsou spíše vyznání a úvaha (zvláštní kapitolu tvoří vyprávění v básních epických). I tehdy, když nějaký smyslově vnímaný jev je tematizován už v názvu (Poštovní schránka, Kamna apod.), jde spíše o úvahovou interpretaci jeho hodnotového uplatnění v lidském životě. Přesto - právě díky konkrétnosti zmíněných dějů obrazných - prožíváme Wolkřovy verše jako silně smyslově konkrétní. Výsledkem vzájemného prolínání a metamorfóz těchto dějů je konkrétní časoprostor, jenž však bývá výraznou deformací, restrukturalizací časoprostoru odpovídajícího obvyklé mimoumělecké zkušenosti. Tak se obrovská rozloha nebe prudkým pohybem naklání k maličkému kvítku (Pokora, Host do domu);¹⁴ ruší se hranice mezi dostupným a nedostupným, mezi „nahore“ a „dole“ („Svět je jenom chodník nebem, / nebe zas je velké pole, / květy nahore i dole“ Poutníci, Host do domu), hranice mezi prostorem lidského těla a jeho okolím. Ta snad vůbec nejčastěji; právě ji narušuje zmíněná účast „srdce“, „očí“, „rukou“ v předmětných dějích odehrávajících se mimo člověka, i různé prudké přeměny pozorovatelovy perspektivy, například: „My už nemáme hlav na ramenou, / už máme na nich jen kuffíčky, / černé kuffíčky - černé rakvičky, / na nich naše jména v bílém lemování / a v nich jsme my sami pochováni, / v sepjatých rukou srdce držíme...“ Rekruti, Host do domu).

U Wolkra se reorganizace obrazu smyslově vnímané reality, jak jsme viděli, provádí stále ještě „legitimní“ básnickou cestou: prostřednictvím obrazného pojmenování, které vychází (a svým racionálním smyslem se tam i vrací) z promluvy zobrazeného mluvčího, z půdorysu určovaného zákonitostmi mimouměleckého vyjadřování. Na jiné bázi se utváří poměr mezi oběma subjekty díla v následujícím poetismu.

Poetismus je směr, který se hlásí k ústředním zásadám meziválečné avantgardy. Je bytostně spjat s *konstruktivismem*: „Poetismus je korunou života, jehož bázi je konstruktivismus.“¹⁵ Je, jak se výslovně praví v manifestu, z něž pochází tento citát, jeho antitezí, kompenzací - místem pro uplatnění skryté iracionality, vypuzené z racionálních výpočtů inženýrů, doménou svobody individua jako potřebné protiváhy kázně celku. Bezděčně

se však prozrazuje i další vztah mezi oběma směry, těsnější než pouhý protiklad. Poetistická koncepce umění je totiž sama v jistém podstatném ohledu „konstruktivistická“: neshledává sice krásu v účelnosti (v tomto smyslu je skutečně spíš pravým opakem), zato však je její alfou i omegou uvažování o „účelu krásy“ Je cele zaměřena na funkci - působení díla na vnímatele. Autor je pouhým zprostředkovatelem, tím, komu ve společenské dělbě práce připadla profesionální povinnost vytvořit takovou „věc“ („věc jako mýdlo, perleťový nůž či aeroplán“¹⁶), která má nasytit vnimatelovu potřebu emotivního vzrušení („maximum emocí za vteřinu“¹⁷), osvěžit jeho smyslovou vnímavost, naučit jej vidět věci „jako v první den“, ¹⁸ poskytnout mu impuls pro volnou hru obrazotvornosti. Každý ze čtenářů by si tak mohl a měl osvojit základní předpoklady fantazijního zacházení se světem, stát se básníkem-amatérem. Jak postřehl F. X. Šalda, básníková profesionální činnost by podle názoru poetistů měla vlastně vyústit v budoucí zrušení básnické profese jako takové.¹⁹

Funkční koncepce poezie na jedné straně a konkrétní náplň této funkce na straně druhé jsou však příčinou, proč poetistický tvůrčí subjekt provází osobitý paradox. Tento subjekt je, jak už jsme řekli, programově redukován na svou profesionální zručnost; celistvost jeho osobnosti, individuální prožitky, pocity, postoje, vše, co přesahuje rámec profese, se zdá být irrelevantní. Na druhé straně je to ovšem profese básnická - a básník sotva může požadované pochody ve vnimatelově psychice probudit jinak než „vlastním příkladem“; musí využít svého vlastního fantazijního potenciálu, ale také například citové zkušenosti (neboť pouze věci nasycené emotivním obsahem mohou vyvolat příslušnou emotivní odezvu u čtenáře). Básníkově individuální „já“ tedy sice v poetismu programově přestává být předmětem výpovědi, je však i nadále přítomno - a tudíž druhotně, implicitně tematizováno - jako jediný možný básníkem zpracovávaný „materiál“ i „pracovní nástroj“.

Změna v nahlížení na poslání básníka a jeho výtvor se samozřejmě odráží i ve vztahu mezi tvůrčím subjektem a zobrazeným mluvčím. Tam, kde poezie již nechce být sebevýrazem ani jinou „zprávou“ o skutečnosti, nýbrž sází vše na bezprostřední účinek „alchymie slov“, je zprostředkování zobrazeného mluvčího pochopitelně nadbytečné. V poetismu (obdobná tendence je vlastně veškerému avantgardnímu hnutí) tvůrčí subjekt odhazuje masku zobrazeného mluvčího, aby dostatečně zřetelně obnažil své „skutečné“, estetické cíle. Pro avantgardu příznačný útok proti „tradičnímu“ básnictví dokonce v poetismu

nemíří ani tolik na dosavadní postupy specificky umělecké (i mezi nimi se ovšem rozlišuje - některé jsou považovány za nadále přijatelné a využitelné, jiné, jako třeba slovosledná inverze, se zavrhuje); ty jsou chovány v jisté úctě jakožto „básnické řemeslo“, jehož zvládnutí je prvním předpokladem úspěšnosti. Odpor však budí pouta „logiky“, „myšlenky“, „syžetu“ - slovem: mimoumělecky vzniklé a zadané zákony kompozice komunikátu, pravidla sémantické koherence textu, jež ve svém úhrnu vytvářejí fikci mimouměleckého jazykového projevu, rovinnou zobrazené komunikace.

Avšak podobně jako z poetistického výtvaru nemíří beze zbytku konkrétní individualita tvůrce, nýbrž se do něj vrací zadními vrátky své instrumentální role, nemíří z něj zcela důsledně ani zobrazený mluvčí. I poetistická báseň je bezesporu slovesným útvarem (jakkoli básníci navíc s oblibou aktualizují její grafickou podobu, tedy také výtvarný účinek textu), a proto se nemůže zcela vymanit z obecně platných zákonitostí přirozeného jazyka a v něm implikovaných schémat ztvárnění reality. Každé slovo, každé jazykové pojmenování v sobě obsahuje svou genezi - příslušné selektivní a zobecňující operace. Jeho posláním je většinou označovat nikoli jedinou věc, nýbrž celou třídu předmětů, a proto samo o sobě, pokud zůstává izolováno, obvykle nedokáže vyvolat zcela konkrétní představu. Ocitne-li se izolované slovo v textu uměleckém, pak, netísňeno okolním kontextem, navíc „rozpíná“ svůj význam do nejrůznějších směrů potenciálních platností symbolických. Představu skutečně názornou - a o tu poetistům šlo především - tudíž probudí spíše prezentace věci v jejím blíže určujícím, konkretizujícím „schematickém aspektu“.²⁰ Stavebními kameny poetistova pokusu „organizovat svět, aby byl básně“,²¹ nebývají proto slova izolovaná, nýbrž celé „záběry“, předmětné situace či aspoň jejich útržky. Ty mají svého „pozorovatele“, který je verbálně zachycuje pomocí lexikálních, syntaktických a kompozičních postupů, jež mu nabízí mimoumělecký vyjadřovací systém. S těmito předmětnými situacemi tedy vstupuje i do poetistické básně zobrazený mluvčí: ten, kdo sděluje, co vidí („Kominík leze po střeše / Kuchařka oběd vaří...“ V. Nezval, Kalamář, Nápisy na hroby, 1926), co zažil, co hodlá udělat („Ujedu lidem do Afriky...“, praví se v Nezvalově básni Na cestu z Pantomimy, 1924) atd.

Koherence zobrazené promluvy ovšem v poetismu podléhá ustavičnému dezintegračnímu tlaku. Souvislost, která vzniká na úrovni syntagmatu, věty, případně rozsáhlejšího seskupení vět, se většinou rozrušuje na úrovni projevu

jako celku. Sotva by se daly v horizontu jediné vnímané situace umístit kupříkladu jevy, které vyjmenovává Seifert ve Žhavém ovoci ze sbírky Na vlnách TSF (1925):

/.../

Obeplouvali jsme Afriku
a ryby s diamantovými očima
umíraly ve šroubech parolodě
nejvíce bolí
když se vzpomíná
Černošské lýry
a vůně horkého vzduchu
žhavé ovoce lustrů dozrává u nás až k půlnoci
a pan Blaise Cendrars
ztratil ve válce ruku

Posvátní ptáci
na tenkých nohou jako stíny
kolébají osudem světů
Kartagina je mrtva
a vítr hraje na cukrové třtiny
tisíc klarinetů

/.../

Do hvězdy uhodil blesk
a prší
hladiny vod
napjaté bubny vířily
revoluce v Rusku
dobyť Bastily
a básník Majakovskij mrtev jest

...

Přitom i zde rozeznáme stopy řečových žánrů popisu a vyprávění. Jednak sem pronikají v dílčích, vnitřně soudržných „záběrech“, jednak vystupují v roli porušované normy: vytvářejí pozadí očekávaných souvislostí, na němž

si čtenář teprve uvědomí faktickou nesouvislost, polytematičnost, „všesvětovou přítomnost“.²²

Podobnou úlohu má řečový žánr vyprávění v Nezvalových rozlehlejších skladbách - v Podivuhodném kouzelníkovi (1922), Akrobatovi (1927) a dalších; konkrétní náplň vyprávěných „dějů“ se ostře střetá se samotným epickým půdorysem. Tak třeba v Podivuhodném kouzelníkovi se originálně zaměřuje časová osa osou prostorovou: zpětný postup v čase, hledání „rodokmene kouzelníkových předků“, se odehrává jako pohyb prostorem - sestup do nitra zeměkoule. Poté si mezi sebou navzájem vymění místo pohyb vertikální a horizontální: tytéž kouzelníkovy „předky“ potkáváme jednou na cestě směrem vertikálním (Zpěv druhý - Rodokmen kouzelníkových předků), podruhé, v příslušné modifikaci, při putování po zemském povrchu (Zpěv šestý).²³

S obrazným pojmenováním, jež bylo dříve hlavním prostředkem rozrušování plynulosti tematické stavby, se mnohokrát setkáváme i v poetismu; zejména v podobě smyslově konkrétní metafory, neboť poetismus jednoznačně preferuje smyslově konkrétní stránku světa, a tedy i hledisko jevové podobnosti. Obrazné pojmenování jako takové může ovšem existovat jen za předpokladu souvislého kontextu, do něhož náleží jeho denotát obrazu - v poetismu tudíž pouze uvnitř oněch dílčích, vnitřně koherentních „záběrů“. Tam, kde je kontext, viděno očima naší mimoumělecké zkušenosti, nesouvislý, nelze rozhodnout, co je metafora a co nikoli. V úvodu kapitoly jsme však řekli, že obrazné pojmenování považujeme pouze za zvláštní, „institucionalizovaný“ projev jednoho z obecnějších způsobů, jímž lidská psychika zpracovává „vnější“ realitu: za jeden z projevů procesu vybavování navzájem nějak spřízněných, *asociovaných představ*. Živelná, strategii výstavby mimouměleckého komunikátu nepodřízená (a naopak ji mařící) představová asociace je ovšem nejvlastnějším pohybem obrazotvornosti; ona umožňuje proklamovanou „spirituelní gymnastiku“, přelety a salta fantazie - tedy vše to, oč poetistický básník usiluje v první řadě. Poetisté proto nejen radikálněji než jejich předchůdci rozrušují navyklý obraz skutečnosti; novum poetismu spočívá především v tom, že k jejímu básnickému znovustvoření používá *nový pořadající princip*: asociaci představ v její živelné, „neinstitucionalizované“ podobě. Tento princip přichází, jak jsme naznačili, rovněž ze sféry mimoumělecké, poetistické básnictví však přehodnocuje jeho

funkci; nejde již jen o postup destruktivní, nýbrž zároveň také o prostředek nové konstrukce.

Věrným a názorným záznamem asociativního procesu a současně výmluvným svědectvím jeho konstruktivní role je Nezvalova Abeceda ze sbírky *Pantomima* (1924). Asociace se tu objevuje jak v podobě zcela „živelné“, tak občas rovněž v podobě metafory. Metaforickou ekvivalenci bývá vztah mezi názvem (obsahujícím příslušné písmeno) a následným postižením jeho smyslového tvaru: „D luk jenž od západu napíná se...“; „I pružné tělo tanečnice...“ atd. I zde zpravidla nalezneme uplatnění také asociace neme-taforizovaná. Například celé čtyřverší věnované písmenu D zní:

D

luk jenž od západu napíná se

Indián shlédli stopu na zemi

Poslední druhové zhyňli v dávném čase

a měsíc dorůstá prerie kamení.

Motiv Indiána ve druhém verši byl evidentně vyvolán asociací představy „luku“ (jenž je obrazným znázorněním tvaru písmene) s představou toho, kdo jej, podle obecného mínění, nejčastěji používá. Tento motiv pak přivolá v následujícím verši připomínku neblahého osudu indiánských kmenů; v tomto asociacním okruhu setrvává i motiv „prerie“, obsažený ve verši posledním a konkretizovaný představou „kamení“ a svitu „dorůstajícího měsíce“. Ovšem pozor: „měsíc dorůstá“ nejen proto, aby učinil názornějším, smyslově bohatším obraz „prerie“, nýbrž také a především proto, že se v této své fázi nápadně podobá písmenu D. A pak je tu ještě okolnost, že slovo „dorůstá“ začíná právě touto hláskou. Vidíme tedy, že obraz „dorůstajícího měsíce“ má v básni přinejmenším trojí asociativní motivaci. O náznaku více-ré motivace můžeme mluvit i v případě „Indiána“; jeho přítomnost totiž mohla být generována nejen motivem „luku“, nýbrž také zmínkou o „západu“ („Západu“, který se v básni ocitl možná již jako předznamenání motivů indiánských (tedy v souvislosti s předcházejícím „lukem“), především ale zásluhou asociacního spojení mezi prostorovou orientací a jejím konvenčním znázorňováním na mapě: D připomíná luk napínaný zleva doprava, tedy „od západu“. Kromě toho v básni průběžně působí mimo jiné také zvukové

asociace slov, vyvolané potřebami rýmu. O této asociční linii hovoří, vlastně jako o jediné, sám autor, když se snaží dodatečně vyložit svou metodu (na příkladu geneze A).²⁴

Narážíme tu na významnou skutečnost. Asociace představ nejen že sama jako postup přichází již ze sféry mimoumělecké - tedy z té, v níž se pohybuje zobrazený mluvčí a jeho promluva, nýbrž je zároveň schopna ostatní organizační principy, které se podílejí na tvorbě půdorysu mimoumělecké komunikace v díle, účinně zastoupit: také ona vytváří efekt dvojí či vícere motivace řečeného. Představy předmětů se totiž v paměti asociují díky jejich vlastním, „objektivním“ společným vlastnostem či stejně objektivním věcným souvislostem, takže průběh asocičního procesu je rovněž do jisté míry „objektivní“, nezávislý na lidské vůli. Zpřítomněný jev je tedy jednak motivován (jako vše, co se ocitá v uměleckém textu) svou úlohou v interferenční významové „alchymii“, do níž vnáší potřebný významový prvek, jednak ale také svým místem v „objektivní“ posloupnosti asocičního řetězce. Jelikož ovšem vlastností a věcných souvislostí, potenciálně se vážících ke každému ze skutečnostních objektů, je nesmírně mnoho (nechceme-li říci nekonečně), existuje i nesmírně množství jejich možných vzájemných propojení; jedna a táž věc se může vybavit v nejrůznějších souvislostech, může vystupovat v celé řadě asocičních řetězců. Proto se v básnickém díle komponovaném asociativně můžeme setkat s motivací dvojí, trojí i vícero. Průniky jednotlivých asocičních řad se stávají prostředkem sémantické kondenzace textu, vytvářejí místa vysokého významového zatížení, v nichž se setkává „záměrné“ s „nezáměrným“, jakož i projevy různých, navzájem odlišných „nezáměrností“.²⁵

„Objektivnost“ svého postupu, jeho nezávislost na vlastní osobě, poetistický básník nejednou ještě zvýrazňuje - tím, že si jako impulsy k rozehrání asocičních pochodů volí jevy již předem uspořádané v nějakém pevně daném systému: písmena abecedy, posloupnost čísel, dny v týdnu atd. Nebo si ukládá jiná omezení; například Konstantin Biebl někdy vytváří básně, v jejichž verších se vyskytuje vždy pouze jediná samohláska (či dvojhláska):

Tyčinky v tichých i bílých liliích

ve světlezeleném světle zeleně

Lolo Lolo

tma padá na jantar jak zlatá harfa v barvách sálá

žluť smutku purpur strun

Jdou loukou tmou

Škála (Zlatými řetězy, 1926)

Je zřejmé, že v podobných případech básník hraje (a čtenáři předvádí) určitou hru, přičemž právě prvek vnější nahodilosti ve volbě výchozí herní situace umožňuje osvědčit hráčovu virtuozitu. Je to hra, jejímž pravidlům básník, v duchu konstruktivisticky funkční orientace na vnímatele, vlastním příkladem učí i čtenáře. Zejména v oněch drobných básních, jejichž hlavním smyslem je ozvláštnění nějakého obecně známého jevu cestou dobře sledovatelných asociací, jako by mu přímo dával návod: zkus to také; podívej se na cokoli - a řekni, co všechno ti to přivádí na mysli!

Hra, hravost je poetismem deklarovanou životní hodnotou. Právě homo ludens se pohybuje v říši svobody, jež má být protiváhou přísného diktátu racionální účelovosti, řídící (aspoň podle představ poetistů) v moderní civilizační společnosti veškerou činnost praktickou. Ruku v ruce se svobodnou hravostí jdou příbuzné pojmy „lehkovážnosti“ a „nespoutaného veselí“, o nichž poetisté ve svých programových vyhlášeních rovněž často hovoří. Hlavně druhý z nich však nemá v poetistické praxi místo zdaleka tak významné, jaké mu připisuje teorie; s výletem do oblasti komična se ve skutečnosti setkáváme spíš ojediněle. Jen občas se básní mihne opravdový žert - třeba v osobitém propojení textu a jeho grafického vyjádření, jakým je Seifertův Rébus a některé další výtvořky (Objev, Oči) ze sbírky Na vlnách TSF (přes minimální rozsah je zde nemůžeme reprodukovat, neboť jejich vtip plně spočívá v symbióze slova s Teigovou grafickou úpravou). V téže sbírce (není patrně náhodou, že autorem je někdejší „gamin“ poezie proletářské) občas narazíme na anekdoticky kuriózní „výklad“ (Žárovka, Král Herodes) nebo na anekdotě podobné využití dvojznačnosti (Cirkus, Napoleon). Komický účinek má někdy šokující „nehoráznost“ - opět u Seiferta, a zejména pak v Hoffmeisterově Abecedě lásky (1926) nebo v Idioteonu E. F. Buriana (1926). Jinde - a do značné míry to platí i o případech právě jmenovaných -

nad komikou, „bujným veselím“ jednoznačně vítězí všeobjímající a všepřekrývající „lyrismus“.

Poněkud jinak je tomu s příbuzným a možná i nadřazeným pojmem nevážnosti, lehkovážnosti. Ta se totiž projevuje již ve volbě námětů, velmi často „nehodných“ Poezie s velkým P. Týká se to například značné tematické frekvence běžných předmětů všedního života; jim jsou věnovány téměř celé Nezvalovy sbírky *Nápisy na hroby* a *Básně na pohlednice* (obě z roku 1926), v hojném počtu je najdeme i v dalších Nezvalových sbírkách, jakož i v knížkách dalších poetistických básníků. Není zajisté divu - všední věci má člověk dennodenně na očích, vnímá je již zcela automaticky, pouze jako ztělesnění příslušné praktické funkce, a proto představují obzvlášť vhodný objekt ozvláštňení. Projevem „nevážnosti“ vůči tradiční představě básnického poslání je ale třeba také fakt, že se v *Básních na pohlednice* objevuje takovéto čtyřverší (nejde přitom o úryvek, nýbrž o celý text!):

Vyletěla holubice
za ní holub
setkali se na větvičce
letí spolu.

Jmenuje se *Psaní* a v kontextu sbírky, do níž náleží, nás asi nejdřív napadne asociativní spoj mezi konkrétně vnímanou věcí - „psaním“ (dopisem) a představou poštovních holubů. Není to však jediný možný výklad. Název totiž může také pojmenovávat žánr komunikátu (podobně jako v případech, kdy se díla jmenují *Píseň*, *Báseň*, *Vyznání* atd.), text pak předvádí jeho konkrétní obsah: obsah dopisu, tedy sdělení (nepochybně důležité), jež někdo uznal za vhodné komusi napsat. A konečně je třeba vzít v úvahu i homonymitu. Nemusí přece jít o „dopis“, „psaním“ může být míněna odpovídající činnost - se vši pravděpodobností básnickova. Druhá a třetí eventualita ještě zesilují provokativní „lehkovážnost“ počínání tvůrčího subjektu, sdělujícího tak bezvýznamnou událost - a demonstrujícího nevážnost a hravost jakožto životně potřebné postoje.

Touto demonstrací samou však není smysl onoho zdánlivě „nesmyslného“ básnického sdělení ještě vyčerpán. Bezděky se dostáváme k otázce hry

jako procesu smysluplného nejen svým průběhem, nýbrž také výsledkem. Analogicky: fotbalista nehraje pouze pro radost z pohybu, jeho cílem je dávat góly; šachista by neměl dostatečný požitek z vynaložené intelektuální námahy, kdyby nebyla vedena úsilím dát soupeři mat. Také hru poetického básníka provází vidina cíle, i tato hra má svá měřítka úspěšnosti (už jsme ostatně hovořili o způsobech, jak si básník sám ztěžuje podmínky, aby mohl tuto úspěšnost, herní virtuozitu prokázat). Tato herní virtuozita spadá vjedno s virtuozitou básnickou; básník v poetickém pojetí je, jak jsme řekli, především profesionálem, svého druhu dělníkem, jemuž je fantazijní hra prostředkem naplnění „pracovního úkolu“. Kritériem úspěšnosti jeho hry-práce jsou vlastnosti vytvořené „věci“: schopnost intenzivního estetického působení.

I Nezvalovo Psaní na nás dýchne magickou atmosférou. První verš je téměř doslovnou citací známé lidové písně („Vyletěla holubička...“), čímž je, jakož i jednoduchou erotickou symbolikou, evokován příslušný slovesný žánr; žánr charakterizovaný značnou tematickou inkoherencí²⁶ (v tom je blízký metodě poetismu), zároveň však coby produkt ústní slovesnosti spoutaný poměrně pevnými kánony jinými. Navíc je to žánr, který v úloze inspiračního vzoru již dávno zdomácněl v „tradiční“ poezii. O to je nečekanější (a působivější), když po něm sáhne programově novátorský poetista (Nezval ostatně častěji dával právě tímto způsobem najevo svou neortodoxnost). Následující tři verše ovšem „ohlasovou“ povahu výtvaru spíš zpochybňují než naplňují: popisovanému přírodnímu výjevu chybí souvislost, ať věcná či v podobě volné paralely, s jakýmkoli dalším epickým nebo lyrickým syžetem, text zůstává v podstatě ničím nemotivovanou „zprávou“ o několikerém mávnutí holubích křídel. Právě tato nemotivovanost však významově působí směrem, který naznačila citace lidové písně, avšak který je přes ni doveden hlouběji k mytickým a magickým prazákladům: čtyřverší připomíná rytmickou a nemotivovanou mluvu magických zaklínadel. (Také ovšem evokuje podobně nemotivované dětské říkánky a rozpočítadla; touto svou tváří se opět obrací k hravosti - i k nezvalovsky příznačnému významu dětství jako hlubiny bezpečnosti a kořenů, z nichž vyrůstá lidská osobnost.)

U jednoho z Nezvalových čtyřverší jsme se zdrželi déle mimo jiné i proto, abychom poukázali na nepřilíh dosud analyzovanou rozmanitost způsobů, jimiž dosahuje poetista svých estetických záměrů. V případě Psaní to byla cesta vysloveně „minus-příznaková“, ²⁷ jindy je to zmíněné protínání něko-

lika asocičních linií v jediném textovém úseku, stejně jako, samozřejmě, i využívání konstrukčního potenciálu asocičního postupu samotného. „Subjektivnost“ tohoto procesu, tj. fakt, že se odehrává v psychice člověka, ve světle fantazie, kde je v podstatě „vše dovoleno“ (byť, jak jsme už řekli, je toto dění spoluurčováno i jistými objektivními danostmi světa vnějšího), z něj činí nanejvýš vhodný prostředek pro spojování zdánlivě nespojitelného, pro překlenování obrovských vzdáleností - a tedy také prostředek umožňující zachytit svět prizmatem „moderní senzibility“, pro niž se vzdálenosti zkracují působením civilizačních vymožeností, exotické oblasti se přibližují na dosah ruky, vše souvisí se vším a vše se prolíná v jediném okamžiku. Tak vznikají fantaskní obrazy, v nichž časoprostor jako celek (na rozdíl od jednotlivých dílčích částí) již není budován na půdorysu fiktivní výpovědi zobrazeného mimouměleckého mluvčího, nýbrž je bezprostředním dílem tvůrčího subjektu, jím navozovaných a řízených interferenčních významových konfrontací. Neobyčejně zajímavé a virtuózní jsou případy, kdy konečným výsledkem destrukce navyké podoby světa a jeho interferenční, asociativní rekonstrukce je fikce skutečnosti jakoby vůbec nedeformované. Takovým dílkem, podobným obrazu, který by kubistickou metodou vytvářel iluzi zobrazení dokonale „realistického“, je kupříkladu Nezvalův Týden v barvách a některé další básně ze stejnojmenného cyklu v Pantomimě.

Dodejme ještě, že rozdílný důraz, kladený jednou na samu „hru“, podruhé na její výsledky, pozměňuje i povahu ústředního kompozičního principu. Tam, kde slouží především manifestaci hravosti, hry, do níž básník usiluje vtáhnout i své čtenáře, bývá využívána a předváděna jeho „objektivní“ stránka: jednotlivé kroky vedou od jedné představy k druhé a sledují zřetelně patrnou souvislost mezi nimi. Tak je napsána třeba Nezvalova Abeceda. Spočívá-li hlavní akcent na instrumentální roli asociace jakožto prostředku esteticky působivé rekonstrukce obrazu světa, bývá její sledovatelný, „objektivní“ postup spíše zastírán: vynechávají se střední kroky, souvislost mezi představami mohla vzniknout i zcela jedinečnou, ryze osobní zkušeností. Jestliže v básních prvního typu převažuje, použijeme-li Nezvalova teoretického rozlišení, „asociace primární, obecně platná, zprostředkující stav otevřené hypnózy mezi básníkem a čtenářem“, pak v typu druhém se ke slovu nejednou dostává málo průhledná „asociace sekundární, závislá na individuální paměti“. ²⁸ Tyto básně jsou méně „hravé“ (neboť pravidla „hry“

zůstávají utajena), díky přísvisitu tajemnosti však zpravidla působí ještě suggestivněji.

Jak jsme měli několikrát příležitost pozorovat, pro poetismus jsou charakteristické určité rozpory mezi vyhlášeným programem a jeho praktickou realizací. Jeden z rozporů, jak už jsme konstatovali, se týká povahy v díle projektované osobnosti tvůrce. Tato osobnost je programově dezindividualizovaná, zobecněná, redukována na jedinou, profesní stránku. Jako „materiál“ i „nástroj“ však má vykonavatel básnické profese, jak jsme připomněli na začátku, opět k dispozici toliko sám sebe, svou vlastní subjektivitu, tentokrát však v podobě podstatně celistvější a jedinečně vyhraněné. Včetně určité životní filozofie, jež popírá programově hlásanou antifilozofičnost; tak například Nezvalův Podivuhodný kouzelník je jakousi básnickou „encyklopedií“ společenských i soukromých problémů člověka své doby. V rozporu s programem, odmítajícím jakoukoli ideologii a tendenčnost a požadujícím zcela „čistou“ poezii, a také v rozporu s explicitní, v básních na odiv vystavovanou nivelizací hodnotové hierarchie, se na tkáni konkrétních děl podstatně podléjí věci zatížené svým neodmyslitelným, společenskou zkušeností daným hodnotovým významem. Připomeňme Seifertovy básně Guillaume Apollinaire a Žhavé ovoce z knížky Na vlnách TSF či válečné motivy, které tvoří jeden z ústředních tematických kontextů v básnickově následující sbírce Slavík zpívá špatně (1926) stejně jako v Bieblově Novém Ikarovi (1929).

Tyto rozpory nepovažujeme za pouhý nezbytný kompromis mezi radikálními formulacemi programu a složitou realitou básnické praxe, i když i tento výklad má určité opodstatnění. Především však máme za to, že jakkoli nápadné, jsou to ve skutečnosti rozpory pouze zdánlivé. V programu jde totiž především o uměleckou metodu; společným jmenovatelem všech jeho „zákazů“ a „příkazů“ je požadavek důsledného vymanění se z nazírání, hodnotících a myšlenkových schémat, která předurčují tvar mimoumělecké zkušenosti i jejího verbálního zpracování. Jinými slovy, smyslem programových tezí je především emancipace tvůrčího subjektu od zobrazeného mluvčího (alespoň v jeho dosavadní podobě), markantní zvýraznění ontologického rozdílu mezi nimi. Žádné ze vzpomenutých děl také skutečně není úvahou ve smyslu mimouměleckého řečového žánru; jejich „filozofie“ (v té či oné míře ji objevíme v kterémkoli díle, neboť určitou životní filozofii je kupř. i hravost, groteskní absurdita atd.) povstává bezprostředně z předem typově neurče-

ných, interferenčních konfrontací významových prvků, z celkové významové struktury básně. Stejnou cestou povstává i jedinečný, individualizovaný obraz subjektu původce - jiný v básních Nezvalových, Seifertových, Bieblových, odlišný i v případě každého z konkrétních děl těchto i dalších básníků.

Poznámky

¹ Pokus o bližší specifikaci okolností příznivých pro získání informací o mluvčím viz M. Kubínová, V území slov, Praha 1988.

² Koncepce uměleckého vyjadřovacího systému jakožto fenoménu nadbudovaného nad přirozeným jazykem v jeho mimouměleckém užívání je obsažena kupříkladu v Lotmanově pojmu „druhotného modelujícího systému“ (J. M. Lotman, Lekcii po strukturalnoj poetike, Tartu 1965) nebo v Barthesově „konotovaném systému“ (R. Barthes, Nulový stupeň rukopisu. Základy sémiologie, Praha 1967).

³ Blíže k schematickému modelu světa, obsaženému v přirozeném jazyce, a jeho vztahu k vyjadřování uměleckému viz M. Kubínová, K výstavbě významu uměleckého superznaku, Estetika 1986, 1, s. 46-60.

⁴ Obtíž spjatých s rozlišováním mezi sférou „tématu“ a sférou „jazyka“ si byl dobře vědom Jan Mukařovský, který tuto pojmovou opozici - z důvodů praktických - ve svých pracích zavedl. K jejich vzájemnému poměru se vrátil mnohokrát a vždy se pokoušel o novou, lépe vyhovující definici. Pramen věčných nesnází je v tom, že sice tematické „prvky /.../ jsou do značné míry na řeči nezávislé“, na druhé straně „přesto však i tyto prvky vstupují do díla toliko prostřednictvím řeči“ (J. Mukařovský, O současné poetice, in: týž, Studie z poetiky, Praha 1982, s. 25). Tudíž také pro tematické prvky díla musí platit, že „nemůže přesahovat rámec jazyka, co je dáno sledem jazykových znaků“ (J. Mukařovský, O jazyce básnickém, tamtéž, s. 129).

⁵ Viz M. M. Bachtin, Marxismus a filozofia jazyka, in: týž, Marxismus, freuizmus, filozofia jazyka, Bratislava 1986.

⁶ Viz J. Mukařovský, Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty, in: týž, Studie z estetiky, Praha 1966, jakož i další autorovy práce.

⁷ V. Nezval, Moderní básnické směry, Praha 1937.

⁸ J. Mukařovský, Individuum a literární vývoj, in: týž, Studie z estetiky, Praha 1966, s. 227.

⁹ J. Mukařovský, O jazyce básnickém, in: týž, Studie z poetiky, Praha 1982.

¹⁰ J. Mukařovský, Předmluva k vydání Hlaváčkových Žalmů, in: týž, Kapitoly z české poetiky II, Praha 1948, s. 220.

¹¹ Tamtéž, s. 221.

¹² Tamtéž, s. 222.

¹³ Viz M. Kubínová, V území slov, Praha 1988, kapitola Básnický kód referenčně apelativní; umělecké sdělení.

- ¹⁴ Podrobnější rozbor tohoto Wolkrova obrazu viz M. Kubínová, K otázce „smyslové konkrétnosti“ básnického obrazu a jejím sémiotickým konsekvencím, *Estetika* 1984, 4, s. 201-211.
- ¹⁵ K. Teige, *Poetismus*, Host III, červenec 1924.
- ¹⁶ V. Nezval, *Papoušek na motocyklu čili O řemesle básnickém*, Host III, červenec 1924.
- ¹⁷ *Tamtéž*.
- ¹⁸ V. Nezval, *Kapka inkoustu*, *ReD* 1, 9, červen 1928.
- ¹⁹ Viz F. X. Šalda, *Dva představitelé poetismu*, in: *týž*, *O nejmladší poezii české*, Praha 1928.
- ²⁰ K pojmu „schematického aspektu“ viz R. Ingarden, *Umělecké dílo literární*, Praha 1989.
- ²¹ V. Nezval, *Kapka inkoustu*, *ReD* 1, 9, červen 1928.
- ²² B. Václavek, *Nové umění*, *Pásmo* 1, 4, říjen 1924.
- ²³ Podrobnější analýzu této záměny zobrazených směrů pohybu, jakož i pokus o rozbor Podivuhodného kouzelníka jako celku viz M. Kubínová, *Proměny české poezie dvacátých let*, Praha 1984, kapitola Vítězslav Nezval - představitel poetismu.
- ²⁴ V. Nezval, *Moderní básnické směry*, Praha 1937, kapitola *Poetismus*.
- ²⁵ Tam, kde ve výstavbě díla cítíme, že se autor neřídil toliko potřebami svého estetického záměru, nýbrž jej vedly motivace jiné - ať obecné zákonitosti mimouměleckého verbálního zpracování zkušenosti, či zákonitosti asociace představ - nachází jedno ze svých uplatnění významový fenomén, který Mukařovský nazývá působením „nezáměrnosti“. Viz J. Mukařovský, *Záměrnost a nezáměrnost v umění*, in: *týž*, *Studie z estetiky*, Praha 1966.
- ²⁶ Na tuto vlastnost folklórního výtvaru upozornil J. Mukařovský ve studii *Detail* jako základní sémantická jednotka v lidovém umění, in: *týž*, *Studie z estetiky*, Praha 1966.
- ²⁷ Pojem minus-příznaku viz J. M. Lotman, *Lekci po strukturaňoj poetike*, Tartu 1965.
- ²⁸ V. Nezval, *Papoušek na motocyklu*, Host III, červenec 1924.

Sebereflexe tvůrčího subjektu a téma slova v poezii třicátých let

Mezi paradoxy, provázejícími v poetismu vztah programu a tvorby, je ještě jeden, a to obzvlášť zajímavý. Díla vzniklá ve znamení poetistické teorie byla dodatečně, o deset let později, prohlášena někdejšími nejpłodnějšími poetistou a jedním ze dvou hlavních teoretických zakladatelů tohoto směru za projev „duchovní dispozice“ uměleckého směru jiného - surrealismu. „...ona ‚duchovní dispozice, již nazýváme surrealistickou‘ (André Breton), dala zroditi se našim nejlepším myšlenkám a dílům a ještě tenkrát, kdy nebyl surrealismus proklamován /.../ právě tato ‚duchovní dispozice‘ nás předurčila hráti roli, kterou jsme hráli od roku 1920 a kterou nemíníme nedohrát“, říká v surrealistickém manifestu Vítězslav Nezval.¹ Druhý z teoretiků poetismu, Karel Teige, se ve stati příznačně nazvané Deset let surrealismu² zabývá příčinami přechodu od jednoho směru k druhému. Také on klade důraz na jejich společné jádro (stejně jako Nezval poukazuje především na odpor obou směrů vůči všem formám popisného realismu) a tvrdí: „Dnešní etapou poetismu je dnešní etapa surrealismu.“³

Není jistě nic mimořádného na tom, když se časem změní něčí názory a s nimi i náhled na vlastní dřívější činnost. Zvláštní však je, že poetistická díla nekladou své nové interpretaci nějaký výraznější odpor; surrealistický výklad v nich neodhalil dosud utajené aspekty, nevzvedl nové významové dominanty. Ba co víc: skutečně podstatný rozdíl v básnické struktuře nenajdeme ani mezi díly dvacátých let a pozdějšími výtvoři českého surrealismu. Je to pozoruhodné proto, že přes jistou shodnou orientaci, týkající se poměru k dosavadním uměleckým tradicím (a tedy vlastně společné příslušnosti k avantgardnímu hnutí), jsou poetistická a surrealistická koncepce umění v leccěms přímo protichůdné. Protichůdné je především pojetí autorské osobnosti, její funkce a relevance v tvůrčím procesu a ve výsledném díle.

Pro poetisty byl, jak jsme nejdnou konstatovali, autor pouhým prostředníkem, „konstruktérem“ čtenářského zážitku, organizátorem vnější skutečnosti do esteticky působivého tvaru. Naproti tomu hlavním cílem díla surrealistického je, alespoň podle Nezvalových slov, manifestace umělcových psychických pochodů - „poznávání poznavatele“. Surrealismu jde

o „výraz procesu poznávání“, „poznávání krajně subjektivního“, „poznávání sebe sama“. ⁴ Co tedy umožňuje, aby se nápadně sobě podobala a ve zpětném pohledu byla dokonce navzájem zaměnitelná díla spjatá se dvěma programy, z nichž pro jeden je sebevýraz takřka ničím a pro druhý takřka vším?

Odpověď se zřejmě skrývá právě v onom slůvku „takřka“, které při pohledu na zvláštním způsobem žijící tkáň uměleckého díla nabývá významu jinde netušeného. Je-li totiž něco podstatného v uměleckém textu demonstračně, explicitně potlačeno, začne to okamžitě implicitně vyjevovat svou nepotlačitelnost, jež se může paradoxně měnit až v určitý druh mimořádného zdůraznění. A naopak: co je ostentativně preferováno, implicitně vykazuje potřebu být doplněno svým protikladem. Toto implicitní vyrovnání, obnovení narušené rovnováhy se nepochybně týká i polaritu mezi „subjektem“ (básnickovým) a „objektem“. Zatímco surrealistický program akcentuje opačný pól než program poetistický, v básnické praxi je sama tato polarita zrelativizována - pól druhý pronikl do básnických děl zadními vrátky své zprostředkující role. Rozhodující podíl má přitom fakt, že v uměleckém díle se zúčastněné významové prvky zrovnoprávňují; okolnost, že v poetistických básních se vytvořil obraz tvůrčího subjektu vlastně jen jako bezděčný důsledek směřování k jiným cílům, jako mimovolný otisk „pracovního nástroje“, není pro konečný výsledek příliš důležitá. Podobně je tomu s původně instrumentální pozicí objektu v surrealismu. Tvůrci programu vědí, že „subjektivní poznávání“ není myslitelné bez prostředkování surrealistických objektů: „.../člověk/ zde se staví před nezvyklé uspořádání předmětů praktického používání nebo vyřazených, před obraz sama sebe, jak ulpěl na těchto předmětech v denním styku s nimi /.../, aby působením tohoto jejich umělého uspořádání /.../ se shledal s jejich mnohonásobným významem, jež měly pro něho v dětské hře /.../ a nejen tam...“⁵ Subjekt představuje sám sebe prostřednictvím nezvykle uspořádaných objektů - to je surrealistický výklad destrukce navykého řádu věcí, která měla podle mínění poetistů sloužit k ozvláštnění předmětů, k obnovení jejich smyslově konkrétního bohatství. Osvobozená imaginace, volná asociace představ, jež byla hlavním prostředníkem tohoto „nadmíru realistického“ poetistického snažení,⁶ je bezesporu také základní formou, v níž se projevuje racionálně nekontrolovatelný proud podvědomí, tolik podstatný pro surrealismus.

Proti názoru, který sdílíme s představiteli české avantgardy, že totiž ve světě konkrétních děl se poetismus a surrealismus skutečně jeví jen jako dvě

stránky jedné mince, by bylo možné vznést námitky. Například tu, že subjekt prezentovaný díly poetistickými byl relativně redukován, omezoval se jen na některé psychické aktivity, a že to současně byl subjekt odosobněný, zbavený individuálních zvláštností. Chce-li naproti tomu surrealismus poskytnout dokonalý obraz lidské psychiky, měl by se o ni zajímat v její úplnosti a jedinečné individualitě. Ve skutečnosti však také surrealismus psychiku redukuje - na ty složky, v nichž (namnoze po vzoru Freudově) spatřuje její hlubinnou podstatu. Od toho, co pokládá za méně důležité, odhlíží - zejména, a v tom se opět shoduje s poetismem, od činností racionálních. Co se pak týče individuálního a nadindividuálního pojetí osobnosti; nepochybně jde o dva póly, které spolu dialekticky soupeří nejen všude v poezii, ale také v každé komunikaci vůbec. Ani surrealismům nešlo pouze o jedinečné procesy, odehrávající se v psychice konkrétního tvůrce, nýbrž zcela programově o poznání obecných, nadindividuálních zákonitostí těchto procesů. „... jde /.../ o výraz naprosto přesný, jenž bude s to dokázat, že toto krajně subjektivní poznávání se týká do všech subtilností nikoliv jen jedné hlavy, nýbrž všech hlav, schopných pojímati tento výraz (jako je člověk schopen pojímati obsah slova ‚la main‘, jakmile si osvojil francouzskou řeč), že toto krajně subjektivní poznávání je poznáváním objektivním...“⁷ V obou uměleckých směrech se tedy vyjadřovaný subjekt má stát jakýmsi „příkladem“: v poetismu příkladem ve smyslu vzor, příklad k následování (pro čtenáře), v surrealismu je to příklad jakožto ukázka, konkrétní doklad působení obecných zákonů.

Surrealistickou poezii zde nehodláme podrobit zevrubnější analýze, neboť výsledky poetistické a surrealistické básnické metody se sobě navzájem natolik podobají, že bychom musili zopakovat mnohé z toho, co bylo řečeno v předchozí kapitole. Avšak sám fakt, že česká avantgarda ve třicátých letech přechází od teoretické koncepce, jež tvůrčí subjekt pokládala za pouhý nástroj, k programu, který v něm vidí konečný cíl, považujeme za mimořádně důležitý a dobově příznačný. Jako reakce na jednostrannost poetistického programu se totiž mimo jiné objevila všeobecná potřeba praktické, ale zejména teoretické *rehabilitace sebevýrazu* v umění.

V minulé kapitole jsme hovořili o tom, že v poetistickém básnictví nikdy nebyla osobnost tvůrce potlačena tak, jak by se mohlo zdát na základě teoretických proklamací (a koneckonců i podle dobových ohlasů, jež předpokládaly jinou, zobrazenému mluvčímu bližší podobu tvůrčího subjektu). Účast

subjektivity s vývojem směru ještě narůstala - s tím, jak se prohlubovala jeho emotivní zážitkovost a implicitní filozofičnost. Zvlášť silný důraz na subjekt jakožto ústřední vnitřní téma díla pak položili ještě ve dvacátých letech básníci, kteří ve svých knižních prvotinách sice na první pohled dodržovali základní poetistická schémata, naplňovali je však výrazně „antipoetistickým“ obsahem. Jedná se o Panychidu Viléma Závady a Sépíi Františka Halase (obě sbírky vyšly roku 1927). Pro ně již nebyla jednotícím hlediskem smyslově konkrétní „krása všech věcí“, nýbrž jejich - neméně smyslově názorná - ošklivost. Ta vyplynula z významového nasycení předmětů subjektivními významy lidské existenciální úzkosti: objevují se, a brzy začínají převládat nad všemi ostatními, motivy smrti a hrobu. (Je zajímavé pozorovat, jak například u Halase frekvence těchto motivů - nikoli ovšem téma samo - postupně slábne tou měrou, jak slábne vliv poetismu.) Druhým charakteristickým rysem tohoto „antipoetistického poetismu“ nastupujících básníků, rysem, s nímž se setkáváme hlavně v knížce Halasově, je důraz na vnitřní rozpornost subjektu; ta se projevuje jako rozpornost sebezpožitku, rozporné sebehodnocení.⁸ Například hned v úvodní, titulní básni ze sbírky Sépíe se potřeba sdělení, vyslovení sama sebe, sváří s touhou zůstat skryt:

Sépíe sépie
ty prcháš ve svém inkoustu
můj mne neskryje
jak to děláš má sépie

Objevují se pochybnosti o vlastních silách dostát požadavkům básnického poslání, ale také pochybnosti o smyslu básnického počínání jako takového:

Nečekalo se na návrat básníků
zůstali všichni pod štítem
dobře jim dobře jim
nebylo třeba zpěváků ani klenotníků

Paříži až tě nebude (Sépíe)

Již v prvotině tak Halas naznačil svá celoživotní témata; zároveň však také předznamenal obecnější tendence poezie let třicátých. Okolnost, že tak učinil ještě na vlastní půdě poetismu,⁹ jen zdůrazňuje, nakolik se právě poetismus podílel na orientaci básnictví následujícího. Návrat ke „klasickému“ pojetí lyriky jako prostředku umělcevo sebevýrazu byl bezesporu mimo jiné reakcí na funkční „konstruktivismus“ poetismu, na jeho bezvýhradnou preferenci zájmů čtenářského publika. (Jak jsme viděli, s „klasickou“ sebevyjadřovací funkcí lyriky již nebyl v rozporu program surrealistický, který ji naopak dováděl až po druhou nejzazší mez; jestliže poetismus usiloval zrušit předěl mezi uměním a každodenním životem, pak surrealismus svým důrazem na „poznání“ jako by překračoval jinou z hranic ve skutečnosti nezrušitelných: hranici mezi uměním a psychologickou vědou.) Svůj vliv však zřejmě měla i skutečnost, že poetismus postavil do centra svých úvah otázku básnické profese, básníkova úkolu ve společnosti, s důrazem na vyhraněnou specifičnost jeho činnosti. Je pravda, že poetistická vize věštila budoucí zánik básnické profese jakožto výsady nemnohých,¹⁰ ten však měl nastat teprve tehdy, až „všichni“ ovládnou taje básnického řemesla, až se naučí zvláštnímu, estetickému zacházení s vjemy a fantazií. Když básníci třicátých let nesouhlasili (nebo přestali souhlasit) s poetistickým pojetím konkrétní „náplně“ básnickovy práce, byl tento nesouhlas zároveň přijetím poetistické výzvy - výzvy k pokusům o řešení vlastní. Tak se stalo (i když důvodů bylo zřejmě více), že *do centra sebereflexe se dostávají - jakožto jádro zvažovaných problémů existenciálních - problémy spjaté s básnickým povoláním, nároky a zodpovědnost, které z tohoto povolání vyplývají*. Čtenáři se básnický subjekt často prezentuje bezprostředně jako subjekt tvůrčí - bez „vložené“ sféry motivací zobrazeného (mimouměleckého) mluvčího. Do jisté míry se tak potenciálně rozšiřuje komunikační distance mezi autorem a čtenářem, který (většinou) není básníkem; ve skutečnosti se ovšem oba opět scházejí v obecnější etické a noetické dimenzi otázek, jež sice ze specifik básníkova postavení vycházejí, avšak svým významem je přesahují. Na druhé straně je podstatným komunikačním ziskem posílení čtenářovy důvěry v upřímnost, autenticitu básnické výpovědi; vzrůstá čtenářovo přesvědčení o identitě osobnosti prezentované dílem s reálným komunikačním partnerem, tj. se skutečnou osobností autorovou.

Jak jsme už měli možnost pozorovat na Halasově prvotině, vnáší reflexe básnického povolání do obrazu vyjadřovaného subjektu určitý svár. Je to zákonité, neboť básníkovo postavení, je-li skutečně domyšleno do důsledků,

je samo o sobě vnitřně paradoxní. Básnickovou povinností je vyslovit - za sebe i čtenáře, to znamená také do jisté míry „srozumitelně“, s potřebnou dávkou sdělnosti - svět i sebe sama. Zároveň to však je poslání „vyslovit nevyslovitelné“: to, co nelze vyjádřit mimouměleckými cestami, co tedy nelze zachytit pomocí sítě schematického modelu světa, který odpovídá přirozenému jazyku v mimouměleckých funkcích.

Ústřední implicitní téma poezie třicátých let (od této chvíle budeme mít na mysli především její nesurrealistickou větev, tedy básníky, kteří se již nesdružují pod praporem žádného výslovně formulovaného programu) bychom mohli obrazně nazvat *tématem* (básnického) *slova*. V něm se počátkem třicátých let scházejí někteří z bývalých poetistů s autory, kteří se mimo rámec tohoto směru již dříve pokoušeli o výklad světa jako věčného mystéria, v němž právě „slovo“, jazyk hraje obzvlášť závažnou roli. (Připomeňme, že také pro filozofii dvacátého století je jazyk jedním z nejpodstatnějších problémů.) Vladimír Holan, František Halas, do jisté míry i Jaroslav Seifert se tak ocitají bok po boku kupříkladu s Janem Zahradníčkem nebo Richardem Weinerem - a svým způsobem i s těmi, kdo, jako například Josef Hora, vždy vyznávali „klasickou“ pozici lyrického subjektu jakožto myšlenkového a citového hodnotitele reality. Nepochopitelná však není ani hráz, jíž je od ostatní poezie oddělen jediný český programový avantgardní směr třicátých let, surrealismus; „poznávání poznavatele“ bylo cílem natolik obecným, že vedle ortodoxní manifestace proudu podvědomí mu mohly sloužit i jiné postupy. Na druhé straně rovněž básníci nesurrealističtí cítili, že samo téma řeči je zavádí k pomezí, kde se spolu stýkají psychické procesy vědomé a nevědomé.

Výsledek pojmenovacího aktu, „slovo“ či „jméno“, se stalo jedním z nejfrekventovanějších motivů

Snad že jsou jména hluchoněmá?
Anebo že jsou jména bez dna?
Jména jak utržená kotva?
Či tak jak hráz by prolomená?
Jména Jménem zaplavená?

- takovou sérii otázek po povaze a smyslu „jména“ nalézáme v básni Snebevzetí slova Mezopotámie z Weinerovy knížky Mezopotámie (1930).

(Netřeba jistě poukazovat na příznačnost názvu básně - „snebevzetí slova“!) Potenciální schopnost „jména“ („slova“) sloužit jako symbol „Jména“ mystického, ale také logicko-sémantický problém „jména jména“, s malým začátečním písmenem, tedy vícenásobnost až nekonečnost znakové relace, to vše zaujalo i Vladimíra Holana:

Můj Bože, to je chvíle ta
kdy za nějakým jménem jdu
které se nejmenuje

Plavý náměsíčný (Vanutí, 1932)

Významová sféra, v jejímž centru stojí motiv „jména“ neboli „slova“, bývá různě vnitřně strukturována, „slovo“ vstupuje do rozmanitých systémových protikladů. Jedním z nich je *opozice* „slova“ a „mlčení“. „Slova zpozdilá nevěřím vám věřím mlčení“, říká František Halas ve Slavnosti porozumění ze sbírky Tvář (1931); „ne raděj než říkej co má být smlčeno“ (Moře, tamtéž); „Tiše a přísně semkněte rty své“ (Je čas, tamtéž). U Halase jde především o naléhavý pocit morální odpovědnosti za vyřčené - proto jej provázejí emoce strachu a studu: „A bojím se bych nenašel / ta slova co vše zabila“ (Léta, Tvář); „Hanbo ze sebe jak tě znám“ (Píseň, tamtéž). Naproti tomu například lyrický subjekt Holanův prožívá rozpětí mezi slovem a mlčením neméně silně, spíše však jako paradox noetický. Jiný je u něj i vztah k emoci; není mu zákonitým důsledkem básníkovy údělu, nýbrž pobídkou a podmínkou tvorby, neboť zůstává uměleckou vnímavostí: „a potom plač, plač! Přísný nárek věří na souzvuk“ (Touha, Vanutí); „znej vážít pohled bolesti, jenž zchmurněl by ti zítřa / bys rukou procitnutí vložil čirý hrozen / na talíř jitra“ (Slavnost, Oblouk, 1934). V Halasově pojetí je mlčení výmluvnější než slovo, protože více než ono v sobě obsahuje celou tíhu rozhodování, je vlastně krajním důsledkem jejího uvědomění: básník se za určitých okolností vzdává hlasu, odmítá promluvit. U Holana výmluvnost mlčení (které je mu spíše všeobsáhlým tichem) vyplývá z napětí mezi slovy postižitelnou smyslovou zkušeností a nepojmenovatelnou podstatou. „Neb oním, co by promluvílo nejjistěji, toť nejmíc němé místo v představě“, říká se v básni Oblouk ze stejnojmenné sbírky.

Podobný symbolický význam nese motivická opozice smyslového vnímání (či smyslového podnětu) a jeho nedostatku. „Můj Bože, to je chvíle ta / kdy zpívá za zpěvem / tón neslyšený“ (Plavý náměsíčný, Vanutí); „kde každý příští strom vždy o list více měl, / takže ty nejkošatější byly ty nezřené“ (Očekávání milenčino, tamtéž). Jak smyslové vnímání, jehož prostřednictvím vchází svět do lidského nitra, tak i řeč, za jejíž pomoci pak člověk vrací světu jeho přetvořený obraz, bývají reprezentovány také pojmenováními smyslových a mluvních orgánů, tedy svými metonymickými symboly. Není zřejmě náhodou, že v této roli již nevystupují „oči“ či „ústa“ (o kterých tak často hovořil třeba Jiří Wolker), ale pouze jejich nej povrchnější, nejvíce zevní část, nejtenčí hranice mezi lidským tělem a vnějškem: „víčka“ a „rty“. „Víčka“, tato křehká a chvějivá bariéra mezi viděným světem a možností jeho okamžitého zmizení, jsou dobovým motivem příznačným nejen pro Holana,¹¹ nýbrž i pro další básníky: „a srdce studené jak listí zimostrázů / svírá sen pod víčky“ (J. Seifert, Máchův Máj, Ruce Venušiny, 1936); „a ptáčník strak na vrbě namalovaných / kružbu víček zvedá až do oblak“ (F. Halas, Doma, Dokořán, 1936).

Do okruhu působnosti tématu slova se aktuálně vtahují další motivy: například symbolem přesnosti a razance noetického zacílení se v tomto kontextu stává častý Holanův motiv „šípu“ („na šípu letícím žádala aby rozvíjel / tvou touhu, zkušenosti mladá“ Touha, Vanutí). Velice významné místo tu ovšem mají reálie věčně spjaté s literaturou, se psaním, čtením, a koneckonců i s mluvenou řečí. Všimněme si třeba Holanova motivu „knihy“ (Rozevřen knihou, malý vánek vrstven / klad k dusnu bledost na tvůj obličej“ U Tyrhenského moře, Vanutí) či motivů „písma“ a „umě stránky“ („Stonožky pocitů se v písmo rozeběhnou / sotvažes kámen bílé stránky odvalil“ Na břehu moře, tamtéž). Nebo sledujme aktuální významové rozestoupení slova „výslownost“ v následujícím obraze:

Ó ptáci krajností, kéž také mé rty zvete
jak mají temnět před bohy,
když v podvečer opravujete
výslownost oblohy.

Podnebesí (Oblouk)

„Výslovnost“ je tu nepochybně míněna jednak reálná artikulace hlásek v mluvidlech (jen tu může někdo „opravovat“), prostřednictvím personifikace (je to „obloha“, kdo „vyslovuje“) se však současně přehodnocuje význam řeči jako takové. Převrací se poměr mezi hovořícím subjektem a pojmenovávaným objektem, takže „výslovnost“ se mimo jiné stává aktuálním synonymem pojmenovatelnosti - opakem „nevýslovnosti“, „nevýslovného“.

Významové změny, k nimž dochází v konkrétním kontextu, již naznačují, že „téma slova“ se samozřejmě neprojevuje toliko zvýšenou frekvencí určitých motivických oblastí. Položme si nyní otázku, již jsme se zabývali v předchozí kapitole: jaký je vztah promluvy tvůrčího subjektu k jeho mimoumělecké vyjadřovací kompetenci?

Již jsme řekli, že jistý návrat ke „klasické“ komunikační situaci lyriky většinou není provázen návratem postavy zobrazeného mluvčího. Tvůrčí subjekt třicátých let se obvykle neprezentuje explicitními výroky na téma vlastní osoby a příliš nevyužívá „subjektivních“ mimouměleckých žánrů, tj. (mimoumělecky komponované) sebereflexe nebo vyznání. Jeho obraz před čtenářem vyvstává díky výběru a způsobům pojednání nejrůznějších skutečností jiných, které k němu společně a v různém stupni zprostředkovaně poukazují jako ke konečnému úběžníku svých významů symbolických. Je tudíž tématem, jehož mimoumělecky vymežitelné kontury jsou značně neostré. V důsledku toho však ztrácejí svou někdejší relevanci některé normy, které fungovaly (to jest: byly porušovány) v poetismu. Za poetistickou básní jsme totiž cítili relativně pevné, naší zkušenosti odpovídající časoprostorové uspořádání světa; proto jsme básníkovu nečekaná seskupení věcí přijímali jako rozbíjení řádu a jeho reorganizaci, jednotlivé věci jsme vnímali jako „přemísťované“.

Pravidla tematické koherence promluvy jako celku nejsou ovšem jedinými normami, jimiž se řídí systém mimouměleckého vyjadřování. Působí tu (a jelikož jsou lingvistikou mnohem více prozkoumána, bývají často ztotožňována s „jazykem“ jako takovým) rovněž pravidla výstavby celků nižšího řádu: například zákonitosti syntakticko-sémantických vztahů uvnitř věty. Předběhneme poněkud náš další výklad konstatováním, že v poezii „tématu slova“ se *princip narušení mimouměleckých vyjadřovacích norem z roviny tematické výstavby promluvy jako celku přesouvá do sféry výstavby větné výpovědi*. Než přistoupíme ke konkrétnějším dokladům a analýzám

musíme si však aspoň zhruba teoreticky vyjasnit pojem syntakticko-sémantického vztahu.

Východiskem učiníme názor Romana Ingardena, že spojení významů slov ve větě je založeno na „průlomu“ do onoho materiálního a formálního rozvržení označovaného předmětu, jaké odpovídá významu slova stojícího izolovaně.¹² Jde tedy o aktuální vymezení, konkretizaci některé z jeho potenciálních, konkrétně nespecifikovaných vlastností. Jelikož cíle, které si klademe v této kapitole, nejsou filozofické, dovolíme si pro tuto chvíli odhlédnout od problematiky vztahů mezi předmětem reálným, ideálním a intencionálním, a tedy vědomě poněkud zjednodušit pro nás potřebnou autorovu pojmovou dvojici aktuálního a potenciálního stavu významu. Neocitneme se snad v přílišném rozporu se smyslem jeho úvah, když budeme za „potenciální stav významu“ považovat tu strukturu označovaného předmětu, která vznikla a ustálila se jakožto výsledek dlouhodobé nadindividuální a individuální zkušenosti s ním.¹³ Za „aktuální stav významu“ označíme, tentokrát již v plné shodě s Ingardenem, onu část potenciálního významu, která je v promluvě aktuálně přítomněna a konkretizována.

K tomuto zpřítomnění a konkretizaci dochází právě ve větě. Při rozboru větné ukázky, výpovědi „Tato růže zde je červená“, Ingarden mimo jiné říká: „...tato růže zde“ se /.../ projevuje /.../ jako růže vybavená *všemi* svými vlastnostmi kromě jediné, totiž že je „červená“. Táž růže, která voní, je hebká atd., je červená. To vše v našem případě není jistě explicitně míněno a tudíž ani explicitně rozvíjeno /.../ Přesto však jsou všechny její (známé) vlastnosti implicitně a potenciálně spoluminěny, jakmile se hovoří o nějaké, a zvláště pak o zcela určité růži.“¹⁴

V Ingardenem citovaném příkladu nedochází mezi aktuálním a potenciálním stavem významu ke sporu: „červená“ růže nikterak nevybočuje z paradigmatu jejích možných vlastností. Představme si však, že by jí byla explicitně přisouzena taková barevnost, která nenáleží do zkušenostního paradigmatu barev růže (v němž jsou červená, bílá, růžová, žlutá atd.), například že by se objevil výrok „Tato růže je šedá“. Nebo ještě lépe (neboť v předcházejícím případě by mohl kontext ukázat, že šlo o růži umělou, namalovanou na obraze atd.) - představme si výpověď, kde by „této růži“ byla přisouzena vlastnost, která nenáleží do paradigmatu vlastností smyslově konkrétních, například „Tato růže je správně argumentovaná“.

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

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

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

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

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

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

V trávě (Návrat, 1931)

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

Nevinnost (tamtéž)

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

V noci (tamtéž)

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

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

...

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

Osamění (Návrat)

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

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

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

jenž ležmo šumí protékavým
slovesem vzpoury v dramatu

a potězkává tmavým
vzlykem tvář kruchou na hmatu.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

VI. Holan, Prázdný pohár (Oblouk)

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

VI. Holan, Úzkost (Vanutí)

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

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

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

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

...

Snebevzetí slova Mezopotámie (Mezopotámie)

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

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

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

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

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

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

Poznámky

- ¹ V. Nezval, leták Surrealismus v ČSR, 21. 3. 1934.
- ² Surrealismus v diskusi, Praha 1934.
- ³ Tamtéž, s. 31.
- ⁴ Leták Surrealismus v ČSR.
- ⁵ Tamtéž.
- ⁶ Doslova tak hodnotil své poetistické usilování V. Nezval: „Šlo o to, odhalit skutečnost, dát jí její svítivý tvar jako v první den. Činil-li jsem to za cenu logiky, byla to snaha nadměru realistická.“ V. Nezval, Kapka inkoustu, Red 1, 9, červen 1928.
- ⁷ Leták Surrealismus v ČSR.
- ⁸ Blíže viz M. Kubínová, Proměny české poezie dvacátých let, Praha 1984, kapitola Halasova Sépie.
- ⁹ Je ovšem sporné a nelze jednoznačně rozhodnout, zda máme Halasovu a Závadovu knížku považovat za polemiku vedenou skutečně ještě na půdě poetismu, nebo zda toto polemické ostří staví obě knihy již mimo tento směr. Jejich intenzivní vztah k poetismu je však v obou případech mimo diskusi.
- ¹⁰ Viz F. X. Šalda, Dva představitelé poetismu, O nejmladší poezii české, Praha 1928.
- ¹¹ Typičnosti motivu „víček“ v Holanově poezii si všiml např. J. Brabec ve studii Holan, in: Jak číst poezii, Praha 1963.
- ¹² R. Ingarden, Umělecké dílo literární, Praha 1989.
- ¹³ Nejde pouze o potřebu zjednodušení; pojem „zkušenosti“ nám také umožní podchytit rozdíl mezi těmi syntaktickými spojeními, která nejsou v rozporu s mimouměleckými normami, a těmi spojeními, která tyto normy porušují. Ve snaze zdůraznit ontologický rozdíl mezi předmětem intencionálním a předmětem reálným totiž Ingarden považuje za „regulérní“ intencionální předměty i vnitřně rozporná spojení typu „dřevěné železo“ či „kulatý čtverec“, takže pojem intencionálního předmětu sám o sobě výše zmíněné rozlišování nemožňuje.
- ¹⁴ R. Ingarden, Umělecké dílo literární, s. 146.
- ¹⁵ Existují ovšem i obrazná pojmenování, jejichž rozsah se kryje s větým celkem (často jsme se s nimi setkávali právě v poetismu), takže větná syntagmata zůstávají nedotčena.
- ¹⁶ J. M. Lotman, Lekcii po strukturalnoj poetike, Tartu 1965.
- ¹⁷ M. Kubínová, Seifertova poezie plynoucího času (K poetice knih Jablko z klína a Ruce Venušiny), Česká literatura 1987, 4, s. 306-320.
- ¹⁸ Viz R. Jakobson, Dva aspekty jazyka a dva typy afatických poruch, in: R. Jakobson, Slovesné umění a umělecké slovo, Praha 1969.

¹⁹ Tamtéž.

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

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

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

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

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

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

²⁶ Viz J. Grossman, předmluva k Halasovým Básním.

²⁷ Blíže k litaničnosti v Halasově díle viz tamtéž.

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

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

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

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

Rodokmen, z něhož pochází moderní poezie - jako jev vývojově a kvalitativně nový - má původ francouzský. Patří do něj A. Rimbaud, S. Mallarmé a G. Apollinaire, přičemž bychom mohli v rámci této inspirace rozlišovat dvě linie - senzuační a analytickou.¹ Pro první je příznačný důraz na smyslovou stránku a jedinečnost (dadaismus, futurismus, poetismus a surrealismus), zatímco osu druhé tvoří princip abstrakce a rozkrývající analytičnosti (italská hermetická poezie, P. Valéry, F. Halas a V. Holan). Obě linie spojuje, že si v nich poezie uchovává znatelné vědomí promluvy, prosvěcované jednotlivými záměrem, ať už „pásmovitě“ rozloženým do horizontálně řetězených vjemů (poetismus), nebo přesunutým z viditelného smyslového povrchu dovnitř, do podvědomí, jehož navenek se nezjevující zákonitosti má zachycovat (surrealismus). Ve stavu rozkladu tohoto modelu zastihuje moderní poezii tvorba básníků třicátých let, u nás zejména F. Halase a V. Holana, ovšem i v jejich textech hledá lyrická promluva se světem aspoň minimální míru souladu, byť je to hledání trýznivé, skřípající a byť způsob, kterým tento soulad nastává, má podobu problematizující otázky, unikavého paradoxu či oxymóra, ba dokonce - jako u R. Weinera - jde o hledání, které zcela zrušilo vazbu se světem a zapouzdřilo se do sebe, v „absolutno nebytí“.²

Je zřejmé, že v promluvách lyrických subjektů této poezie stále viditelněji ubývá rozměru integračního, čímž se tematickým těžištěm stává více lyrický vzruch či hýřivá obraznost než ucelená promluva. Přestože však mluvčí potlačuje vlastní podíl na evokovaném světě a svou proměnou v tvořivý princip (poetismus) či ne-vědomé jsoucno (surrealismus) ztrácí i vlastní sebe-uvědomění, v jeho kreaci nikdy nechybí příznak příslušnosti k určité výpovědní instanci. Máme před sebou melancholii, dojem, sen, vizi, šarádu či hru nějakého určitého subjektu, který zde působí jako tvůrce či přinejmenším „kontrolor“ výpovědi. A tento více či méně určitý subjekt představuje i pro čtenáře nezanedbatelnou oporu, neboť v sobě zosobňuje soubor komunikačních pravidel, orientuje perspektivu a „scénář“ recepce, a skýtá tedy i textovou záruku přítomnosti smyslu. Smysl se předpokládá, neboť se předpokládá jeho existence ve sféře odpovědnosti promlouvajícího nebo aspoň jemu nadřazeného (autorského) subjektu. Ještě jinak: smysl je uskutečňován ve výpovědním záměru, v ochotě sdělovat, tj. propojovat autorskou a čtenářskou zkušenost.

I když proces rozrušování tohoto modelu probíhá i zevnitř jeho samotného (viz výše), přece jen vzniká potřeba nově formulovat vztah umění a skutečnosti, a to nikoli jen ve vyšší vývojové fázi tradice a inspirace, ale takřkajíc z druhého břehu. Ve svých recenzích a článcích na konci třicátých a na počátku čtyřicátých let poukazuje Jindřich Chaloupecký na to, že otázky vztahu člověka a umění, umění a života, smyslu umění a principů lyrična už není možno řešit v rámci „francouzského“ modelu, nýbrž že nastává chvíle nové formulace (teoretické i tvůrčí). Umění je tudíž nutno položit otázku nikoli doplňující, ale zcela zásadní, ontologickou. Projevem i výsledkem tohoto tázání je snaha navodit ztracený kontakt se skutečností, a to především prostřednictvím tématu. Současně se opouštějí vzory francouzské a na jejich místo přichází inspirace angloamerická, neboť právě v ní básníci a teoretici formující se Skupiny 42 nalézají ono fascinující spojení umění a života. Amerika je Chaloupeckému zemí modernímu umění zaslíbenou; její básníci, „nepotřebující teorií, které by je vedly a mátlly, nikdy neztratili přímý vztah ke světu a k životu, který jediný může umělecké dílo činit živým a skutečným...“³

Zcela zásadně se mění i komunikační pravidla, včetně role, funkce a postavení lyrického subjektu. Jeho úloha předpokladu smyslu, tematického svorníku a majitele klíče k básnickému světu, který se kolem něho a skrze něho odehrává, je potlačena na minimum, rozpuštěna v pléně, ba jakoby zcela odsunuta mimo území textu. Evokovaný svět přestává být jeho světem, výrazem, postojem. A stejně jako se vytratil integrující moment, jednota celku, ustoupil ze svých pozic i lyrický mluvčí se svou promluvou. - Svět básníků Skupiny 42 vzniká bez apriorní ideové osnovy, rodí se jako situace formulovaná zdola, namnoze neuspořádaná, vnitřně rozporuplná. Mluvčí není stvořitelem, ale pouhou součástí této situace, nadto součástí bez zaručených privilegií a rovnocnou se všemi ostatními. Je to jen někdo, kdo byl jakoby bez svého přičinění zasazen do scénérie městské periferie, aniž by na skutečnost působil, organizoval ji a tím ji do určité míry harmonizoval. Jinými slovy: opírala-li se dříve pozice lyrického subjektu o dojem, výklad, interpretaci či vědomé poznávání, nynější pozice je výrazně ontologická: subjekt mluvčího především je, přičemž jde o bytí nesesystémové, nehodnotící, naslouchající, syrové.

Mnohdy existence subjektu funguje jako svého druhu médium, absorbující děje ve svém okolí:

Možný je všecko přišel povídá
Málo platný už prej to nejde von už šel
Takovejch deset minut ve středu po poledni
Prej cosi tbc byly to souchotě
Anežko co ste hned smutná cizí člověk

I. Blatný, Mikulášská noc (Tento večer)

Na čtenáře se valí smršť situací, záznamů jakoby syrové, nepřetavené jevovosti, ke které se nehlásí žádný majitel, kterou nikdo nikam neusměřňuje, nekoriguje; registrují se shluky anonymních promluv, šumů, hluků bez hierarchie, vystává před námi obraz reality, v níž vládne entropie. Lyrický mluvčí zůstává mimo viditelné téma textu, „rozpustil se“ v drobných situacích jako jejich anonymní svědek, který jen chvíli postál na místě a zaznamenával.

Za povšimnutí stojí, že Blatného autenticita se opírá takřka výhradně o vjemy zvukové (a nikoli vizuální). Důvod se zdá zřejmý - tyto vjemy totiž vzhledem ke znakovému systému poezie, jímž je jazyk, nepodléhají žádnému mezimediálnímu překladu a s tímto překladem souvisejícím posunům. V textech básníků Skupiny 42 ostatně často nalézáme přímou řeč, zafixovanou po způsobu divadelního scénáře:⁴

Azur: O rubáš mramor požádal
Tma: Šibeničnické dobré bydlo jej páli

J. Kolář, Přespolní dělník (Křestný list)

Někdo říkal: Měls ho srazit hákem Lazara

J. Hanč, Hledači něhy (Události)

Den co den stejně
říkám: pojdte na večeri.

J. Hauková, Tak to bývá v životě (Cizí pokoj)

Tímto odsazením replik se lyrický mluvčí umísťuje na distanci od zaslechnutého; jednotlivé promluvy existují jakoby mimo něj, jsou součástí třetího světa, a to i tehdy, když jde o záznamy vlastní mluvy (J. Hauková). - Situace, které nalézáme v poezii básníků Skupiny 42, tak představují fragmenty mikrokosmů, dezintegrovány - a jakoby už nepřevoditelný - prostor, který by sice určitou minimální organizací a drobným vnějším zásahem mohl nabýt řádu, ale tím by pozbyl autenticity „nového mýtu“ každodenní reality.

V zájmu reálných proporcí a dominant nutno poznamenat, že zmíněné „rozptýlení“ lyrického mluvčího v kontextu, jeho zmizení jako komunikační instance (viz první úryvek z Blatného) představuje krajní a značně extrémní podobu i v poetice Skupiny 42. Toto autorské gesto dezintegrace světa, rozpuštění reality do třetího situací předpokládá daleko větší spoluúčast čtenáře: integrující funkce se přenáší a něj - jako by to, čeho se nedostává v autorské instanci, mělo být kompenzováno zvýšenou aktivitou čtenářovou.

Na protilehlém konci polohy všednosti a pohlčení realitou se však ocitá přímá tematizace tohoto pocitu, tj. zjevná stylizace lyrického mluvčího do podoby diváka, svědka outsidera života, pozorovatele událostí, „uzurpátora“ všednosti, umístěného v silokfivkách nezmapovatelné jevovosti drobných situací:

já vždycky byl jen kámen v prachu cesty
/.../

a přeci jsem byl také účastníkem událostí
jako divák se kterým se nepočítá

J. Hanč, Události (Události)

Říkám že každý okamžik je hoden básně!

I. Blatný, Pokoj (Tento večer)

Svět jenž se nepodobá
A jest
Chci mítí tady

J. Kainar, Dívka která lečí květiny (Nové mýty)

Nejvíce jsou těmito sebereflektujícími vyznáními protkány Hančovy Události (1948), deníkové záznamy klidně a nevzrušivě plynoucí válečné a těsně poválečné reality, v nichž jejich autor a zároveň mluvčí sám sebe orientuje vůči jednotlivým dějům, čímž do sebe vzájemně pronikají jak skutečnost takto zaznamenaných „událostí“, tak i způsob tohoto zaznamenávání. - Obecně jsou všechny tyto tematizované konfese určitým projevem náповědy, představují tedy zformulovanou poetiku, jíž se čtenáři v textu vytyčují záchytná místa. Kromě toho tyto promluvy lyrického subjektu rovněž zpevňují komunikaci: vytvářejí totiž výpovědní ohnisko, kterým text navazuje přímý kontakt se čtenářem.

Zároveň těmito „vhlady do sebe sama“ oslabuje poezie Skupiny třetí plochy mezi sebou a okolním kontextem. Zejména ve srovnání s tematicky, tvárně i komunikačně pevně orientovanou tvorbou reagující na válku a osvobození působily texty básníků Skupiny 42 ještě vyhoceněji - jako amorfní hmota, nerozčleněné shluky záznamů.⁵ Je zřejmé, že z velké části to bylo tím, že lyrický subjekt tu opustil svou druhdy výsostnou pozici stvořitele, demiurga, čímž se zatemnila i komunikační osnova básně.

Postavení lyrického subjektu v poezii Skupiny 42 není dáno perspektivou *nad*, ale spíše *v*; lyrické „já“ je uzavřeno dovnitř světa, tvoří pouze jeden prvek z tohoto nerozčlenitelného kontinua. Vypomůžeme-li si terminologií teorie vyprávění, můžeme říci, že v poezii tím nastává posun od vypravěče vševědoucího k vypravěči osobnímu, respektive ještě dále k vypravěči typu oka kamery. Nazírací perspektiva, hodnotová hierarchizace představeného světa a různé modalities navazování kontaktu s realitou a se čtenářem, to vše jako by se v každé básni znovurodilo a tento zrod byl podmíněn vazbou na předmětnou jevovost, na realitu v jejím zárodečném stavu. Dokonce i tam, kde se lyrický subjekt na chvíli „zrodí“ a v podobě motivu probleskne básní, tvoří tento moment jen jeden z mnoha dějů, nenadřazený ostatním. Ústřední pocit či modalitu představuje stav *mezi*, mimo jakékoli předznamenání a zaujetí, v postoji nerozhodnutosti a nastražené prázdnoty: „Nejsem šťasten Nejsem zoufalý“ (J. Kainar); „Otvírám ústa / k polibku / který nepřijde“ (J. Hauková); „šel jsem minutami svých let / neočekávan nemilován ani nenáviděn“ (J. Hanč). Eventuálně jde ještě o pozici menšího uvědomění si sebe sama, o pouhé zaznamenávání vlastních úkonů:

Oblékl jsem se,
sklidil se stolu nedotčený papír,
uložil knihy,
které jsem v poledne přichystal,
snědl zbytek jídla,
naposled umyl ruce
a zapálil cigaretu,
ale sešel jsem do druhého patra
a vrátil se.

J. Kolář, 14. březen (Dny v roce)

Tyto stavy *mezi* a záznamy situací nespějí účelově k žádnému cíli, nejsou nasměrovány k pointě, která by je zpětně sémanticky „zhodnotila“. Lyrický subjekt jako by nepřímo sděloval: jsem tu proto, abych zaznamenával, svědčil, ne abych vynášel soudy, hodnotil, ale abych byl pouze jedním z mnoha, nekorigoval pohyb světa, do kterého jsem uvržen, neboť „tento pohyb nemá v sobě smyslu a cíle: je to pohyb *šlepy*, - pohyb nesmírně mohutný a zároveň nikým a nikam neřízený. Ale je vytvářen energií živou, energií zcela odlišnou od energií známých zkoumání fyzikálnímu“ (J. Chaloupecký).⁶

Na cestě ke stále více obnažované všednosti a zprůzračňování pohledu na jevovost životních banalit a mikrodramat urazil z básníků Skupiny 42 největší kus cesty Jiří Kolář, zejména ve své volné deníkové tetralogii *Dny v roce* (1948), *Roky ve dnech* (1949, sazba rozmetána), *Očitý svědek* (psáno 1949, Mnichov 1983) a *Prométheova játra* (psáno 1950, Toronto 1985, Praha 1990).

Kolářův lyrický mluvčí je cele v držení uplývavé a „velkými dějinami“ jen občas dotýkané chronologie každodennosti: jednotlivé texty - odtematizované a v posloupnosti knížky řazené jako datované deníkové záznamy - jako by byly zbaveny jakéhokoli cizorodého zásahu. Básník se tím zřiká práva na kompozici a organizování svých záznamů: přijímá základní, tj. lineární posloupnost času, den za dnem. Máme před sebou paradoxní jev: žánr deníku, spjatý s osobním, čistě soukromým sdělením, je nadán funkcí tlampače, mediátora reality; tzn. spíše než osobně akcentovaný pohled, tolik typický pro tento žánr, skýtá deník perspektivu, úhel, který však není připraven předem, nýbrž který nastavuje jakoby sama sobě jevová skutečnost,

s každým dnem a každou událostí znovu, začínajíc od sebe a zároveň končíc v sobě - s neodvolatelnou zákonitostí.⁷

Pro srovnání si všimněme, jaké rozdílné postavení (pokusíme se naznačit je kurzívou) zaujímá subjekt mluvčího v následujících dvou básnických denících - v Horových Zápisích z nemoci (1945) a v Kolářových Dnech v roce (1948):

Pomalů do sebe *se hroužím*,
doluji v sobě básníka.
Naleznu přece po čem *toužím*,
co venku tam mi uniká?

J. Hora (bez názvu)

Když ráno před spánkem *otvírám* okno
- jako by mráz či oheň na mne pad.
Odpotácím se k lůžku a *naslouchám*,
jak ruce noci
hrají na stříbrné varhany města,
jak hvězdy zhluboka nabírají dech
a sflu k poslední písni, nežli zemrou.

J. Kolář, 3. březen

Postavení promlouvajícího subjektu Horova vězí beze zbytku v tematickém těžišti; činnosti tohoto subjektu (*hroužím se, doluji, naleznu, toužím*) se obracejí dovnitř, do nitra. Jsou to všechno úkony, kterými se deníkové „já“ odpoutává od vnějšího určení času a prostoru, tedy od situace, do níž je uvrženo. Sémantiku těchto činností spojují procesy duchovní (nebo ještě přesněji meditativní), pocity a stavy ryze lidské.

Naproti tomu Kolářův mluvčí představuje jen funkci vnějšího světa; je tím, kdo svými smysly má tento svět jen zprostředkovat (*naslouchám*) nebo věcným, konstatujícím způsobem popsat vlastní úkony (*otvírám, odpotácím se*). Mluvčí „já“ existuje v textu bez vlastní psychologie, čili bez vědomí sebe sama, jen se svými smysly. Představený svět neinterpretuje, nevstře-

bává, drží jej mimo sebe; přesněji: teprve po „inscenování“ výchozí situace je poslední vjem rozveden do scénérie ranního města.

Zatímco Horovo deníkové vyrovnání se s časem a se situacemi s ním spojenými je spíše zaznamenáváním vlastního zaznamenávání, optika Kolářova se snaží být co nejméně objektivizovaná a *odosobněná*, třebaže i ona, tím, že je fixována na slova, nemůže překročit svůj znakový výměr, a tudíž i ona je jistou stylizací, výpovědní modalitou mluvčího.

Evokované situace se v Kolářových textech odehrávají nikoli absorpčně, tj. ve směru k pocitům a prožívání mluvčího, ale právě naopak - směrem od něj nebo spíše skrze něj, jeho smysly. Ba dokonce i lyrickému subjektu nadřazená kategorie - strukturní autor - je zde potlačena. Samotný tvar, způsob prezentace sdělení (jak?) je stažen na minimum aktivity, „znevěditelně“: neupozorňuje na sebe kompozicí, zvukosledy, rýmy, výraznou rytmickou organizací verše (jako úryvek Horův), vše je podřízeno vidění a slyšení a jejich prostřednictvím představenému světu každodenní autenticity. - Ten, kdo se svými deníkovými záznamy komunikuje se čtenářem, je pouhým svědkem, pozorovatelem, nadto svědčícím nikoli „pro“ či „proti“, ale „o“, tedy bez snahy vlastní svědectví korigovat a nasměrovávat. Étos, patos i transcendence těchto *promluv-záznamů* jsou umístěny v nejnižším patře skutečnosti, v nejbezprostřednější a nejsyrovější podobě. Kolářovi se tak daří vyjádřit „maximální osobní zaujetí, účast, rozhorlení i mravní soud a zároveň prakticky nebýt, neexistovat jako lyricko-narcisistní já v textu“ (S. Richterová).⁸

Budeme-li si chtít udělat souhrnný a zároveň typizovaný obraz o stylizaci subjektu mluvčího v básnických textech Skupiny 42, tedy o té jeho podobě, která je součástí představeného (jazykově materializovaného) světa, pak ji můžeme vymezit levými členy následující série binárních protikladů:

„ne-já“ („to“)	x	„já“ (romantismus)
objektivizace „já“	x	subjektivizace „to“ (poezie obecně)
smyslový vjem	x	prožívání, lyrická emoce (J. Hora, A. Sova, B. Pasternak, S. Jesenin, R. M. Rilke aj.)
čas vnější	x	čas vnitřní (poezie obecně)

zprávaxkód (klasicismus)

jedinečnostxtypičnost (realismus)

realitaxmodel (poetismus, experimentální poezie)

témaxjazyk (zaumná poezie, hermetismus)

Pozdější literární kritikové a historikové marxistické orientace (pomineme-li třídně krvelačné výpady z počátku padesátých let, pak jde zejména o J. Petrmichla, J. Hájka a M. Blahynku) shledávali ve svědecké či divácké minus-stylizaci lyrického mluvčího (v jeho rozplynutí v prostoru představeného světa) příznak pasivity, neschopnosti zaujmout stanovisko, umělecké amfornosti, neumělosti, čímž vším byl podle nich dán průchod existenciální prázdnotě, naturalismu, líčení pouze negativních stránek života atd.

Jedná se tu o dvě podstatná nedorozumění a nepochopení:

1) nelze přímočaře ztotožňovat básnický obraz, tj. sféru fiktivního světa, s estetickými a uměleckými hodnotami díla; 2) obraz skutečnosti, kterou tito kritikové na básnících Skupiny 42 požadují, je rázu ideologického,⁹ a tudíž se nelze divit, že jej v této poezii nenacházejí a že jej naopak nalézají v tvorbě zcela opačného typu - například u I. Skály (J. Hájek, M. Blahynka). Poetika Skupiny 42 je totiž prosta ideologických tezí a proklamací, orientuje se na danost z nejbytošnějších - na všední realitu. Míra strukturní (tj. mluvní) aktivity lyrického mluvčího je zákonitě, jak jsme se snažili ukázat, nižší, navíc toto mluvní „já“ nezaujímá pozici ve sféře hodnot již zformulovaných, komunikačně a ideologicky určitých. „Já“ se nachází tam, kde dobro a zlo ještě nemají přiděleny hodnotová znamínka a rozlišovací symbolické znaky, ve sféře jejich prvotní a nejpřirozenější existence.

Je příznačné, že s poezií Skupiny 42 se minuli právě marxisticky orientovaní kritikové. Chtěli totiž vydolovat něco, co tu nikdy být nemohlo. Hledali tezi a našli tříšl záznamů a událostí; očekávali proklamaci, ale našli všední jevovost; chtěli mít - nejlépe v podobě vykřičeného přiznání - jistotu o smyslu a světonázorové orientaci, dostali smysl roztržštěný a stále se odsouvající. Chtěli najít rétora nebo aspoň hýřivého kouzelníka, našli anonymního svědka.

Ačkoli měl podle několika marxistických „prognóz“ následující vývoj české literatury potvrdit neplodnost, ba inertnost kánonu Skupiny 42, včetně

její stylizace subjektu jako „svědka“, nestalo se tak. Zastřená a nepřímá role lyrického mluvčího se znovu objevila v poezii šedesátých let (na městskou inspiraci Skupiny navázala již předtím poezie všedního dne). Představovala-li Skupina 42 reakci na ritualizovanou a do sebe stále víc se zavíjející estetiku avantgardy, jsou léta šedesátá projevem krize jazyka, ztrátou důvěry vůči tomuto komunikativnímu nástroji při současném vnoření se do jazyka jako do toho posledního, co zbylo (v Záznamech a promluvách, 1961, L. Kundery, ve sbírce Loutky, 1970, I. Wernische, v oddílech Nalezená poezie a Nápis na zdech ze sbírky Beton, 1970, M. Holuba aj.). V nejvyostřenější podobě představuje výraz a projekci krize jazyka v šedesátých letech především konkrétní poezie. Básníkům uchylujícím se k této poetice jako by se nejen rozklížil subjekt promluvy, tj. ten, kdo má vystupovat jako autorův most mezi vnitřním a vnějším světem, jakož i mezi vlastními pocity a jazykem, ale rozpadl se jim i samotný jazyk ve své komunikativní, zprostředkující funkci; poslední, co zbývá, je masa reality se svými hluky, šumy, rozložená, nepropojená, ještě (či už) neznačící, nikam neodkazující - totální.

Stylizace subjektu jako svědka, pozorovatele, diváka, účastníka, tj. vlastně jakási minus - podoba(ne - maska), stavějící výpověď mimo promluvu, se zrodila jako projev snah teoretiků a tvůrců Skupiny 42 nalézat nové, nezprostředkované propojení se skutečností, úsilí rekonstruovat skutečnost v její prvotní nezaměnitelnosti a tím ji takřkajíc vrátit znovu do hry - jako horizont výchozí a současně myticky scelující. Propojenost světa se v tvorbě členů Skupiny uskutečňuje nikoli přes umění, ideologii, dokonce jakoby ani ne přes člověka, ale v nejnižším patře skutečnosti, ve stavu, kdy je skutečnost nucena sama se o sebe postarat (třebaže i tady musíme mít na paměti, že jde o skutečnost literárně fixovanou, a tudíž i transformovanou dvěma médii: člověkem a jazykem). Tím dospívá tvorba J. Koláře, J. Chalupeckého,¹⁰ F. Grosse aj. ke stejnému „sebepoznání“ jako hrdina Ludvík z Weinerovy povídky s příznačným názvem Netečný divák (1917), totiž že „svět je jeden nedělitelný a celý v každé molekule a že mám, já náruživý divák, svaté právo na kterékoliv místo v tomto slzavém parteru.“¹¹

Poznámky

¹ V. Marčok, Sémantické principy pomenovacieho aktu v modernej poézii, in: Československé přednášky pro VI. mezinárodní sjezd slavistů, Praha 1968, s.357-361.

² I. Slavík, *Básně Richarda Weinera*, doslov in: R. Weiner, *Mezopotamie*, Praha 1965, s.182.

³ J. Chalupický, *Konec moderního umění*, Listy 1946, s.22.

⁴ Tento postup co do své podoby není nijak nový. Najdeme ho už v *Intermezzu II* z *Máchova Máje* (hojně ho používá i V. Holan ve své tvorbě padesátých a šedesátých let). V textech autorů Skupiny 42 je jeho funkce dána nikoli dramatickým akcentováním, střetovostí, ale spočívá spíše v navození odstupu mezi „já“ a tím, co „já“ zaslechlo, tj. v odosobnění evokovaného vjemu.

⁵ O *Blatného sbírce Tento večer (1945)* čteme: „To ohromné množství věcí a dějů, nastrkaných do básně, není vpravdě ničím jiným než básnickou inflací, neboť jejich hodnota rovná se hodnotě bankovek v čas inflace překotně vydávaných.“ (M. Dvořák, *Nová sonáta horizontálního života*, Akord 1945-46, s.309); „Srážejí se tedy rozličné prvky v jeho hledání a prozatím se mu neslučují v novou, původní poetickou hmotu, natož aby z ní vzešel tvar.“ (K. Bodlák, *Dnešní situace české poezie*, Listy 1946, s.308) A tady je soud o *Kainarových Nových mýtech (1946)*: „Člověk prý povstal ve své bytnostní přirozenosti - a zatím mu bylo nepozorovaně jeho lidství vykleštěno. Našel ráj své svobody - a zatím je to ohrada pro dobytek.“ (B. Pavlok, *Marxistický mythus*, Akord 1946-47, s.118).

⁶ J. Chalupický, *Smysl moderního umění*, Praha 1944, s.21.

⁷ K tomu se vyjadřuje samotný J. Kolář: „...deník je cesta sama, přesně omezená časem a hluboce podmíněná nepředvídatelností“ (cit. podle V. Karfík, *Deník jako román*, Česká literatura 1990, 3, s.258).

⁸ S. Richterová, *Jiří Kolář: Prométheova játra*, *Svědectví* 1986, 77, s.175.

⁹ V tomto se kupodivu sešli marxističtí kritikové s katolickými. Hodnotová kritéria obojích jsou totiž budována na silném apriorním stanovisku. Na druhé straně to nebyla jen tvorba Skupiny 42, jež se nevešla do marxistického „mustru“. Nepřijatelným se jevílo vše niterné, drásavé a neuchopitelné jednoznačně.

¹⁰ Pozice svědka představuje Chalupickému i metaforu umění jeho doby: „Umění, věda, filosofie jsou pořád věcí kultury. Vznikají pořád ve své době a ve své společnosti: v době a společnosti, jaká je a jaká je pro všechny. Jsou dokonce, můžeme říci, *svědky* své doby: a tam, kde moderní barbar, pozbyvše vší kulturní tradice a nevědomý si svého lidství, nemůže nic než bezhlavě se zmítat ve své úzkosti, ony mohou mluvit, jsou schopny vidět, jsou schopny pokoušet se pomalu o schůdnou cestu k nové koncepci člověka.“ (J. Chalupický, *Smysl moderního umění*, cit. dílo, s.23).

¹¹ R. Weiner, *Netečný divák*, in: *týž*, *Netečný divák a jiné prózy*, Praha 1917, s.39.

Sebeoslovení v lyrice

Začneme citací.

Teplé šelesty krouhají nervovou tkáň dlaní
odkrývám její nadřa a stane se mi jak Popelce
s těmito holubicemi z popela života vybírám zrní

Však slizké minuty třísni čistotu mého odevzdání
sleduji jejich stopy z rozdrčeného opálu
její pleť se chvěje je pouze blanou kryjící srdce

Trouchnivím naráz a duše se prachem rozpadlého těla
probíhám bez zastavení bez jediného doušku svým životem
a nečekaje třetího zakokrhání zapřu i tu jež nade mnou pláče

Kdo si pamatuje Halasovy básně, pravděpodobně si uvědomil, že něco není v pořádku. Právem: trochu jsme si pohráli se slovesy a zájmeny a upravili je do podoby, která je v subjektivní lyrice obvyklejší. Změnili jsme svévolně slovesnou osobu, poukazující k hlavnímu účastníku erotického výjevu a nositeli citového dění. Halas napsal svou báseň v osobě druhé. Ze dvou příznakových osob slovesných (podle Benvenista¹ jen to jsou vpravdě osoby; osoba třetí je „neosobou“, způsobem označení čisté předmětnosti), vztahujících promluvu k aktuálně probíhající situaci rozmlouvání, si Halas vybral tu příznakovější, ne-subjektivní, která výslovně zpřítomňuje adresáta, osloveného:

Teplé šelesty krouhají nervovou tkáň dlaní
odkrýváš její nadřa a stane se ti jak Popelce
s těmito holubicemi z popela života vybíráš zrní

Však slizké minuty třísni čistotu tvého odevzdání
sleduješ jejich stopy z rozdrčeného opálu
její pleť se chvěje je pouze blanou kryjící srdce

Trouchnivíš naráz a duše se prachem rozpadlého těla
probíháš bez zastavení bez jediného doušku svým životem
a nečekaje třetího zakokrhání zapřeš i tu jež nad tebou pláče

Něha (Sépie)

Rozdíl není v ničem jiném než právě jen v příslušných gramatických tvarech. A přece už čtenářský dojem napovídá, že významové výstavby obou verzí se navzájem značně liší. Na následujících stránkách se pokusíme definovat tento rozdíl. Vycházíme přitom z meziválečné lyriky.² Soustavná excerpce ukázala, že uvedeného postupu bylo tu bohatě, rozmanitě, od autora k autoru velice nerovnoměrně využíváno. (Dokladů je tolik, že každý citovaný stojí za celou skupinu dalších, příbuzných.)

Co vlastně máme na mysli, mluvíme-li o „rozdílu“? Vnímatelova rekonstrukce pravého stavu věcí, totiž toho, že „ty“ znamená vlastně „já“, není vždy snadná a okamžitá, ale na základě situačních i vnitrotextových signálů ji zpravidla lze provést. Obdobně - v rovině pojmenování - umožňují kontextové vztahy dešifraci významu metafory. Stejně jako při této dešifraci ani u záměny osob vnímatelova úloha takovým pouhým návratem nekončí. Jak případně říká Aleksandra Okopieň-Sławińska,³ na čtenáři je, aby interpretoval sémantické posuny, které ekvivalence „ty=já“ vnáší do textu, a vyvodil z toho důsledky pro konstrukt subjektu díla i lyrického subjektu, který si na základě podnětů z textu sám vytváří. Náš úvodní příklad s deformovanou a autentickou verzí Halasovy Něhy, a také v těchto souvislostech užívaný lingvistický termín transpozice⁴ by se zdály nasvědčovat, že označení subjektu formami druhé gramatické osoby je povrchovou úpravou (byť s důsledky pro sémantiku a styl): jako by v procesu generování textu na samém jeho konci došlo k jakémusi lehkému „otřesu“, k jakési iregularitě v podobě dodatečné instrukce nařizující změnu příslušných gramatických tvarů. Hlouběji se však možná dostaneme, budeme-li od počátku sledovat pojetí jiné. Jeho jádrem je přesvědčení, že uvedený přesun směřuje ke konstituci specifické komunikační situace. Naším úkolem je analýza její struktury.

Pak si můžeme položit otázku, která je v termínech transpozice neviditelná: Kdo mluví? Kdo je v básni druhé osoby netematizovaným subjektem sdělení?

Je vyloučené identifikovat tohoto mluvčího se subjektem díla, tedy s tím, co jsme jinde⁵ pojali jako svorník významové výstavby v celé šíři, hypotetický subjekt všech rozhodnutí, která vedla ke vzniku díla; tento subjekt totiž stojí na vyšší rovině sémiotické syntézy a jeho komunikačním partnerem není žádná osoba v textu, ale virtuální (tedy stále ještě vnitrotextový) vníma-

tel. Ten, kdo vyslovuje „ty“ v Halasově básni, si ne zvolil třířádkovou strofu ani nedal básni nadpis. Patří do fiktivního světa díla stejně jako vyznávající se „já“ v jiných básních a jako „ty“ osloveného. A tedy i komunikační situace, díky užití druhé osoby v daném žánru příznaková, je komunikační situací *uvnitř* díla (jako třeba dialog v románu).

Mezi situací literárního sdělování, do níž je usazeno dílo, a komunikačními situacemi, které jsou naopak zahrnuty do díla, jakož i mezi příslušnými subjekty panuje v literatuře trvalé napětí. Vnitrotextové komunikační situace (a jejich účastníci) jsou samozřejmě konkrétněji určeny; jejich vymezení je kreativním aktem původce díla, který přitom buď vytváří paralelu s reálnými situacemi komunikace mimo literaturu, nebo koncipuje takové konfigurace, které přímou konkrétní podobu s mimoliterárními způsoby komunikace vylučují.

Ve srovnání s odvětvími literatury, jež jsou spjata s předmětovostí třetí osoby (nejen epika a drama, ale i četné žánry lyrické), je ich-lyrika při konstituci vnitrotextových komunikačních situací více stísněná. První osoba totiž - na rozdíl od předmětové třetí - představuje už sama komunikační roli. Lyrický subjekt má nadto méně ostré hranice oproti subjektu díla i proti reálnému autorovi. Ústřední postavení první osoby, právě pro komunikační aktivitu, která je jí inherentní, klade vždy otázku časové a místní situovanosti výpovědi. Pokud k eliminaci tohoto vztahu přece jen dochází, a nic jiného nezbývá, je to za cenu značné konvencionalizace, tj. neutralizace vztahu ke komunikačním situacím reálným. Ústřední žánr ich-lyriky, lyrická konfese, má obecně sotva byt i jen vzdálenou obdobu v nějaké reálné komunikační formě. Stejně jako vypojení z času tu působí nepřítomnost partnera. Každá reálná komunikace je přenosem informací, tj. adresátem je subjekt, který nějakou informaci „nemá“ a po vyslechnutí sdělení „má“. Z hlediska vnitrotextového musí čistá lyrická konfese uzávorkovat i tento požadavek: roli takového adresáta nemůže sehrát virtuální vnímatel (vnitrotextová paralela čtenáře), neboť ten je daleko spíše svědkem aktu konfese než jeho adresátem.

Zdálo by se, že užití druhé osoby místo první ještě zvětšuje tento rozestup lyrického monologu od reálných komunikačních situací. Náš úvodní příklad to skutečně potvrzuje, neboť předvádí něco naprosto ireálního: akce a prožitky vyjádřené ve druhé osobě „právě“ probíhají, sdělení o nich

osloveného o ničem neinformuje a pro mluvčího v úchvatu intimních chvílí není prostor. Těmto případům bude věnována druhá část našeho pojednání.

Tématem prvé půle však přece jen mohou být případy, kdy užití druhé osoby vybavuje lyrickou konfesi z její ryze literární existence a navazuje kontakt - těsný nebo volnější - s (auto)komunikačními situacemi známými z mimoliterární zkušenosti.

A přec, když potichu si všechno zopakuji...

V chechotu slunce na plné kolo
jak můra bil jsi do vrat jasu,
však pod hradbami mraků,
jež tísní panoramata všech zeměpásů,
poznals, že hlavou neprorazíš jejich zeď,
ale srdcem, /.../
/.../ v němž cedíš svou krev,
a dále musíš vzpomínat.
Za válčení světla s hlinou,
kdy naděje zvolna jedna za druhou plynou,
propadal ses sám do sebe /.../

V. Závada, Z románu VI (Panychida)

Jde o situaci subjektu, který si artikuluje obecnější sebezpoznání, shrnuje, často kriticky, etapu vlastního života, hodnotí aspekty své povahy, formuluje dilema, v němž se nachází, atd. Na mimoliterární zdroje takto budovaných textů upozornil už dávno Jan Mukařovský: „Zdá se na první pohled, že pojem ‚subjekt‘ je zde nutně synonymem pojmu ‚konkrétní psychofyzické individuum‘, ale není tomu tak: již z nejběžnější jazykové praxe je znám jev zvaný ‚samomluva‘, při kterém se individuum jazykovým projevem myšleným nebo i hlasitě pronášeným obrací k sobě samému. Jediné psychofyzické individuum je tedy při samomluvě nositelem obou subjektů nutných k jazykovému projevu, aktivního i pasívního.“⁶

Není možná jistě, zda při tomto typu autokomunikace lidi normálně užívají druhé osoby, nicméně můžeme vycházet z toho, že i mimo literaturu je to jeden ze signálů samomluvy. Mukařovskému jde o rozdělení komu-

nikáčnických rolí v hranicích jediného individua. Podstata samomluvy z hlediska komunikačního záleží v tom, že se ve vědomí subjektu na čas vyčlenila jistá „substruktura“, jakýsi „blok“, jehož úkolem je z nadhledu pozorovat, pojmenovávat, usouvztažňovat a hodnotit ostatní složky osobnosti a s celkem osobnosti o této bilanci komunikovat. Tak je dán i rozdíl informačních hladin, tedy podmínka k tomu, aby došlo k přenosu informace: mluvčí, tj. onen vyčleněný blok, něco souhrnného o individuu (k němuž patří) „ví“, zatímco oslovený, individuum jako celek, to ještě „neví“ a v průběhu sdělování se to „dovídá“.

To je ovšem jen model bez opory v psychologii, realizovaná synekdocha, paradoxně, groteskně a s vědomou naivitou zvětčující a uměle rozhraničující to, co může být jen relativně samostatnými složkami jediného niterného života individua. Nadto jen jako součást modelu lze přijmout, že tu mluvčí o stavu, který líčí, jako o něčem předmětném něco předem „zjistil“: spíš ten stav svou promluvou a v jejím průběhu teprve vytváří a ustavuje.

Užití druhé osoby je rozhodujícím nástrojem tohoto fiktivního zpředmětnění subjektu. Všimněme si (dosavadní rozbory to neuvádějí), že v citované samomluvě ze Závady, a platí to obecně (ne-li o celé básni, tedy o příslušné její pasáži, odpovídající jediné komunikační situaci), je a priori vyloučena přítomnost jakéhokoli explicitního „já“: subjekt se rozštěpil na mluvčího, který žádné „já“ nemá, jsa rozpuštěn ve své roli vypovídat o „ty“, a na „ty“ (= „já“), které nemluví, a proto ani žádné „já“ vyslovit nemůže, jsouc ryzím předmětem výpovědi. Role předmětu výpovědi, v běžné mluvě svěřená slovesné třetí „neosobě“, se tedy přesouvá na osobu druhou. (Inherentní gramatické významy, které druhou osobu více než kteroukoli jinou vtahují do dialogu, se však vzpírají této logice struktury komunikačních situací; později ukážeme případy, kdy ji skutečně prolomí.) Tak výpovědi, v nichž by v konfesi ich-lyriky dominovala expresivní funkce, dostávají v těchto textech silný příznak funkce referenční. Místo sebevýrazu nastupuje *sebe-poznání*. S tím se posouvá modalita promluvy: co by se jevilo co do pravdivostní jednoty nejisté, zřejmě ovlivněné okamžitou emocií, se tu předkládá jako fakt opřený o pozorování a racionální úvahu. Významová výstavba dostává novou dimenzi danou kontrastem mezi tímto poznávacím postojem a niterně zasahujícím předmětem sdělení. Je-li tu nějaká vášeň, pak vášeň a odvaha poznání sebe sama.

Součástí autokomunikace, která je úhrnnou *bilancí* (viz výše), je také *distance* mluvčího od popisovaných niterných stavů a procesů. V citátu ze *Závady* je to i *distance* časová, vyznačená obsahem uvozovací věty v *prézentu* a pak *préteritem* vlastní samomluvy: běží o prožitky rekapitulované z minulosti. Řekli jsme, že tento časový odstup je podmínkou fiktivní reálnosti dané komunikační formy; může být ovšem zajištěn i při užití *prézentu*, pokud se vztahuje na déle trvající přítomnost.

Ne pouhou vzpomínkou cítíš se v hloubce gest
tak jižně vázán, že
v koši svých tichých sil jsi pozván nést,
nést hrozny, oranže.

Tu a tam větévkou a listem proložen
tvůj nejplnější cit,
zapomenutý v srdci Boha, v něže žen
troufá si plodem být.

Zda uneseš je, považ: hrozny, olivy!
Pochyby probloudiv,
pod patou nic než mramor drolivý -

zda důkaz máš, že trpké proudy míz
zestlály v tobě v div?
Zda zašumíš: Ach, včely, dívky, viz! !?!

VI. Holan, Zda (Oblouk)

Nejen předmět, o němž se mluví, ale i děj promluvy se tu rozptýlil do delšího, ba neohrazeného času: je to cosi jako spodní hlas trvale zaznívající v nitru: vědomí svízelného a strmého úkolu básníkovy. *Distance* se opírá tím důrazněji o *nadřazenost* niterného mluvčího nad osloveným, jež plyne už ze samého rozdělení komunikačních rolí. Podle Benvenista je „já“ vždy v pozici transcendentní, „ty“, platí mezi nimi reverzibilita (v samomluvě je ovšem, jak jsme viděli, suspendována), nikoli však symetrie. Subjekt-mluvčí vládne metajazykem duševních stavů subjektu-osloveného, jen on tyto stavy artikuluje. Je nositelem schopnosti sebereflexe, to jest i osvobození od sebe sama

strháváním roušek, akcí vůči sobě a svým dotud nepojmenovaným iluzím a nedostatečností. *Sebeusvědčení* se vztahuje k podstatným stránkám osobnosti, přičemž obnažující gesto samo není méně závažné než jeho věcná motivace:

v prchavém
a náhlém zamyšlení,
jako bys vrhal udici

/.../

ty tajný zloději,
pytláku v ráji.

Závada, citovaná báseň XII

Jiným projevem hierarchického vztahu mluvčí-vnímatel je *sebevýzva*. Jak to naznačila ukázka z Holana, komunikační nadřazenost neoznačeného „já“ je tu jakousi projekcí nadřazenosti morální. Mluvčí schopný integrovat životní zkušenost je také s to se nad ní povznést a vyvozovat závěry z její konfrontace s principem nadosobním. V díle Františka Halase se tento typ sebeoslovení setkává s tím prvkem Halasova stylu a postoje, který rozeznal Ludvík Kundera a nazval Halasovou apelovostí. Proto je u Halase *sebevýzva* mimořádně frekventovaná. Ale sebeoslovení i jinde se navzájem přitahuje s apelem. Náš příklad pochází ze Zahradníckovy sbírky *Návrat* (1931):

Když po světě na spánek padá sníh
svá nepřiznaná přání tiše stlum
Bůh ukazuje jenom děťátkům
jak stvořil hvězdy oblaka a sníh

Když po světě na spánek padá tma
a šero třísni purpurový hřích
bud tesklivý jak soumrak ve větvích
ať někomu je sladká tvoje tma

V zimě našeptáno

Sebevýzva je velice častá. Existuje plynulá stupnice od výzev obrácených výlučně k sobě samému přes výzvy s potenciálními dalšími adresáty až po ty, jež oslovují výslovně širší kolektiv. I zde však možný výklad jako sebeoslovení je pomůckou k překonání didaktismu. Doslovným adresátem je tu vždy jedinec.

Setři si slzy
a usměj se uplakanýma očima,
každého dne se něco počíná,
něco překrásného se počíná.

J. Seifert, Píseň (Poštovní holub)

Je zřejmé, že s výrazy morálního vůdcovství a nadhledu jsme se od samomluvy vzdálili. Stává se problematickou identita osloveného; jen kontext a především sémantika slovesa rozhodne, je-li jím i zde lyrický subjekt, anebo kolektiv (v poezii mezi válkami často kterýkoli básník). Není to úplná roztržka s autokomunikací, lyrický subjekt je nebo se cítí příslušníkem takto osloveného celku. Komunikační situace však se překlání k mimo-literárním předobrazům zcela jiným, k takovým jako kázání, veřejný projev, aforismus, maxima nebo přísloví. Druhá osoba je jedním ze standardních způsobů vyjádření *obecného podmětu* ve výrocích typu „Co se v mládí naučíš, k stáru jak bys našel“. To už je za hranicí našeho tématu. Zajímat nás musejí případy na hranici, kde předěl mezi lyrickým subjektem a jeho kolektivem zůstává záměrně neostrý.⁷ S obojím se setkáváme například v proletářské poezii Josefa Hory, která nabízí různé adresáty oslovení, od masy oddělené od básníka až po případy, jako je známý závěr básně Západ a Východ, kde konfliktní situace týkající se kohokoliv je uvozena rétorickými apostrofy a vzápětí čistá konfese („Co zvítězí ve mně?“) traktuje dilema jako věc subjektu. Ale nerozhodnuto bývá i v metafyzických básních, kde abstraktní obecně lidský kontext nedává klíč k atribuci slovesem vyjádřených prožitků:

Nebesa dnů jdou. Větry odnášejí
lesk půlnoci a hvězdné nože její.

Kde je ta zem, v níž trvá květ i nebe
déle než obraz, vržený jím v tebe?

Nebesa dnů jdou (Tvůj hlas)

139 Zkratky, abstrakta a emblémy vedou báseň k maximě, konkrétní a obrazné atributy subjektu přikláníjí promluvu k autokomunikaci. Viz proměny subjektu v závěru básně Wolkrovy:

Svět je kulatý.

Po mnoha dobrodružstvích rád vrátíš se zase
do nízké světničky, která uzavírá se
nad starými známými věcmi.

U rozviklaného stolu mezi dvěma vysychajícími kalamáři
nejlépe uplatníš povídku s polární září.

Vše bude tiché a šťastné, - ty sám nejvíce.

Oči své položíš doprostřed světnice:

dáreček z cesty -

- album světa.

Okno (Host do domu)

Začíná se obecným „my“ (zde necitováno) a v dalších čtyřech verších druhá osoba znamená dojista obecný podmět maximy, což stvrzuje typovost prožitku i okolnostních určení (nízká světnička); ale pak nastává modulace k individuálnějšímu závěru - doplnění v něm ukazují ke spisovateli a metaforické vyjádření pocitu mění druhou osobu v orgán sebeoslovení. Individuální subjekt se jaksi plynule klube z anonymity všech lidí.

Řada dosavadních citací naznačuje, že analyzovaná komunikační situace hraje komplementárními barvami: nutí nás korigovat obecný výklad, kde jsme ji pojali jednostranně. Teze o zpředmětnění osloveného „ty“ a o povaze implicitního „já“ jako o pouhé funkci, postrádající vlastní substanci a relegující život na osloveného, musí být doplněna. Je-li v promluvě vyslovující intenzivní prožitky nebo dokonce výzvu užito druhé osoby, není subjekt takto označený pouze viděn jako předmět: připojuje se performativnost, tj. obsah promluvy je realizován vyslovením promluvy samé. Nejde o popis předmětu, ale o akt, jímž je prožitek, postoj oslovenému subjektu přikázán a svěřen. Komunikační situace jednou stranou navazuje na nazíravé mimoliterární samomluvy, na straně druhé se však stává místem *sebekonstituce*. Subjekt není pojímán jako fakt, nýbrž jako akt.

Každá lyrická výpověď včetně konfese v „já“ má ovšem do jisté míry tuto povahu, ale v našich případech je toto pojetí subjektu obnaženo a zvýrazněno. Schopnost sebekonstituce je pak předmětným, kvalitativním určením spjatým s nevysloveným „já“, mluvčím, který se nám dotud jevil jako pouhá role.

Osamostatnění mluvčího, jeho vyhraňování v hlas odloučený od subjektu označeného „ty“, vzdaluje výpověď od samomluvy. Pars pro toto synekdochického rozvrstvení subjektu přechází v metaforu a báseň zakládá komunikační situaci bez mimoliterárních paralel, situaci „ireálnou“. Jednoduché podoby osamostatňování mluvčího jsou u Seiferta. V básni ze sbírky Poštovní holub čteme podobnou sebekritickou bilanci, jakou jsme citovali ze Závady; nadpisem - tedy snad z vůle nadřazeného subjektu díla - jsme však vedeni k interpretaci mluvčího jako personifikovaného hlasu zvenčí; báseň se totiž jmenuje Smích podzimního větru. Zda lyrický subjekt promlouvá ústy větru, nebo zda jde o samomluvu, o tom panuje hravá nejistota. V jiné básni téže sbírky jsme v ní předem vyvedeni uvozovací větou:

Ve verších

tichou a klidnou píseň, jež dala by se hrát
v těch strunách pavoučích,
já zaslechl jsem.

Kam jíti za krásou,
moře, města a hory,
kam pro tvůj klid tě mraky zavezou /.../

Jabloň se strunami pavučin

Verbum audiendi v první osobě (zaslechl jsem) a explicitní uvození tvoří charakteristický doprovod k osamostatnění vnitřního hlasu. Objevuje se i tam, kde spíš o než lyrické ozvláštňení jde o zdůraznění niterné hierarchie. U Halase slyší subjekt místo Seifertovy písně rozkazující hlas, v němž k němu promlouvá heroická tradice nepodlehlosti smrti; oslovený ho nese ve svém vlastním nitru, a jde tedy o sebeoslovení.

Slyším dech hlasu který velí
zrát pro všechno co ještě v oblacích
má léta příští co vás rozševelí
jak utratím to stříbro na spáncích

S pláčem narozený s pláčem nevracej se
do kraje stínů smrti provázen
nářků zbabělých a strachu z prázdna vzdej se
máš čas až staneš přimrazen

v siném podsvětí u řeky zapomnění
jediný verš co zůstal uchován
obolos skromný jímž splatíš převezení
ten tepem krve byl však ukován

Obolos (Tvář)

Situaci zvrstvuje nerealizovaný potenciální dialog: „hlas“ je postaven do kontrastu proti úzkostným otázkám první sloky, odpovídá na ně, byl mu nebyly adresovány, a jejich lyrické ševelení přesahuje i svým monumentalizujícím stylem a timbrem.

Nadřizenost stále ještě neznamená, že hlas přichází z prostoru transcendentna. Tato hranice je prokazatelně překročena ve chvíli, kdy mluvčí užije formy první osoby k označení sebe sama. Známe to například z raného Březiny: „...když žízni práhl jsi, tvým snům jen dal jsem pítí...“ Zde mluvčí básníkův Nejvyšší. Ani zde tedy rozchod se samomluvou není opuštěním mimoliterárních komunikačních předobrazů vůbec. Pozadím a konotovaným způsobem užití řeči je tu náboženská, specifičtější mystická zkušenost.

Výpovědi v druhé osobě, svěřených jakožto mluvčímu nějakému osamostatnělému hlasu, najdeme celou řadu; jejich mluvčími jsou duchovní nebo i hmotné entity jako čas (Weinerova báseň *Qui vive?* ze sbírky *Rozcestí*), samota (Mnoho nocí ze stejnojmenné sbírky téhož autora), osudový běh dějin (V těžkých dnech v Horově *Domově*), publikum (s první osobou plurálu, epigraf Bieblova *Zlomu*), Perdita znamenající zánik (Holanův *Oblouk*), „buben deště“ ptající se po jistotě (Za deště v Zahradníčkově *Žízni-vém létu*) aj. Vždy je to zároveň i hlas nitra, hlasu zvenčí pouze využívající.

Při prohlubování předělu mezi účastníky autokomunikace, mezi mluvčím a osloveným, jsme dosud sledovali osamostatňování prvního z této dvojice. V opačných případech se jako samostatná bytost vyčleňuje oslovený a mluvčím je „ostatek“ subjektu, který zůstává v pozadí. Místo odlesku mimoliterární samomluvy jde o komunikaci možnou jen ve snu, v mýtu nebo v poezii: z ryze sémantických transformací, antropomorfizace a alegorizace, vyvstává fiktivní postava osloveného partnera.⁸

Má duše, jako rybka
se raduješ ve vod hloubi,

a zase ptáčetem zpíváš si
z lesa vlhké vůně,

a jako nevěstu na vlasy
celuješ růžičky plané;

bolesti pak rudý kahan,
který stále s sebou nosíš,

mezi ně jsi pověsila
s pousmáním...

B. Reynek, Tichá chvíle (Smutek země)

V potěšeném splývání s přírodními bytostmi se oslovení duše jeví zprvu jako pouhá konvence, ale pak oslovená dorůstá v závěrečném gestu ve skutečnou symbolickou postavu. Reynek tu plynule navazuje na hypostáze duše u mladého Březiny, například v básni *Návrat z Tajemných dálek*, kde je rozvinuta sémantika ženského rodu a postava duše je ozdobena erotickými podtexty.⁹ Březinovské antecendence kromě nezbytného zde poukazu k souvislostem genetickým tu uvádíme ještě z jednoho důvodu. Právě jejich psychologickou analýzou ukázal totiž kdysi Pavel Fraenkl sepětí těchto typů samomluvy se situací a prožitkem samoty.¹⁰

Běží o sémantický aspekt všech dosud probíraných typů sebeoslovení (kromě přechodu k obecnému subjektu). V samotě člověk medituje nad sebou samým a sebezáchovně vyvolává hlasy náhradních komunikantů, jsa introspektivně zaujat svým nitrem, jako zpředmětnou skutečností. Nitro se

mu jeví jako ostrov, který se na čas vynořil z okolního světa a soustřeďuje pozornost, která je statickému okolí odepřena. Toto obrácení k sobě samému je sugerováno nejen na základě paralely s mimoliterární samomluvou, ale i strukturou komunikační situace samé. U běžné lyrické promluvy v první osobě partner není určen, ale její posluchač není vyloučen, může jím být kdokoli. Sebeoslovení v druhé osobě je reflexivní formou, která stanoví, že partnerem hovoru je si mluvčí sám. Bez užití samomluvy to malebně pojmenoval Zahradníček v básni evokující osamocení i svým tématem: „Sám k sobě zašeptám, jak v šeru fontána / stříbrná padajíc se k sobě zase vrací“ (Nocleh v cizím městě, Pozdravení slunci). V Holanově básni je samota výslovně jmenována jako mocnost dožadující se od osloveného subjektu pojmenování vzpomínky:

Stonožky pocitů se v písmo rozběhnou,
sotvažes kámen bílé stránky odvalil —
a přece, slyš, samota jmenuje zde chybu tvou
a žádá volné vyrůstání, abys oslavil

ovocnou pauzu v pitném tichu vzpomínek,
v nichž, dokud jimi nebyly, uzrával kdysi den /.../

Na břehu moře (Vanutí)

Samota jako přirozené místo samomluvy bývá také tematizována v básních Wolkrových.

Vraťme se ještě k původnímu tématu tohoto odstavce, abychom pro pořádek neopomněli, že i jiné hypostazované složky subjektu kromě duše bývají adresáty sebeoslovení. Vedle četných apostrof srdce (např. ve Wolkrových Svatodušních svátcích) je zajímavý případ v Zahradníčkových Jeřábech, kde mluvčí v dodatečném uvození explicitě reflektuje a určuje, ke které složce vlastního „já“ se jeho výpověď obrací.

mne poslouchati děle nech.

To říkám svému žilobití
a svému duchu ještě ne /.../

Na zemi

Časové pořadí právě probíhajícího oslovení tělesnosti a budoucího oslovení ducha je jakýmsi zkratkovitým vyjádřením touženého zrání lyrického subjektu.

Případy osamostatnění jednoho nebo obou partnerů sebeoslovení, anonymního mluvčího a osloveného „ty“, jsou potenciálním předstupněm *dialogu*. Zejména tam, kde mluvčí klade partnerovi naléhavé otázky - a to je ve všech typech samomluvy velice časté -, se zdá být nasnadě, že progresivní energie výpovědi si vynutí navykou odezvu, na otázku se dostaví odpověď; v Halasově Dešti v listopadu se tak skutečně děje, naléhajícímu mluvčímu se z hlubin nitra (téhož nitra!) ozývá replika.

A co bys chtěl
až k srdci zamračený
a co bys chtěl
když voda padá

A já bych chtěl
úlevný drobek nahé ženy
co mne má ještě ráda

(podle časopiseckého otisku, pozměněno v Ladění)

Gramatické osoby znamenající týž subjekt se zvěcnily ve dva rozmlouvající subjekty. Čím víc se text blíží opravdovému dialogu, tím je ireálnější z hlediska logiky komunikační situace. (I v případech oslovení osamostatněné duše je aktivní vždy jen jeden z partnerů.) To je zřejmě důvod, proč takové přechody k vnitřnímu dialogu jsou poměrně vzácné. Struktura komunikační situace, zde zákaz jakéhokoli explicitního „já“, je tedy celkem rezistentní vůči tlaku její neaktivnější složky. V Seifertově básni Mouchy na okně (Poštovní holub) pociťujeme progresivní impuls vyvolaný otázkou (výslovná pobídka: „řekni mi“), ale otázka zůstává řečnická a mluvčí musí pokračovat sám. Zdá se, že dále postoupil dialog u téhož autora ve Verších o růži (Jaro, sbohem), ale zde je to záležitost vysoce formalizovaného písňového refrénu s hrou rozrůzněných větných intonací: „Ty tomu věříš? Nevím,

snad! / A s touhle nadějí jdi spát.“ Jiný typ spontánní hravosti uvolnil cestu dialogu v Nezvalově Sonetu:

Jsem v sonetu jak moře v síti
a z extáze je úvaha

Proč vyhýbáš se vlastní řeči?
Co slabika to nebezpečí

stroj hrá jen prstem do něj strč
prst hrozí já se celý chvěji
že vlak se zvrhne na koleji
Když necítíš tak raděj mlč!

Skleněný havelok

Zde se opravdu střídá otázka s odpovědí a komické vyznání s odseknutím. Kontrast „já“ a „ty“ byl však v tomto Nezvalově období vůbec oslaben (viz dále).

Jestliže při lyrickém využití mimoliterární komunikační situace samomluvy se první ze tří jejích náležitostí - nepřítomnost explicitního „já“ - nedodrhuje jen zřídka, je naopak porušení dalších dvou (druhá, jak si vzpomínáme, je časový odstup mezi okamžikem řeči a dobou prožitků, o nichž se hovoří, a třetí je rozdíl informačních hladin mezi mluvčím a adresátem) věci běžnou. Opakujeme, že takové odchylky od samomluvy znamenají v podstatě zrušená spojení mezi lyrickou výpovědí a jakýmkoli předobrazem v mimo-literární komunikaci vůbec. Vzniká něco specifického pro lyriku, stejně jako v ich-výpovědi lyrické konfese. Dobře to vidíme na příkladu z Halase, jímž byla naše úvaha uvedena. Oslovený je tu „informován“ o svých prožitcích a činech, které probíhají současně s řečí; navíc se mluví o věcech svrchovaně intimních a niterných, takže oslovený o nich bez dalšího nejen dokonale „ví“, ale každá jejich časově souběžná řečová artikulace je pro něho protismyslná.

Aktivní účast užití gramatické formy na významu výpovědi není proto menší, naopak, opírá se však tentokrát o *přetvoření lyrického monologu*. Především i zde se uplatňuje posun v modálním rámci výpovědi: prožitky jsou předkládány jako nezaujaté a zvenčí konstatované (nejen subjektivně

pocitované a tím deformované), zpředmětněné. Referenční funkce podbarvu-je expresi. Při neexistenci rozdílu komunikačních hladin, i za podmínky, že žádný (sebe)reflektující blok ve vědomí nebyl vyčleněn, zůstává nadřazenost mluvčího a jeho distance. Spolu s tím, jak jsou žity, jsou prožitky také zaznamenávány. Čím jsou intimnější, tím drastičtěji působí toto jejich zdvojení. První sémantický korelát druhé osoby je tu „jsi viděn“. I když jsi sám, i při milování. Vědomí sebe je všudypřítomným protihráčem spontánnosti. V dalším to bývá nazýváno jako součást tragického položení básníka, jemuž život se mění v suržinu uměleckého vytváření. („Láska zvětrá v nadbytku moudrosti“, nazval Halas v Kohoutu významový komplex, do něhož je to zahrnuto.) Ale i bez tragického kontextu, který je individuální záležitostí, se takto vyložené sebeoslovení jeví jako výraz jedné z podstatných vlastností moderní poezie. Ještě se k tomu vrátíme.

Při paralele se samomluvou jsme se mohli pokoušet o typologii, nyní nám budou vysvětlovat spíše jednotlivé aspekty sebeoslovení. (Přitom každý náznak bilance a sebehodnocení začleňuje promluvu mezi samomluvy.) Rozlišení těchto aspektů se musí vztahovat především k stylovým charakteristikám, k řečové aktivitě samé.

Můžeme ovšem rozlišovat čistou introspekci od pozorování zvenčí viditelných akcí a pohybů osloveného. Dalším činitelem je účast toho, co oslovený vidí a mluvčí říká a okolním světě (používáje třetí osoby). Sebeoslovení pak tvoří *subjektivizující rámeček předmětného dění* na subjektu nezávislého.

V jednom domě v suterénu
vidíš jizbu osvětlenou
Záclona z bílého cáru
visí na okenním rámu

Zastavíš se na chodníku
naproti ve stínu vrat
čekaje kdy v strašném křiku
někdo začne nařikat

/.../

Je to ruka která v nočním času
němě přivolává záchranu a spásu?

Či ta ruka která vrhá stín

píše Mene tekel ufarsin?

Jsou to jenom ruce vdovy
jež i v noci šije na zakázku
aby zaplatila pokutu a daň
za mateřskou lásku

Dusí tě ta hořká atmosféra
nádhery a plesnivého šera
a chtěl bys křičet v noc
ubožáčce pro pomoc

/.../

V. Závada, Noční procházka (Siréna)

Protože druhá osoba sama o sobě nejpříznakověji lne k situacím oslovení a rozhovoru, je kontrast mezi řečí o předmětech a subjektivním rámcem silnější, než kdyby byl tento rámeček prezentován v běžnější osobě první. Potenciální sémantický komplex „jsi viděn, jak vidíš“ se však uplatňuje slaběji než „jsi viděn, jak cítíš to a to“ v závěru ukázky. Je tu příznačné, že nás sotva napadne klást otázku, zda přirozené vysvětlení přeludné projekce na zácloně je výsledkem lepšího poznání mluvčího, nebo zda k němu dochází oslovený. Schopnost vnímání světa, nezávislá aktivita ve vztahu k předmětnému přísluší výlučně druhému z nich. Odtud nezbytná přítomnost sloves vnímání. A totéž zřejmě platí i o fabulaci o vnějším světě, ať je to zprvu romantická interpretace stínů, nebo pak příběh osamělé matky v duchu sociálního realismu.

Nejbližše jednoduché transpozici, „dodatečné“ náhradě první osoby druhou, jsou texty, v nichž mluvčí spontánně sleduje stejně spontánní počiny osloveného uprostřed všedního civilního prostředí. Mezi „já“ a „ty“ nedochází k žádnému napětí, na světlo nevystupuje nic zraňujícího:

Dal sis schůzku s básní

V zahradní hospůdce kde píšeš a hledíš do výše

Ta báseň jsou nohy jak srdce zvonu

Pod sukní s kterou si hraje vítr

/.../

Aby s ní zplodil před očima celé ulice

Ji samu sebe sama

S věčnou touhou plodit zázračné ženy se zázračnými stehny

Se zázračnou schopností otvírat lůno

V kterémkoli okně kterékoli ulice

Myčky oken (Praha s prsty deště)

Spontánními souzvuky s vnějškem se text přímo zahlcuje. Při psaní básně vidí básník zesponu ženu myjící okno, identifikuje ji napřed s básní, kterou plodí; zároveň však touží sexuálně se poradovat s ženou neobraznou, a tak z dvojí identifikace vzniká podivná představa plození s tím, co se plodí...

Ale pro přítomný případ je vlastně důležitější uvést jednodušší situace, kde subjekt označený „ty“ je prostě sledován, jak chodí po městě, dívá se a citově reaguje:

Díváš se na ty květinové koše

Nad nimiž se zažehuje pochodeň

/.../

padá meteor

Jak by se potýkala při požáru

Bílá žena a oheň

Vidíš ten nerovný zápas /.../

Balkony (tamtéž)

Harmonie mluvčího a osloveného je ještě úplnější v básních, kde i stylové příznaky a charakter prožitků znamenají *spoluctění*.

Tiše vzpomínky jíš

a zpožděné obzory plují

tvou tváří až ucítíš

van křidel z modravých slují

/.../

Tíhy jež hnětla tvůj sen
když keře a skleněná ústa
vod ti říkají jen
co v tobě s bolestí vzrůstá

Stojiš a stesk s rukou tvých
jak hořící pupenec padá

/.../

J. Zahradníček, Chvilé (Návrat)

Kdyby se takový text obracel k osobě netotožné s mluvčím, mluvili bychom o empatii, sdílení citů partnerových. Sebeoslovení přidává to, že city zároveň se svým prožíváním se hned i zrcadlí a nacházejí souhlas a potvrzení v supponovaném subjektu zdánlivého „druhého“. Tento soulad je o to vemlou-
vavější, že druhá osoba potenciálně obsahuje dialog a nesoulad: co by při výpovědi v první osobě bylo samozřejmou, jedinečnou identitou, je zde zvoleno z více možností. K obdobnému utonutí v duševním světě lyrického subjektu je tak naléhavěji zván a vyzýváán i čtenář.

Na tomto místě je třeba upozornit, že ani zmenšená distance mezi mluvčím a osloveným neznamená zpravidla splývání analyzované promlu-
vové formy s vnitřním monologem.¹¹ Obrat k vlastnímu nitru je tu něčím zcela jiným než reprodukcí niterných procesů. Druhá osoba působí jako filtr. Mezi duševním hnutím a jeho vyjádřením se ustavuje vrstva významů spja-
tých s duševní činností zcela odlišnou od tohoto duševního hnutí samého.

Zoufalá neděle jež se táhne po celý rok

/.../

Nevíš odkud prýští ta hrozná únava podobná chřipce
Nevíš jakou lampou bys ji přehlušil
I alkohol má její mdlou chuť
Ať se hneš kamkoliv všecko je patetické
Také náprstek jenž zůstal od soboty na okně
A jenž mi ji nevrátí

Jako by zvonil zvon jako by zvonil od rána do večera
Zdá se ti že koně mají smuteční postroj a smuteční chochol

/.../

V. Nezval, Zoufalá neděle (Praha s prsty deště)

Typickým komentářem prožitku je tu několik opakovaných sloves, která nejen uvozují prezentaci pocitů, ale přinášejí i její modální hodnocení (nevíš, zdá se ti). Slovní transpozice vnitřního monologu by modální modifikace musela vyznačit docela jinak. Je záležitostí samostatné aktivity mluvčího, že nejistota je verbalizována, tj. oddělena od skutečností, kterých se týká, stává se samostatným tématem, předmětem artikulace.

Mutatis mutandis to platí dokonce i o takových uměleckých textech, jako je Reynkova báseň v próze Dar splínu (Rybí šupiny), která se zřetelně hledí přiblížit vnitřnímu monologu například ryze privátními motivickými asociacemi a na několika místech i uvolněnou větou stavbou.

Probrali jsme sebeoslovení s tendencí - velice rozmanitě a s různou motivací uskutečňovanou - snížit rozestup mezi mluvčím sdělení a nositelem sdělovaných prožitků na minimum. Jak jsme řekli, nemá-li se sebeoslovení začlenit mezi výše probrané paralely s komunikační situací samomluvy, jsou opačné tendence, tedy zvětšení uvedeného rozestupu a zesílení samostatné aktivity mluvčího, obsaženy především v plánu výrazu: pokud jde o předmět, je předem dán prožitky subjektu, jež se dějí současně s promluvou.

I s nimi je ovšem možné účelně nakládat, vybírat mezi nimi a komponovat je tak, že smysl řeči vystupuje ve shodě se záměrem mluvčího. V podstatě nejde o aktivity odlišné od těch, jež se účastní na vzniku jakékoli básně. Například v Horově básni Síť odpovídá následnost motivů jejich pořadí v reálně prožívaném čase, průběh tohoto prožívaného času však mluvčí při přenesení do času promluvy radikálně komprimuje.

V koutě čekárny jak pavouk a sám,
když telefon za stěnou drnčí,
hlas daleké tmy,
na deště květů si vzpomínáš,

/.../

A vlaky jedou jinam, než chceš,
a nad vlaky nad poli hejna vran
a šero když s tváře si odhrneš,

stříbrné myšky hvězd

/.../

Tak stále čekáš, za okny stíny jdou,

/.../

Tvůj hlas

Výběr nejvýmluvnějších, sociálně význačných momentů je - za dodržení téže podmínky, tj. identity s průběhem dění - součástí stylizace sebeoslovení ve známé Bieblůvě básni o zastřeleném Josefu Kuldovi (ve druhém vydání Zlomu je koncipována jako sebeoslovení, později ji autor změnil).

Ale to jsou doklady samozřejmostí a uvedli jsme je jen pro úplnost.

Jiný způsob osamostatnění mluvčího, stále ještě na základě postupů velmi prostých, nacházíme v Jarním dnu J. Seiferta.

Na trávě ležím, všude květ,
vánek jde voňavým ložem,
bože, můj bože, to je let,
co jsem tu srdce ryl nožem.

Do bílé kůry vlhkých bříz
srdce jak poupátko růže.
Vrátit se? Ještě mohl bys,
nic však to nepomůže.

/.../

srdíčko okoralo.

Je - jak když osel na blátě
zanechá otisk svých kopyt.

Nedívej se tak dojatě,
jak bys chtěl nepochopit!

Vzpomínka letí nad hlavou,
obrázek spatříš jen v mihu.
Hrál jsem si rukou váhavou
s knoflíčky na výstřihu.

To všecko je tak dávno už
a zbytečné ztrácet slova.
Vytáh jsem z kapsy rychle nůž
a nové ryl jsem tam znova.

Jaro, sbohem

Po uvedení s rychlým přechodem od současné situace do vzpomínání následují výroky o předmětech, kde protiklad první a druhé osoby je sice neutralizován, ale které nesporně patří první osobě lyrické konfese. Mezi nimi jsou rozeseta sebeoslovení odlišná nejen slovesnou osobou, ale i mluvním ironickým slohem a tím, že glosují výpovědi svého adresáta. (Proto se k nim řadí i předposlední dvojverší; k dialogu nedochází, hrdina odpovídá pointujícíím gestem.) Výsledkem je lyrický fejeton se střídáním protikladných hlasů. Podobné komunikace se sebou samým najdeme v lyrice Šrámkově.

Zdvojení subjektu na složku prožívající a složku, která tyto prožitky zvidavě pozoruje, je součástí programu avantgardních směrů, především surrealismu. Je to obdoba toho, co jsme na základě našeho úvodního příkladu uvedli výše v souvislosti s komplexem „jsi viděn“, ale tentokrát bez tragických tónů a potřeby sebeusvědčení. Pozorování sebe sama je pro surrealisty metodická poznávací aktivita, uspořádaný experiment, jehož laboratorním objektem je vlastní „já“ a jeho snové, asociální, fantazijní manifestace. Také zde je zdůrazněna referenční funkce, básnictví se dokonce stává jakousi paralelou vědeckého zkoumání. Snad právě proto je sebeoslovení v této souvislosti poměrně málo využito, což vrhá zpětně světlo na sebeoslovení samotné: jen výjimečně jde při něm o čistě nazíravý postoj k vlastnímu „já“, častěji běží o aktivitu usilující o jeho přetvoření. Nezvalovy

nejdůležitější surrealistické sbírky jsou převážně lyrikou třetí osoby (Absolutní hrobař výlučně). Sebeoslovení je u tohoto básníka bohatě rozvinuto, ale v jiných funkcích a souvislostech (viz dále), uvolněně sebezpozorování z Prahy s prsty deště je spíš výrazem pohody, s minimalizovaným odstupem mezi pozorujícím mluvčím a pozorovaným osloveným - výraz pobavené spokojenosti se sebou samým.

Surrealisticky ortodoxní užití sebeoslovení je však vlivným postupem v Bieblově Zrcadle noci. Stálá pohotovost k pozorování a mnohost vnitřních hlasů je programově tematizována v V. části titulní básně:

Každá věc už snímá třetí závoj
Za zdí jež je tvou bdělou mukou
Za zdí která zve se *naší stálou pozorností*

Ať se jen dohodnou hlasy zvenčí
Ať se jen dohodnou s těmi uvnitř

Není záruky co vyjde na světlo
A co ještě dále zůstane
Za zdí jež je *naší stálou pozorností*

(zdůraznil K. Biebl)

Sebeoslovení v této sbírce znamená *sebezpozorování pozorujícího*, přičemž oslovený je viděn jednak prostřednictvím druhé osoby, jednak ve svých tematizovaných projektech, jako jsou stín, odraz, hlas ze sna. Vrací se motiv zvenčí viděné *tvé* (= vlastní) tváře odrážené zrcadlem nebo oceánem. (Poznamenejme při této příležitosti, že motiv zrcadla, u Biebla titulní, je průvodcem sebeoslovení i v Nezvalových Blížencích a Halasově Kohoutu; přináší význam úžasu nad cizotou vlastní tváře, což v Nezvalově případě je vyjádřeno i druhou osobou plurálu, tj. vykáním.) V těchto metapozorováních vystupuje subjekt vlastně třikrát: jako netematizovaný mluvčí, jako oslovený a jako jeho vizuálně pozorovatelný odraz nebo dvojník. Takové ztrojení je sugestivně předvedeno v Novém Ikaru (básni Bieblova přechodu od poetismu k surrealismu), kde oslovený je mluvčím pozorován ve chvíli, kdy hledí zpoza lodního zábradlí na svůj bizarně deformovaný odraz v moři jako na rimboudovského utopence:

Hledíš na svůj obličej zkřivený vlnami jako hrozným smíchem
chytáš se zábradlí
ale marně
tvé srdce těžké závaží jak odbíjí samo tě táhne dolů do hlubin
pod vodou Praha domov všichni tvoji kamarádi

Zpředmětňující aspekt sebeoslovení tu dostává speciální funkci: při vyjádření v první osobě by celé zorné pole vyplnila odrážející se tvář, osoba druhá umožňuje, aby se na scéně odraz a jeho originál přeludně vystřídaly.

Sebeoslovení je v Novém Ikaru systematicky užívaným způsobem stupňování mnohohlasosti apollinairovského pásma, umožňujícím prezentaci subjektu ve dvou modálně odlišných modifikacích. Uvedený příklad odrazu ve vlnách představuje rafinovanou podobu takového jeho užití, kde aktivita oslovujícího se znásobuje obrazností a kde z vůle tohoto mluvčího se oslovený dostává do víru *obrazných transformací*. V Novém Ikaru se tak děje na několika místech (s. 20, 32 aj. prvního vydání), my pro rozšíření záběru uvedeme příklad ze Závadovy Panychidy.

Žel, nemožno zemřítí docela.
Pohromy není, jež by tě dobila.
Jsi nezmarem, jenž čtvrcen dále žije,
jsi jedovatá moucha krásná, jež i z bahna tyje,
jsi básníkem, jenž vyhanství své miluje
i tam, kde jiný umírá neb trpce žaluje.
Dolů se svažuješ, jak hory v údolí,
dolů se svažuješ, kde nic už nebolí.

Z románu VII

S metaforickými identifikujícími přejmenováními významově kontrastu- je přímá autocharakteristika básníka, která přes tento zcela odlišný lexikální materiál patří do téže anaforické řady; následuje přirovnání docela jinak konstruované, založené na slovesu (svažuješ) a tedy se zvýrazněným gramatickým významem druhé osoby. Takové přesahy jsou příznačné pro apollinairovské pásmo, kde se sériemi asociativně těkajících významů se kříží

nezávisle rozvržené sledy rozmanitě odstíněných řečových aktivit a komunikačních perspektiv.

Tradičnějším způsobem obdobných obrazných transfigurací subjektu je apostrofa vlastní autostylizace.

Kapka deště slábne, slyš,
opouští tě,
ani na sen nemáš již,
bludné dítě,
a pod nebem ze sazí
jarní den tě obchází
rozpačitě.

Šedý popel tváří tvých
rozhrnuje /.../

Fr. Hrubín, Olověné střechy (Krásná po chudobě)

Je to jeden ze dvou - více jich není - výskytů sebeoslovení v raném díle F. Hrubína. Sebeurčení lyrického subjektu jako bludného dítěte se právě až ve chvíli takového přejmenování a skrze ně konstituuje. Zde není pochyb, že původcem metaforického označení sebe sama je mluvčí, nevyjádřené a sebe nijak odděleně neprofilující „já“, od něhož vychází sebeoslovení. Z jeho vůle vzniká autostylizace. A zcela stejně to musí být i v případě obrazných sebeoznačení v předchozím citátu ze Závady: jen on, mluvčí, klade přece autoritativně identifikující sponu (*jsi*) mezi osloveného „ty“ a nezmara nebo jedovatou mouchu. Ale je-li tomu tak, kdo, který subjekt je obecně odpovědný za metaforická pojmenování, užitá v rámci sebeoslovení?

Odpověď je přirozeně závislá na obecném teoretickém postoji k této otázce v lyrice vůbec a v ich-lyrice konfese zvláště. Dovolme si proto stručný exkurs. Otázka subjektu-původce metafor nebyla možná dosud teoreticky položena. Snad to má dobrý důvod. Bylo by asi neplodné zjišťovat, komu máme přičíst aktivitu tvůrce metaforického plánu třeba ve verších „Vzdornou, chvějící se rukou / pil jsem tam dny tvého mládí / z otlučené nádoby“ (Hora): zda subjektu díla (vnitrotextovému „autorovi“, nebo lyrickému subjektu („hrdinovi“, jenž se prezentuje v konfesi). Kdybychom se rozhodli pro prvního, plyne z toho logicky, že lyrický hrdina „vlastně“ říká

„žil jsem tam v mládí a byl jsem tehdy chudý a tedy pln rozechvění a vzdoru“ - nezávisle na tom, že případy, kdy lze takto doslovně přepsat význam metafory, jsou dost výjimečné. (U komplikovanějších metafor by prostě „vlastní“ význam výpovědi lyrického subjektu byl stejně mnohoznačný jako jeho čtenářská dešifrace.) Je to právě jen zde, ve sféře metafory, kde - pro nezřetelnost hranice mezi subjektem díla a lyrickým subjektem - vyhlíží pomyšlení na diferenciaci mezi možnými původci metafory jako groteskní pokus talmudické teorie, která dovádí ad absurdum svá umělá rozlišení. V jiných sférách to však tak absurdní není, například je přece zřejmé, že jen a jen subjekt díla (a nikoli vyznávající se mluvčí, který tu říká své „já“) dal citovaným řádkům rytmus čtyřstopého trocheje... A dokonce i s metaforikou to vypadá docela stejně jako s rytmem třeba v analýze dramatu, kde metafory jsou vyslovovány rozmanitými postavami, ale metaforika díla ve svém úhrnu konstituuje samostatnou a svým způsobem koherentní významovou vrstvu, spoluvořící z vůle subjektu díla tonalitu díla jako celku (C. Brooks tak kdysi analyzoval Macbetha).

Zdá se, že sebeoslovení tu vytváří situaci speciální a zároveň obecně instruktivní. Řečová aktivita je tu beze zbytku svěřena vyčleněnému „třetímu“ subjektu; ten je v tomto ohledu nadřazen subjektu prožívajícímu, který sám mlčí. Nevidíme tedy důvod k zamítnutí názoru, že tento nadřazený mluvčí - právě proto, že jen on je tím, kdo formuluje, „textuje“ promluvu, - je jediným nositelem aktivity vytváření metafor. V tomto aktu se netematizovaný mluvčí sebeoslovení vsouvá mezi lyrický subjekt a subjekt díla, vyplňuje prostor mezi těmito subjekty, který v běžné ich-lyrice se zdá nejistý, plynulý, nečleněný. Ale i o ich-lyrice teď - díky zvláštnímu případu sebeoslovení, které to vše názorně zviditelňuje, - můžeme soudit, že tvorba obrazu v ní nepadá na vrub přímého subjektu konfese a že pokud vyhraněné stylové rysy nevládají obrazné pojmenování přímo do úst lyrického hrdiny, vychází metaforická aktivita až z vyššího plánu hierarchie, od implikovaného subjektu díla.

Obrazivá akce toho, kdo vyslovuje sebeoslovení, je ovšem primárně zaměřena vůči oslovenému, tj. vůči sobě samému. Ve spojení s jinými stránkami sémantiky promluvy a se situačním implikovaným rámcem samoty může vystupňování aktivity směřovat až k jakési autosugestivní řeči, která vystavuje osloveného něčemu na způsob autohypnózy: „Dálka sněhu utěšuje, stává se ráda neskonale krásným, bílým listem, který je pokreslen větvořím,

potoky a zvěří. Tvoje duše, rozlitá a opuštěná v měkkých vodách zvyku, krystalizuje náhle v podobě přeludného oka, oka opálního s modrou zornicí, zahaleného v oblačný povlak a zevšad vnímajícího. Zrcadlí a soustřeďuje stesk a žal čistých tužeb, které předčasně pomřely,...“ (B. Reynek, Píseň mrazu, Had na sněhu). Když jednou střídmě vyznačil situaci sebeoslovení, soustřeďuje se mluvčí na osloveného a jeho fantastické transpozice, které mu hodlá svou výpověď vsugerovat.

V rámci sebeoslovení je tudíž metaforika jedním z prostředků, které zaručují samostatnost mluvčího i v případech, kdy časová distance i rozdíl informačních hladin (viz výše) jsou nulové. Ve chvílích, kdy zdroje osobitého hlasu mluvčího, jeho opory v obdobích s komunikační situací samomluvy jsou likvidovány, může se mluvčí opřít o specifické prostředky literární.

...v ten čas se učíš listům, když květ opadal,

za jedné z dobrodružných toulek přijdeš v chmelnice

za necelé tři dny;

nemáš kde přespat, elegická klíčnice

na zámku uzavře tě v pověst komnaty.

VI. Holan, Triumf smrti

(Ve starších verzích následovalo ještě explicitní: „na vše to vzpomeneš.“)

Sebeoslovení se vyskytuje velice často v souvislosti se *vzpomínkou*. Je přitom zachována, aspoň na první pohled, jedna z uvedených podmínek samomluvy, časový odstup. Rozdíl v míře informovanosti však ani zde neexistuje, mluvčí i oslovená složka subjektu vědí obě stejně dobře o minulých událostech. Není to tak, že by mluvčí sděloval oslovenému, co se s ním kdysi dalo: spíš sleduje, jak vzpomínky vyvstávají v jeho zpředmětněné paměti, a pojmenovává je. Je zajímavé, že verše citované z Holana, které představují jen krátkou pasáž v rozlehlejší útržkovité sérii vzpomínek formulovaných v první osobě, jsou od tohoto okolí kromě slovesné osoby odlišeny i přítomnými tvary. Prézens tu znamená spíš mimočasovost než přítomnost, jak dokládá užití dokonavých vidů (normálně s významem budoucnosti) pro označení stejně minulých událostí, jaké jsou v sousedství vyjádřeny tvary nedokonavými. Je to jakýsi prézens historický. Druhá osoba oproti první má tendenci kontrastně se spínat s časem současného (s vyslovením básně

současného) procesu vzpomínání. Sebeoslovení je tu součástí celého systému prostředků určených k sugesci propadání se do minula a opětovného vynořování se z něho.

Celé dlouhé pásmo vzpomínek je stylizováno jako sebeoslovení ve velké generální retrospektivě ve 2. zpěvu Nezvalova Akrobata. Také zde je systematicky užito prézentu. Nikoli ojedinělý je přenos sebeoslovení do množného čísla, kde „vy“ = „ona“ + „já“: „Vzal bys za ruku prodavačku fialek / šli byste přes koncertní kavárny po cestě sypané pudrem do garderoby / ... / budete vždy znovu měnit kostýmy / aby nakonec usnula nahá v zátiší nedopitých sklenic.“

Všechny typy záměny první slovesné osoby druhou, jimiž jsme se dosud zabývali, měly zřetelnou a sobě vlastní komunikační perspektivu. I když sebeoslovení nevyplňuje celou báseň, i když je dokonce neseno jediným slovesem ovládajícím nevelký úsek textu, vytváří v básni samostatnou enklávu, jejíž hranice proti okolí jsou relativně pevné. Příslušná výpověď vnáší do textu odlišný hlas.

Nápadnou odchylku od tohoto principu představuje jediný básník. Je to Vítězslav Nezval, a to výlučně ve dvou sbírkách svého přechodu k surrealismu - Skleněný havelok (1932), Zpáteční lístek (1933) - a v surrealistické sbírce Praha s prsty deště (1936).

Dnes kráčím se svěšenou hlavou
Po novém mostě nad Vltavou
Láska již trpěls potají
Mě opustila v tramvaji
Odjíždí na bicyklu sama
Tajíte před lidmi své drama
Bylo ti třiadvacet let
Ta láska hyzdí mě jak vřed

/.../

Lež s úzkostí mně hrdlo svírá
Opustila tě dětská víra
Sám sebe strašíš v zrcadle
Ty oči jsou už propadlé

Z tvých vrásek každý čte tvé hříchy
Mučí mě to jak nemoc míchy
Štítíš se dne jak moskyti
Chtěl jsi už stokrát umřít

Černá hodinka v biografu (Zpáteční lístek)

Zvláštní pozornosti vyžadují případy, jaké reprezentuje třetí a čtvrtý verš naší ukázky: k záměně osob dochází v rámci jediného souvětí, při přechodu od substantiva k vloženému větnému přívlastkovému doplnění. Je věru těžko představitelné, že by na tomto prostoru mohla nastat nějaká změna komunikační perspektivy, a neméně iluzorní by byla snaha rozeznat nějaké zákonitosti takových záměn, nějaké funkční odlišení výpovědi ve druhé osobě. Totéž platí o řadě míst dalších, například o několika pasážích v Signálu času (1931) a zejména v jeho závěru, o Revoltě šflenství („jak bys nezešlel / když od dětství mně hrozili peklem / když jsi křečovitě plakal vida v kancionálu obrovskou hostii /.../ když hrůza z kříže kreslí jej na čelo kdykoliv mne pojme strach“ atd.), Dopisu Romanu Jakobsonovi aj. Zdá se, že tu nejde o nějakou speciální zaměřenost sebeoslovení, ale o samu zaměnitelnost; je nepředpověditelná a v duchu experimentu rozechvívá obrysy subjektu, představuje ho - jako na kubistických obrazech - v pohledu zvenčí i zevnitř zároveň. Je to jakási individuální Nezvalova verze toho, co jsme dokumentovali na programově ortodoxnějších textech Bieblových jako vypjatou surrealistickou „stálou pozornost“ ke svému nitru, pojatému jako zdroj poznatků pro výzkum psychična. Ale perspektiva je tu obrácená: základnou je plynulý vlnící se proud lyrické konfese, který chce smýt hranice mezi pozorovatelem a jeho objektem, a snad i mezi subjektem a jinými subjekty, a také mezi subjektem a obklopujícím ho světem.

Zbývá poznámka o jednom aspektu sebeoslovení, který je více nebo méně přítomný v kterémkoli jeho užití. Je to vtažení vnímatele (máme ovšem na mysli jeho vnitrotextovou projekci, vnímatele virtuálního; ten je přítomen i tehdy, když lyrický subjekt na své úrovni nemá žádného partnera) do účasti na prožitcích a zkušenostech v textu sdělovaných. Nezávisle na logické struktuře komunikačních situací a jí navzdory má druhá osoba svou vlastní

energii, svou intenci navenek, své obrácení k někomu odlišnému od „já“; a tento moment se za určitých podmínek dostává do popředí.

Té neuprosíš, aby postála,
jen přeletí, jen dechne,
proklínej, jen se usmála,
a zapřísahej, nevyslechne.

Proběhni lesem křížem kráž
a každý strom ji skrývá
šepotem vroucím zaklínáš,
čermáčkem odpovídá.

Fr. Šrámek, Tajemství lesa (Splav)

Druhou osobou se tu mluvčí sdílí o své prožitky. Podobnou tendenci k obecnosti prostřednictvím samomluvy jsme viděli tam, kde místo individuálního subjektu začínal zaujímat subjekt obecný a sebeoslovení přecházelo v maximum, apostrofu kolektivu apod. U toho, čím se zabýváme nyní, naopak běží o individuum, ale o individuum kterékoli. Především však zcela v pozadí zůstávají poznávací nebo didaktické účely, zde jde o individuální zainteresování toho druhého, jenž je vyzýván, aby prožitek sankcionoval jako pravý a aby se na něm podílel. Je to jakási obdoba toho, co se rozeznává jako jeden ze speciálních významů dativu a tradičně nazývá dativem etickým. Akademická mluvnice češtiny si tohoto výkonu druhé osoby slovesné (nenáležitě ho omezuje jen na singular) povšimla a jeho motivaci pěkně osvětluje „snahou mluvčího vyvolat důvěrnou účast posluchače na ději, o němž referuje, nebo dovolat se jeho spoluúčasti na svém dojmu z reality“.¹² Stojí za zmínku, že právě tímto způsobem se druhá osoba - překračujíc hranice sebeoslovení - silně uplatňuje v próze, a to i mimoumělecké, například v esejích, reportážích apod.

Jako nástroj úsilí o zobecnění individuálního vztahu k nadosobním hodnotám se takto zaměřené sebeoslovení stává implicitní výzvou. Příklad ze Zahradníčka zastupuje tento aspekt přírodní poezie jako snahy nakazit vnímatele básnickou schopností úžasu nad stvořením:

Svislostí jehnědí nesmírně dojat vzhůru
prostorem obnaženým větví popatřš,
z propasti sirnaté až do andělských kůrů
jde tebou cesta každá jako kříž.

Obrazů hrůzou obrněných krev si žádá,
přikrosti nedostupné srdce vzplanuvší,
strom náruč rozevřel a věčnost mladá
z pupenců porozvitých v tebe završí.

Květná neděle (Žízlivé léto)

Seifert, vycházející ze společné intimní zkušenosti dětství, naléhá na její prohloubení k hodnotám národním:

Ta stará báseň o vězni a ptáčku
jako by znovu zazněla tu zdůli
když z věže díval jsem se do obláček.
Stával jsem tenkrát zmaten před tabulí

/.../

Je ticho a tu jenom lehké vánky
vzpomínku čeří; zatřpytí se v mžiku,
v lavici sedíš, hledíš do čítanky
a verše zpíváš o tom žalářníku.

Tam dole šumí řeč a dodaleka
pod krovy zvoní v rovinatém kraji,
řeč tvého srdce zpívající, měkká,

/.../

Na Bezdězi (Jaro, sbohem)

Příklady by se daly množit ad infinitum.

Jako se lexikalizují metafory, zná i tento typ sebeoslovení svou automatizovanou formu. V úloze jednoho ze standardizovaných prostředků emocionality hemží se básnické texty slovesy vnímání ve druhé osobě imperativu, různými *hled!* a *slyš!*, jež ve svém původním významu jsou výzvami k vzrušenému znásobením pozornosti, ve své lexikalizované podobě však klesly na jakési částice nebo adverbia.

Pro následující zkratku historického pohledu (jenž aspoň náznakem musí doplnit dosavadní přístup typologický) je podstatné, že v meziválečné lyrice nabývá sice sebeoslovení rozmanitosti a stává se častým, ale to naprosto neznamena, že až tady se jako básnický postup teprve zrodilo. A. Okopieň-Sřawiňská mluví o něm jako o něčem, co je dávno známé v lyrice - na rozdíl od epické prózy, kde je spjato s moderními experimenty v oblasti narativní techniky. Jen náročný materiálový průzkum by potvrdil náš nezávazný dojem, že v průběhu devatenáctého století se tato promluvovalá forma vyvíjela od zaměření k obecnému podmětu a aforističnosti (připomeňme např. formulaci „poslední moudrosti“ v závěru druhého dílu Goethova Fausta) k pravému sebeoslovení mluvčího jako jedinice. Zároveň slábne potřeba reálné motivace takových výroků v rámci zobrazovaného světa pomocí uvozovacích řečí nebo dokonce za tímto účelem zvlášť uvedených postav („Protože jsi špatný chlap!“ v jedné pointě Nerudova Hřbitovního kvítí vyslovuje „přítel“). Při listování novější lyrikou se vynořily nečetné, ale výrazné výskyty tohoto postupu. Nalézáme je například u mladého Machara:

Vidíš nad hlavou se nésti
černou bouří řadu let,
která v chvílky tvého štěstí
nepřestává blýskat, hřmět,
a tvé lkání je tak plané
jako stromů šumění,
protesty tvé veršované
praničeho nezmění /.../

Rezignace (Třetí kniha lyriky)

Poslední dvojverší nevýrazně dokládá zaměření tohoto „ty“ výlučně k sobě jako k individu. - U Sovy, zejména ve Vybouřených smutcích, vyznačuje sebeoslovení situaci osamělé introspekce. O Šrámkovi jsme se už zmiňovali, lze k němu připojit i Gellnera a předválečného i poválečného St. K. Neumanna, už od prvotiny (v Lásce je mj. několik zajímavých dialogů mezi lyrickým subjektem a jeho vlastní autostylizací). Nejhorlivějším uživatelem sebeoslovení je však v tomto pokolení Dyk, jmenovitě ve Válečné tetralogii.

○ Zdá se tedy, že autoři meziválečné generace mohli volit sebeoslovení ne už jako prostředek užívaný v určitém okruhu nebo poznamenaný jistou osobností, ale jako něco, co je obecným majetkem, součástí poetické „gramatiky“, anonymního repertoáru. To ovšem nevylučuje, že pro někoho inklinace k sebeoslovení byla posílena jeho výskytem u určitých, jeho rodokmenu blízkých autorů: nápadná je například jeho hojnost v básních zahrnutých do Sépie a psaných poté nebo současně s tím, co se sebeoslovení stalo pravidelným příslušenstvím pozdní lyriky F. X. Šaldy. (Je o ní známo, že v rozporu s převládajícím hodnotovým kliše byla předmětem upřímného Halasova obdivu.) Šalda užil této formy velice výrazně i v několika básních starších, například v básni Na křižovatce z roku 1909:

Je chvíle tajemná, půl mezi létem, zpola
již mezi teskným podzimem.
Dnes, cítíš, osudová obrátí se kola
a cosi víc než listí sprchne v svitu mdlém,

jenž od západu po mracích sem šlehá.
V kruh těsný teď tě borovice sevřely,
co v korunách jim vše, je píseň bezebřehá:
a naráz cítíš vedle ní svůj život necelý.

Jak jsme viděli, proletářská poezie sahala často k druhé osobě jako k formě vyjádření obecného podmětu (vedle Hory i St. K. Neumann) nebo jako k výzvě ke sdílení prožitku obrácené ke čtenáři (Wolker). Přechod k čistému sebezpozorování, uvolněnému vyjádření intimní zkušenosti minulé i současné usnadnil poetistickému proudu dojista Apollinaire

v Čapkově překladu, a nejvíc Pásmo se svým sugestivním počátečním alexandrinem „Tím starým světem přec jsi znaven nakonec“. Aktuálnost tohoto podnětu dosvědčují nejen citovaná vzpomínková pasáž Akrobata, ale i jedno ze dvou motto titulní básně Závadovy Panychidy, jež je právě citátem Pásma a sebeoslovením. U Závady, který i později pěstuje tento způsob označení subjektu ze všech nejintenzivněji, a především ovšem u mladého Halase (u kterého frekvence sebeoslovení po sbírce Kohout plaší smrt poklesá) dochází k přehodnocení oproti klasickému poetismu: místo sebe-pozorování se uplatňuje napjatější vztah mezi mluvčím a osloveným, zejména stylistický význam bilance a sebeusvědčení, nemluvě o výzvě, a forma se více přimyká k mimoliterárnímu předobrazu, k samomluvě. V tom se jmenovaným blíží i Hora, Zahradníček a Holan. Tento přesun se váže s obecnou orientací na dramatismus subjektu a tedy i na různosměrnost a rozpornost hlasů zaznívajících v nitru individua. Známe-li úlohu Georga Trakla a jeho překladatele Bohuslava Reynka v tomto procesu, můžeme předpokládat, že také tito autoři se na přehodnocení sebeoslovení významně podíleli. Je zajímavé, že rozvinuté užití druhé osoby označující lyrický subjekt se u obou nejsilněji projevilo v básních v próze. Reynek v raných verších ho užívá jen výjimečně, čteněji až v druhé vlně své básnické tvorby po půli let třicátých. Ale také v Traklových textech veršovaných - třebaže tento autor pěstuje převahou básnictví třetí osoby se symbolickými událostmi a vidinami bytostnými fiktivně mimo subjekt - vystoupí někdy ve veršovaných textech sebeoslovení se stylistickými rysy velmi blízkými tomu, co jsme viděli u Halase, Zahradníčka nebo Závady.

Zšeří-li se,
potichu tě zanechává modrá tvář.
Drobné ptáče v tamaryšku zpívá.

Dobrý mnich
spíná umřelé ruce.
Bílý anděl navštěvuje Marii.

Jako noc tmavým věncem
fialek, žita a brunátných hroznů
jest rok nazírajícího.

U tvých nohou
otevrají se hroby nebožtíků,
vkládáš-li čelo do stříbrných dlaní.

Tiše přebývá
u tvých úst luna podzimní,
zpít mákovou šťávou temný zpěv;

modrý kvítek,
jenž tichounce zní v kamenech vybledlých.

Jasně proměnění

Význačné je také užití druhé osoby v pointách básní V parku a Záhy zemřelému, v první z nich dokonce s imperativem apelu:

Nehnuto ční na modrém rybníku
rákosí, drozd večer zmlká.

Ó! pak i ty skloň čelo
nad rozpadlým mramorem předků.

(obě básně ve sbírce Šebastián ve snu přeložil B. Reynek)

Také avantgardisté ve třicátých letech užili intenzivně a s uměleckou originalitou druhé osoby sebeoslovení ve svých experimentech, jak jsme ukázali na Bieblovi a na zajímavé promiskuitě zájmen a slovesných tvarů v několika sbírkách Nezvalových. Jádro Nezvalovy surrealistické produkce (a také Matka Naděje) jde už jinými cestami. (Oslovení hrdiny má silnou pozici v cyklech Roberta Davida a signalizuje čím dál větší odstup mezi subjektem díla a jeho autostylizací; zde ovšem běží o básnictví role, nikoli o lyriku vypovídajícího subjektu.)

Konec třicátých let přináší obnovu druhé osoby ve významu zobecněného subjektu, jehož sebeoslovení je apostrofou národního kolektivu.

Kromě snahy přispět k osvětlení jedné složky meziválečné poetiky vychází tato studie také z jistého zájmu teoretického. Michail Bachtin, který spolu se svou školou tak významně přispěl k analýze umělecké literatury

z komunikačního stanoviska, ukázal význam polyfonie různých hlasů, střetajících se v próze a zvláště v románu, pro vyjádření světa v jeho mnohostrannosti a zápasu o svět mezi různými hledisky. Proti tomu postavil jednohlasí lyriky. Zdánlivě okrajová záležitost lyrického užití různých gramatických osob je jedním z dokladů, jak mylná je tato Bachtinova kontrapozice. (V tom smyslu se analýza sebeoslovení řadí vedle četných analýz poezie v termínech ironie, paradoxu a víceznačnosti, jak je známe např. z klasických koncepcí americké Nové kritiky.) Lyrický monolog je vším, jen ne omezením subjektu na jediný hlas, zploštěním vrstevnaté a mnohoznačné struktury bytí. Mnohohlasí, realizované prózou v řeči postav, autora, vyprávěče atd., je v lyrice zabudováno do řeči jediného mluvčího, lyrického subjektu. Nevyužívá-li tedy lyrika postupů, jimiž se zabýval Bachtin, neobrací-li se například až na výjimky k různým sociálním dialektům, nachází místo toho svoje prostředky vlastní. Také ty, jak jsme viděli, bývají zakořeněny v různých způsobech zacházení s řečí mimo umění. S jejich pomocí otvírá se lyrice především niterné mnohohlasí subjektu. Signály této významové komplexnosti působí na čtenáře bezprostředně, apelující na univerzum jeho mimoliterární zkušenosti s jazykem; vědeckému poznání je ovšem zpřístupní jen pozornost k detailům poetiky a stylistiky díla.

Poznámky

¹ E. Benveniste, *Structure des relations de personne dans le verbe*, in: *Problèmes de linguistique générale* 1, Paris 1966, s. 225-226 (stať z r. 1946); srov. též, *De la subjectivité dans le langage*, tamtéž, s. 258-266 (z r. 1958).

² To jest z co možná úplného díla 15 básníků (Biebl, Halas, Holan, Hora, Hořejší, Hrubín, Neumann, Nezval, Reynek, Seifert, Šrámek, Weiner, Wolker, Zahradníček, Závada), pokud bylo knižně poprvé vydáno před r. 1940; rozbor je soustředěn na autory nezvalovsko-halasovské generace.

⁵ A. Okopień-Sławińska, kapitola *Jak formy osobowe grają w teatrze mowy?*, in: *táž, Semantyka wypowiedzi poetyckiej (Preliminaria)*, Wrocław 1985. Tato nejsystematičtější analýza uměleckého využití posunů mezi osobními formami mi byla známa už v r. 1986, když vznikala referát Halasova sebeoslovení (nyní viz M. Červenka, *Styl a význam*, Praha 1991), tj. zárodečná forma této studie. Zde však je nám citovaná polská práce všudypřítomným a inspirujícím pozadím, ať se s ní shodujeme, nebo rozcházejme.

⁴ H. Křížková, *Pervyčnyje i vtoryčnyje funkcii i t.naz. transpozicija form*, *Travaux linguistiques de Prague* 2, Praha 1966, s. 171-182; viz též *Mluvnice češtiny* 3 - *Skladba*, Praha 1987, s. 369. J. J. Kovtunovová hovoří v obdobných souvislostech o „komunikační metafoře“; viz stať *Asimetričnyj dualizm jazykovogo znaka v poetičeskoj reči*, sb. *Problemy strukturnoj lingvistiki* 1983, Moskva 1986, str. 87-107.

Záležitosti blízké našemu tématu - sémantické a funkční posuny imperativu a otázky v lyrice - jsou tu prezentovány v termínech sémantické teorie S. Karcevského.

⁵ Viz M. Červenka, *Der Bedeutungsaufbau des literarischen Werks*, München 1978.

⁶ Mukařovský, *Dialog a monolog*, in: *týž, Kapitoly z české poetiky I*, Praha 1948, s. 141 (studie z r. 1940).

⁷ Jazykových prostředků takové neostrosti je více. Zajímavé je využití infinitivu, který nechává nerozhodnutý nejen kontrast první a druhé osoby, ale i modální protiklad mezi imperativem výzvy a indikativem budoucího času při formulaci básnického nebo životního programu. Srov. v Nezvalově *Premier planu* (Menší růžová zahrada): „Zvýšiti počet ohnivých doutníků pod suterény / a vtrhnout do vzduchu města jako akrobati, / připravující na dně sopek ohňostroj v čas vinobraní. / Psát do mračen ohnivější básně než je versaillské zlato / a spojití oheň nebe s ohněm země.“ Zcela jinou modalitu má Halasovo „Mazurské bažiny podivných žab / listivá melodie smrti / bahnem se zalykat / a zpívat příšerný zpěv lásky“ (Sépie); snad jde i o eliminaci osob v momentu vmýšlení se do cizího osudu, kde třetí osoba by příliš zpředměťovala.

⁸ Roztržka mezi „já“ a „moje duše“ je zvlášť dramaticky rozvinuta v úvodní básni Horovy sbírky *Dvě minuty ticha*.

⁹ Poznamenejme mimochodem, že Březinova duše může přejmout též roli mluvčího a její „ty“ se pak vztahuje k lyrickému subjektu jako celku (pozdější báseň *Královna nadějí*).

¹⁰ P. Fraenkl, *Otokar Březina, Mládí a přerod*, Praha 1937.

¹¹ O vnitřním monologu srov. J. Mukařovský, *cit. d.*, s. 144, a rozbor M. Procházky, *Znaky dramatu a divadla*, Praha 1988, s. 64.

¹² *Mluvnice češtiny 3 - Skladba*, Praha 1987, s. 369. Podobně už dříve M. Kubínová, *Proměny české poezie dvacátých let*, Praha 1984, s. 91n.

OBSAH

Subjekt ve filozofii a umění moderní doby (Aleš Haman)	5
Umělecký subjekt jako sociální role (Aleš Haman)	18
Subjekty a text (Alena Macurová)	31
Zrod moderní subjektivity v poezii a jeho rozpory (Vladimír Macura) . . .	38
Problémy subjektu v poezii „generace buřičů“ (Vladimír Macura)	52
Básnický subjekt v poezii dvacátých let (Vladimír Macura)	66
Tvůrčí subjekt a zobrazený mluvčí v poezii dvacátých let (Marie Kubínová)	78
Sebereflexe tvůrčího subjektu a téma slova v poezii třicátých let (Marie Kubínová)	103
Svědék v poezii Skupiny 42 (Jiří Trávníček)	131
Sebeoslovení v lyrice (Miroslav Červenka)	142

PROMĚNY SUBJEKTU

První svazek

Redigovala Daniela Hodrová

Vydal Ústav pro českou a světovou literaturu ČAV Praha za přispění Nadace Obce spisovatelů

Edice URSUS svazek 5

Sazba a tisk: Mlejnek, nakl. a vyd. s.r.o., Pardubice

ISBN 80-85778-01-7

U
C
S
L

V 3843/1