

UNIVERZITA KARLOVA
FILOZOFICKÁ FAKULTA

Diplomová práce

Předmět vpoezii
Od fin de siècle do dvacátých let

Bc. et Bc. Eliška Dana Härtelová

Ústav české literatury a komparatistiky
Vedoucí práce: Mgr. Josef Hrdlička Ph.D.
Studijní program: Komparatistika

Praha 2018

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci s názvem *Předmět v poezii. Od fin de siècle do dvacátých let* napsala samostatně a výhradně s použitím uvedených pramenů.

V Praze dne 6. srpna 2018

Anotace

Práce vychází z termínu Kurta Opperta „Dinggedicht“ (anglicky object-poem či thing-poem), skrze který nahlíží proměny konceptualizace předmětu a věci v moderní poezii. Kromě básní o věcech spojených se jménem R. M. Rilkeho je věcnost nahlížena i z perspektivy funkčního využití předmětu v básni (např. věc jako nástroj charakteristiky nebo ironizace), se kterou souvisí využití věcných motivů v přeneseném slova smyslu – věc jako součást metafory, přirovnání nebo alegorie. V rámci vymezení básně o věcech se práce dotýká také problematiky vztahu subjektu a objektu a v literární teorii také kategorie lyrického subjektu.

Práce stojí na jednotlivých básních, které mají představovat konkrétní, prototypický způsob zacházení s předmětem v poezii. Tyto jsou pak časově volně ohraničeny druhou polovinou 19. století a 20. léty století následujícího. Práce není vztažena k úzce vymezené národní literatuře, ve srovnávací perspektivě však přihlíží kromě výchozího německého i k francouzskému a českému kontextu.

Klíčová slova

předmět, poezie, básně o věcech, Dinggedicht, alegorie, subjekt, objekt, lyrický subjekt, technika, poezie 19. a 20. století

Summary

This thesis is based on the Kurt Oppert's term "Dinggedicht" (in English "object-poem" or "thing-poem"), through which it views the transformations within the conceptualization of the subject and things in modern poetry. Apart from poems associated with the name of R. M. Rilke, thingness is also seen

from the perspective of the functional use of the object in a poem (e.g. a thing as a tool of characterization or ironization), which is related to the use of objects in figurative language - the thing as a part of the metaphor, simile or allegory. As part of the definition of a thing-poem, the thesis also deals with the issue of subject-object relationship, which leads also to the category of a lyrical "I" in the literary theory.

The thesis is based on individual poems which represent a concrete, prototypical way of dealing with the subject in poetry. These poems are delimited by the second half of the 19th century and the first two decades of the 20th century. The thesis is not based on strictly defined national literature, but it considers the German, French and Czech context in the comparative perspective.

Keywords

object, poetry, thing-poem, object-poem, Dinggedicht, allegory, subject, lyrical "I", technology, 19th and 20th-century poetry

Obsah

Úvod.....	9
1. Teoretické zakotvení Dinggedicht a její realizace v poezii R. M. Rilkeho...	11
2. Filozofické pozadí vztahu subjektu a objektu.....	21
3. Problematika subjektu v rámci Dinggedicht.....	29
4. Předchůdci Dinggedicht ve francouzské poezii.....	37
Baudelairova Mršina.....	37
Další způsoby konceptualizace předmětu ve francouzské poezii.....	49
5. Předmět v české poezii.....	54
Devadesátá léta.....	54
Desátá léta – S. K. Neumann a Richard Weiner.....	61
Proletářská poezie a poetismus.....	70
Závěrečné shrnutí.....	83
Seznam literatury.....	85
Prameny.....	85
Odborná literatura.....	86
Internetové zdroje.....	88
Slovníky.....	88

Úvod

Práce mapuje různé způsoby konceptualizace předmětu v poezii. Opírá se přitom o koncept tzv. Dinggedichte, básní o věcech, které se poprvé staly předmětem teoretického zájmu v německojazyčné oblasti dvacátých let minulého století. Prvním zastavením je proto studie germanisty Kurta Opperta, který Dinggedicht definuje především na základě některých básní R. M. Rilkeho ze sbírky *Neue Gedichte*. Z této studie a jejích exemplifikací pak vyplývá kapitola věnovaná problematice vztahu subjektu a objektu ve filozofii, v níž přichází ke slovu zejména fenomenologie Edmunda Husserla a Heideggerovy úvahy nad vztahem věci, uměleckého díla a techniky. Třetím zastavením je pak otázka subjektivismu dotýkající se i zrodu kategorie lyrického subjektu.

Čtvrtá kapitola se obrací k francouzskému prostředí, naznačenému již v úvodní části práce skrze silné napojení Rilkeho na Rodina a Cézanna. V poezii se více věnuje Baudelairově básni *Mršina*, která stojí na rozhraní staršího, alegorizujícího způsobu psaní o věcech a způsobu, který jsme viděli u R. M. Rilkeho. Závěr kapitoly je pak věnován básním typickým pro devatenácté století, jejichž způsob konceptualizace předmětu nelze ještě označit jako Dinggedichte.

Poslední část práce je věnována předmětu v české poezii. Začíná vlivem Vrchlického překladů z francouzštiny a v devadesátých letech se zastavuje u J. S. Machara. Poté si všímá civilistní poezie S. K. Neumanna a nakonec se věnuje proletářské poezii a poetismu. V této části se vrací zejména problematika techniky spojená s avantgardním důrazem na funkčnost a konstrukci.

1. Teoretické zakotvení Dinggedicht a její realizace v poezii R. M. Rilkeho

Poprvé označení Dinggedicht použil německý germanista Kurt Oppert ve své studii *Das Dinggedicht. Eine Kunstform bei Mörike, Meyer und Rilke*¹ z roku 1926. V jejím rámci se pokusil popsat Dinggedicht jako novou básnickou formu vymezenou jednak tematicky, jednak formálně a teoreticky. V následujícím textu se nejprve zaměříme na báseň jednoho z titulních představitelů Oppertovy studie – R. M. Rilkeho, která nám poskytne základní orientační body Oppertova vymezení. Dále si pak v této kapitole podrobněji představíme kontext Rilkovy sbírky *Neue Gedichte* i související myšlenkové pozadí vztahu člověka k věci.

Die Flamingos

Jardin des Plantes, Paris

In Spiegelbildern wie von Fragonard
ist doch von ihrem Weiß und ihrer Röte
nicht mehr gegeben, als dir einer böte,
wenn er von seiner Freundin sagt: sie war

noch sanft von Schlaf. Denn steigen sie ins Grüne
und stehn, auf rosa Stielen leicht gedreht,
beisammen, blühend, wie in einem Beet,
verführen sie verführender als Phryne

sich selber; bis sie ihres Auges Bleiche

¹ In *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. 4, p. 747–783.

hinhalsend bergen in der eignen Weiche,
in welcher Schwarz und Fruchttrot sich versteckt.

Auf einmal kreischt ein Neid durch die Volière;
sie aber haben sich erstaunt gestreckt
und schreiten einzeln ins Imaginäre.²

Báseň *Plameňáci* pochází z druhé části sbírky *Neue Gedichte* (*Der neuen Gedichte anderer Teil*) z roku 1908, na které básník pracoval od 31. července roku 1907 do 2. srpna roku následujícího³ a která je pokládána za jádro Rilkova přínosu k poezii o věcech. Zdá se, jako by se báseň soustředila výhradně na popis plameňáků, který jako by vyplňoval celý prostor. O kontextu tohoto výjevu se s výjimkou obecného místního zakotvení (*Jardin des Plantes*) nedozvídáme nic, ani s ohledem na básníka, ani s ohledem na prostředí, ve kterém plameňáci stojí. Z popisu nápadně vystupují barvy objevující se v každé z prvních tří strof sonetu. Charakteristické přitom je, že se s barvami seznamuje postupně, jako kdyby byly rozloženy na své základní prvky. V prvním sloce tedy neobjevíme očekávatelnou růžovou, ale její složky – bílou a červenou. Zároveň tyto barvy nestojí samy o sobě, neboť se s nimi setkáváme u Jeana-Honoré Fragonarda, který s sebou přináší velmi specifickou, snad až kýčovitou, rokokovou atmosféru.⁴

2 In Rilke, R. M. *Neue Gedichte; Der Neuen Gedichte anderer Teil*. Frankfurt am Main: Insel, 1981. V překladu J. Pokorného zní báseň takto: Plameňáci/v Jardin des Plantes, Paříž// Třpyt na Fragonardově oleji/o jejich úbělu a nachu poví/tolik co ten, kdo vypočítá slovy/procitlou milenkou: tak hebce jí//tvář zbarvil sen. Když vstoupí do kapradí,/v růžových stoncích stanou sklonění/pospolu jako trsy v zeleni/a svůdnější než Fryna každý svádí//sám sebe. Přitom bělmo bleďých očí/do vlastních něžných pírek pootočí,/do barev tmy a zralé červeně.//Vtom vzkřiknou; voliera je hned plna/závisti, strnou zle, pak zdiveně, než vykročí zas k branám pomyslna. In Rilke, R. M. *Lodice času*. Praha: Odeon, 1966.

3 Rilke-Handbuch, s. 296.

4 S ohledem na růžovou barvu je tato atmosféra dobře patrná na obraze *Les Hasards heureux de l'escarpolette* (1767).

Ani popis zobrazovaných plameňáků nestojí sám o sobě, ale je jediným připodobněním ptáků k rozkvétající zahradě plné lodyh lehce se otáčejících ve větru. Objevuje se zelená, posléze černá a opět červená, které jsou kontrastně spojeny s motivem bělma očí zrcadlícího vizuální fixaci básníka. Dvě poslední strofy sonetu se pak od evokace vnějšího vzhledu plameňáků obrací pozvolna k povaze výjevu, kterou svým zjevem vytváří: objevují se abstraktní charakterové vlastnosti člověka – závist a izolující zahleděnost do sebe sama a své krásy. K těm však musíme přidat motiv milěnčiny tváře a Fryné, jejíž krása a tušený erotický motiv jako by byly zpětným zrcadlem Fragonardových obrazů.⁵ Popis plameňáků tedy skrze barevné tóny přechází k jemné koketerii spojené s vizuální krásou žen, květin a obrazů, která se však od těchto evokací vždy důsledně vrací k předmětu pozorování. Tento návrat je ostatně signalizován i pohybem – plameňáci schovávají hlavu do svého peří a je to také tento popisný obraz, který uvádí motiv závistivého a narcistního zahledění do sebe sama. Jako by zde abstraktní lidské vlastnosti přímo vyvěraly ze samé podstaty plameňáků a jejich vzezření.

Popsané výrazné zaujetí básně barvami se dobře shoduje se zjištěními Kurta Opperta, který několikrát připomíná, že pomalu se prosazující zobrazení předmětu je v německém prostředí spojeno s objekty vizuální estetiky. Jako předchůdce Dinggedicht uvádí proto mj. i Schillerovy básně *Obelisk*, *Der Triumphbogen*, *Die schöne Brücke*, *Das Tor*, *Die Peterskirche*, ve kterých je pozornost zaměřena na architektonické objekty.⁶ Nejdůležitější vliv na výslednou podobu Dinggedicht však podle něj mělo umění výtvarné. Z Nových básních zmiňuje výslovně básně *Früher Apollo*, *Archaischer Torso Apollos*, obě básně *Buddha* a dále *Buddha in der Glorie*, *Tanagra*, *Das Kapitäl*, *Das Wappen* a *Römische Fontane*. Zde upozorňuje i na fakt, že Rilke od jisté doby

⁵ Rilkův oblíbený motiv zrcadla se ostatně ukrývá v německém „Spiegelbildern“ z první strofy.

⁶ Oppert, s. 757.

začal po vzoru malířů pod své básně psát název místa, kde vznikly, jak jsme to viděli v *Plameňácích*. Podle Opperta je malířské umění vhodným prostředím pro Dinggedicht zejména proto, že malíř je vůči předmětu, který maluje, vždy v odstup. V básnictví je tento odstup potřebný k tomu, aby uměnil přílišnou subjektivitu lyrického subjektu, která věc samotnou zastírá. Věc se má – po vzoru malířství – nechat působit na oko a duši očištěná od čehokoliv, co je jí cizí. Oppert v této souvislosti mluví o procesu „vyzařování“ věci a jako exemplární případ zmiňuje Rilkovu báseň *Der Berg*. V dalším textu pak mj. připomíná i silný vliv, který měl na Rilkeho August Rodin.⁷ Tento odkaz nás však nevede primárně k Rodinovi samotnému, ale k malíři, s nímž se Rilke jeho prostřednictvím seznámil.

Pro Rilkeho jsou barvy esenciálním klíčem k zobrazení skutečnosti a zde je ovlivněn Paulem Cézannem, jehož obrazy spatřil v rámci říjnového Podzimního salonu roku 1907 v Paříži. Dokladem jsou dopisy, které posílal své ženě.⁸ Rilke se na Cézanna chodil dívat téměř každý den a podrobně jeho dílo a spolu s ním i vliv na svou tvorbu popisoval v dopisech. Toto setkání s Cézannem se kryje s dobou, kdy Rilke pracoval na druhé části Nových básní a zcela koresponduje s jeho vývojem patrným již v první části Nových básní vznikající mezi 1903 a červencem roku 1907.⁹ Hlavním tématem dopisů je studium barev spojené úzce s motivem skutečnosti a jejího pravého zobrazení. Cézanne podle Rilkeho dosahuje barvami „veškeré skutečnosti“ věcí, které na svých zátiších maluje: jablka a lahve od vína se u Cézanna stávají „věcně skutečné“ a „nezničitelné ve své umíněné existenci“. A dále: věci jsou „do nezničitelná vystupňovaná skutečnost“, která v sobě zahrnuje veškerý svět,

⁷ Oppert, s. 748, 751–755.

⁸ V češtině k dispozici v rámci publikace *Paul Cézanne. Dopisy, svědectví přátel*. Praha: Odeon, 1967. Přel. Z. Hlaváček.

⁹ Rilke-Handbuch, s. 296.

nádheru a štěstí. Barva se proto zcela rozvíjí v realizaci předmětu a je mu přesně přiměřená.¹⁰

Tuto Rilkeho perspektivu lze dobře spojit s Oppertovým zkoumáním „věčné rovnováhy věcí“ realizované v Rilkeho religizujícím pojetí světa a předmětů. Oppert mluví o specifickém „evangeliu věci“, podle něž je svět zobrazením Boha, a proto se člověk po pádu může učit poznávat znovu Boha právě od věcí. Plný prožitek věci je proto schopen člověka osvobodit a nechat jej být „bratrem věcí“. Jde přitom vždy o okamžik, který vyplývá jen z věci samé a ve kterém zároveň dochází k přesahu poukazující k tomu, co věc samu překračuje. Oppert v tomto kontextu zmiňuje zejména básně související s východní spiritualitou, tedy dvakrát báseň *Buddha* a báseň *Buddha in der Glorie*.¹¹ Tyto básně mu přitom otevírají oblast související s motivem, ke kterému se opakovaně vrací i v jiných souvislostech a sice s otázkou, jakým způsobem Rilke kompenzuje hrozící statičnost básně o věci. Oppert v kontextu spirituálně orientovaných básní mluví o specifickém ne-časovém a nad-časovém pohybu věcí, který označuje jako „stehende Bewegung“.¹²

Rilkeho interpretace Cézanna se přitom přesně kryje s komentáři, kterými Cézanne popsal svou snahu v dopise synovi měsíc před svou smrtí roku 1906, jenž cituje ve své studii *Ztráta věcí. Cézanne – Rilke – Heidegger* Christoph Jamme. Cézanne zde mluví o své touze realizovat své počítky (réaliser ses sensations) z přírody. Jeho snahou je příroda vyjádřená barvou jako „sensation colorantes“, neboť stejně jako se světlo skládá z jednotlivých barevných odstínů, vše v přírodě může být reprodukováno pouze pomocí barev.¹³ Na Cézannových

10 Dopisy z 7., 8., 9., 12. října 1907. In Paul Cézanne. Dopisy, svědectví přátel.

11 Oppert, s. 758–761.

12 Oppert, s. 769–770.

13 Dopis parafrázován dle Jamme, Ch. Ztráta věcí. Cézanne – Rilke – Heidegger. In *Filosofický časopis*, r. xxxix, 1991, č. 4., s. 568–569.

obrazech se proto divák nesetká s jasně vyznačenými konturami. Ty jsou převáděny, jak si všímá i Rilke, ve vzájemné přechody barev jedné do druhé. Barvami se Cézanne podle svých slov pokoušel zachytit to, co je podstatné – přírodu za přírodou či přírodu „v hloubi“.¹⁴ Tím je podle něj započat proces osvobozování „duše“ věcí, který Jamme shrnuje takto: „Cézanne chce odhalit něco pravdivého, tzn. trvajících, neměnné vztahy v přírodě obklopující všude člověka, takže nakonec vstoupí do viditelnosti i věci, jednotlivé útvary z barevně-kompozičně uchopené nadvěčné souvislosti.“¹⁵ (Jamme zároveň připomíná, že tyto Cézannovy pokusy byly interpretovány Merleau-Pontym jako obdoba Husserlovy fenomenologické redukce.¹⁶)

Na pozadí těchto Cézannových a Rilkových dopisů je dobře patrné Oppertovo rozlišení způsobů, jakým se o věci vypovídá. Podle Opperta nejde o Dinggedicht všude tam, kde básník vrší jeden předmět na druhý, aniž by se nějakému podrobněji věnoval, a dále všude, tam, kde věc slouží v básni jiným účelům než k představení sebe sama. Všem těmto básním totiž vládne myšlenka, idea, která si pro sebe všechno podmaňuje: „[...] eine Idee beherrscht und vergewaltigt alles.“¹⁷ Slova zde fungují jen jako koncepty označující abstraktní ideu věci. Peter Schwenger tuto myšlenku rozvíjí ve studii *Words ant the Murder of the Thing*, když ukazuje, že idea je úzce svázána s jazykem. Pojmenuji-li věc, tak ji jakožto věc zničím, neboť nahradím věc samu slovem, tj. ideou, která od věci vždy abstrahuje. Zároveň pojmenováním věci činím z věci objekt a ze sebe subjekt, přičemž je však toto rozlišení nutné k tomu, abych jako subjekt definoval sám sebe a abych daný

14 Dopis citován dle Jamme, s. 579.

15 Jamme, s. 579. K „duši“ věcí: „Lidé si myslí, že cukřenka nemá žádnou fyziognomii, žádnou duši. Ale to se mění den ze dne. Jen se jich musíme umět zmocnit, musíme se jim vlichotit, těmhle pánům tady. – Tyto skleničky, tyhle talíře, ty spolu mluví, vyměňují si navzájem důvěrnosti.“ (Cit. dle Jamme, s. 570).

16 Jamme, s. 569.

17 Oppert, s. 750–751.

předmět vůbec mohl uchopit myšlenkově.¹⁸ K tomu můžeme připojit i pasáž, ve které se Oppert zabývá rolí názvu básně. Je-li věc přímo uvedena v titulu básně, spoléhá čtenář právě na svou konceptuální znalost daného předmětu. V Dinggedicht se však tato jeho představa má ukázat jako nedostatečná, neboť báseň nechává promlouvat věc samu, a přichází proto s novým pohledem.¹⁹ To je dobře patrné i v *Plameňácích*, kteří kromě názvu nejsou v básni dále pojmenováni a celkově jsou zobrazováni jen fragmentárně a bez kontextu, což nutí čtenáře k pozornějšímu uchopení jejich přítomnosti.

Podle Jacquese Le Ridera se Rilke a s ním jiní básníci (v německém prostředí zejména ještě Hofmannsthal) nacházeli v situaci pomalu vrcholící krize básnictví, která zejména ve francouzském prostředí vedla k tomu, že básníci začali malířství přiznávat jistou převahu.²⁰ Specifickou vlastností malířství je však jeho nepřeložitelnost do slov. Hudební vlivy, patrné podle Le Ridera např. ještě u Baudelaira, jsou v tomto ohledu vstřícnější, neboť jazyk zná melodii i rytmus. Při setkání s barvou si však básník uvědomuje svou bezmoc. Při tom je třeba mít na paměti zejména Cézannovu malbu bez jasných tahů a obrysů předmětů, která užitím barev směřuje již k abstrakci.²¹ Není totiž obtížné popsat či dokonce vyprávět obraz klasického malířství, neboť ten je sítí symbolů a odkazů k mytologii a sám od sebe poskytuje básníkovi dostatečný materiál k narativitě.²² Rilke si však v dopisech o Cézannovi všímá, že zobrazené předměty a výjevy jsou v takové malbě jen „záminkou“ nebo „nástrojem“ pro zobrazení něčeho dalšího. Takové obrazy se proto věcem jako takovým vůbec nevěnují.²³

18 Schwenger, s. 99–102.

19 Oppert, s. 775–779.

20 Le Rider, Jacques, s. 213.

21 Le Rider, s. 214–216.

22 Le Rider, s.

23 Dopis z 13. října.

V souvislosti s barvami zmiňuje Le Rider u Rilkeho ještě báseň *Modrá hortenzie* napsanou v polovině července roku 1906, tedy více než rok před návštěvou Podzimního salonu. Vidíme proto, že Rilkeho směřování k oproštění věcí skrze barvy vyrůstalo nezávisle a v Cézannovi roku 1907 našlo jen své konečné potvrzení, jak dokládá i dopis z 18. října, kde Rilke píše: „V této malbě jsem poznal proměnu, protože jsem jí sám právě ve své práci dosáhl, anebo se jí nějak přiblížil [...]“. *Modrá hortenzie* je přímo studií modré barvy. V básni se čtyřikrát objevuje slovo „modrá“ s proměňujícím se sousedstvím fialové, žluté, šedé a zelené. Podle Le Ridera je „modrá“ jako pouhé slovo vnímána nejprve nedostatečně a příliš chudě, básník ji proto opakuje a zároveň oživuje sítí přirovnání, tak jak jsme to viděli i u *Plameňáků*.²⁴

Blaue Hortensie

So wie das letzte Grün in Farbentiegeln
sind diese Blätter, trocken, stumpf und rauh,
hinter den Blütendolden, die ein Blau
nicht auf sich tragen, nur von ferne spiegeln.

Sie spiegeln es verweint und ungenau,
als wollten sie es wiederum verlieren,
und wie in alten blauen Briefpapieren
ist Gelb in ihnen, Violett und Grau;

Verwaschenes wie an einer Kinderschürze,
Nichtmehrgetragenes, dem nichts mehr geschieht:
wie fühlt man eines kleinen Lebens Kürze.

²⁴ Le Rider, s. 217n.

Doch plötzlich scheint das Blau sich zu verneuen
in einer von den Dolden, und man sieht
ein rührend Blaues sich vor Grünem freuen.²⁵

V závěrečné strofě básně vidíme tedy novou, ze sebe se obnovující modrou, jejíž sytost vzniká z jejího kontaktu se zelenou. Básník zde chce podle Le Ridera „přinutit slova, aby hovořila stejně čistě a univerzálně jako barvy“. Můžeme také mluvit o očištění a zachování esence barvy a s ní i modré hortenzie, kterou básník zobrazuje. Moderní malíři jako byli Van Gogh a Cézanne proto básníkům, kteří pochybovali o schopnosti slov zachytit vztah člověka a zobrazované skutečnosti, poskytli „příslib obnovy jazyka prostřednictvím gramatiky barev“.²⁶ Tímto směrem pak jdou i interpretace Rilkovy koncepce umělce jako toho, kdo se zmocňuje viděného a přetavuje je do podoby latentní a smyslově naléhavé skutečnosti. Program, který bychom mohli shrnout slovy „proměna viditelného“ či proměna věcí v nezničitelnost slova. Toto zvnitřnění věcí a jejich uchování v nitru básníka je podle Christopa Jamma patrné zejména v Sedmé a Deváté elegii a potom emblematicky ve sbírce *Sonety Orfeovi*, kde je Orfeus sám symbolem dovnitř proměňujícího a zduchovňujícího pojetí básnického slova.²⁷ Martina

25 In Rilke, R. M. *Neue Gedichte; Der Neuen Gedichte anderer Teil*. Frankfurt am Main: Insel, 1981. V překladu Jiřího Pelána, který je součástí Le Riderovy studie, zní báseň takto: Jak zeleň kleslá v pestré katafalky/i tyto listy suché, drsné jsou/za okolíky, které nenesou/modř na sobě, jen zrcadlí ji z dálky.//Plačky ji zrcadlí, v mdlém obrysu/ji zdržet nechtějí a nedovedou,/žlutá je v nich a fialová s šedou/jak v modrých arších starých dopisů.//Z té barvy dětské zástěrky; moc prané/už nenošené, navždy daremné,/k nám krátkost titěného žití vane.//Najednou zdá se ale, že modř mládne/v jednom z těch květů, a tu dojemně/nová modř blýskne do zeleně chladné. s. 224.

26 Le Rider, s. 220.

27 Jamme, s. 573n.

Krießbach-Thomasberger pak dokládá tuto tendenci v Rilkově pozdním díle vedoucímu ke specifické teorii slovních jader.²⁸

Sonetům Orfeovi a Elegiím z Duina se věnuje také Martin Heidegger ve své přednášce z roku 1946, kterou připomíná Christoph Jamme ve své studii *Ztráta věcí. Cézanne – Rilke – Heidegger*. Heideggera zaujaly Rilkovy *Dopisy o Cézannovi* stejně jako předtím dopisy, které psal van Gogh svému bratru, podnítily jeho zájem o van Gogha patrný i v textu *Původ uměleckého díla*, kterého se ještě dotkneme níže.²⁹ Skrze Rilkeho se proto Cézanne od konce čtyřicátých let stává Heideggerovi obzvláště blízkým, Jamme dokládá, že mluví dokonce o jisté podobnosti vlastní myšlenkové cesty a cesty Cézannovy.³⁰ Pro nás je přitom důležité, že Heidegger stejně jako Rilke vyzvedává v Cézannově díle to, že nechává věci, aby vycházely z neskrytosti a byly přítomné, kteroužto tendenci sleduje i v díle Rilkeho.³¹ Klíčovým slovem Heideggerovy interpretace Rilkovy básně z roku 1924 *Wie die Natur die Wesen überlässt* je otevřenost. Podle Heideggera zakouší Rilke nepředmětnost přírody jako otevřenost. Do této otevřenosti pak nepatří člověk, který „chce“, neboť jeho svět je předmětnost. Člověk, který chápe svět jako předmětnost je v nebezpečí, neboť zapomíná bytí. Heidegger proto oceňuje Rilkovu snahu o zvnitřnění věcí uvnitř prostoru srdce, neboť médiem básnické řeči odmítá předmětnost a umožňuje tak člověku rozpomínat se na bytí. Závěrečnou část své studie věnuje proto tématu specifické rilkovské niternosti, kterou uvádí v přímém protikladu ke karteziánskému způsobu chápání světa ovládající novověk.³²

28 Krießbach-Thomasberger, Martina. Rilke a Rodin, s. 232–234.

29 Jamme, s. 576.

30 Jamme, s. 577.

31 Jamme, s. 579n.

32 Jamme, s. 574–575.

2. Filozofické pozadí vztahu subjektu a objektu

Klademe-li si jako Rilke nebo Cézanne před oči nějaký předmět, vyvstává nám nutně otázka po subjektu, který tento předmět nahlíží. Například Karl Jaspers si v rámci svých dvanácti rozhlasových přednášek vybírá tematiku subjektu a objektu hned jako téma třetí přednášky a označuje ji jako jednu z nejobtížnějších otázek filosofie vůbec. Rozštěpení na subjekt a objekt je podle něj „prafenomémem našeho vědomého bytí“ a tedy i základním stav našeho myšlení.³³ Snahy našich umělců proto úzce souvisí se zájmem filosofů, kteří se snažili otázku po vztahu subjektu a objektu nově položit ve dvacátém století.

Velkým příspěvkem do diskuse byla v tomto ohledu fenomenologie Edmunda Husserla. Husserl problematizuje „přirozený postoj ducha“, podle něhož se v myšlení (a poznávání) obracíme k věcem jako k něčemu, co je nám vždy a samozřejmě dáno.³⁴ Toto základní lidské přesvědčení o prosté existenci světa je „generální teze“ vědomí. Husserl však tuto samozřejmou danost odmítá s otázkou, jak mohu vědět, že předmět mého poznání vůbec existuje vně mne samého (tj. že je transcendentní): „Poznání je ve všech svých podobách psychický prožitek [...]. Jak si však může být poznání jisto shodou s poznávaným předmětem, jak může vykročit mimo sebe a věrně postihovat své objekty?“³⁵ Myslicí subjekt však může generální tezi světa uzávorkovat, tj. uvědomit si ji a odložit. Tento akt Husserl nazývá epoché. Podle Husserla se tímto krokem vracíme více „k věcem samým“, tj. do vědomí, kde se nám bezprostředně dávají, neboť transcendence věcí tkví ve způsobu, jímž věci existují pro vědomí. Skrze epoché mohu přijmout realitu světa nikoliv jako

³³ Jaspers, s. 22–23, s. 26–27.

³⁴ Husserl, E. *Idea fenomenologie*. Praha: OIKOYMENH, 2015. Přel. T. Dimter, s. 25.

³⁵ Husserl, s. 27.

danost, ale jako nárok na platnost, jako fenomén, který mohu vědomě reflektovat. Oproti původnímu přirozenému postoji ke světu, se tak dostáváme k filosofickému, resp. fenomenologickému postoji.³⁶ V něm se jasně ukazuje rozdíl mezi „kvazidanostmi transcendentního objektu a absolutní daností fenoménu samého“.³⁷ Generální suspenze světa tedy usiluje o to nahlédnout svět v plnosti jeho smyslu, neboť cílem fenomenologie není v ničem realitu světa zkrátit.³⁸

Vědomí po provedení aktu epoché zůstává proud zkušenostních prožitků. Tyto prožitky mají společnou tzv. intencionalitu, tj. jsou vždy *k něčemu* zaměřeny (vždy např. myslím, chci nebo si představuji *něco*). Intencionalita tedy odhaluje, že všechny různé a vzájemně odlišné počítky mají společný určitý pól předmětnosti. Tento vztah k předmětu je pak právě vlastním obsahem vědomí, je tím, čím je vědomí tvořeno. A zde Husserl dochází k zásadnímu obratu klasické otázky po vztahu subjektu a objektu: je-li totiž vztah vědomí k předmětu (resp. ke světu) něco zcela původního, nemá tato otázka smysl. Vědomí a svět jsou na sebe vzájemně odkázané pojmy, představa vědomí vycházejícího ze sebe, k předmětům ve světě a naopak, je iluzorní.³⁹

V rámci toho, co bylo právě řečeno, obraťme se ještě na okamžik zpět k *Modré Hortenzii*. Le Rider ji ve své studii spojuje se čtvrtou přednáškou z *Ideje fenomenologie*, v níž se Husserl dobírá smyslu ideje červeně; červeně *in specie*.⁴⁰ I Rilkeho báseň si dělá nárok na čisté nazírání modré barvy a z něj vycházejícího zjevování květiny. Mohli bychom říci, že Rilke zde redukuje

36 Petříček, M. Fenomenologie E. Husserla: problém smyslu. In *Úvod do současné filosofie*, s. 20–27.

37 Husserl, s. 44.

38 Patočka, J. Epoché a redukce. Několik poznámek. In Husserl. *Idea fenomenologie*, s. 73.

39 Petříček, s. 28–29.

40 Le Rider, s. 218. V českém vydání *Ideje fenomenologie* na s. 51–52.

pojmem věci, neboť ta zůstává jen v názvu básně a soustředí se plně na reflexi svých prožitků předmětu. Sama hortenzie i její barva jsou tímto postupem jistým způsobem fragmentarizovány a vpleteny v síť opakovaného sousedství jiných vjemů a jejich přirovnání.

Čtenáři je pak prostředkován právě tento proud vnímaného, neboť hortenzie ani její modř se nám nikdy nedávají najednou. Platnost jednotlivých vjemů přitom zůstává univerzální, neboť čisté nazírání je absolutní daností, nahlédnutelné každým vědomím⁴¹, zároveň by si však podržovala i svou platnost pro konkrétní, nazírající subjekt.

Další spojnici mezi uměním, věcmi a jejich filosofickou reflexí představuje Husserlův žák Martin Heidegger. Již výše nastíněná Heideggerova interpretace Rilkeho a Cézanna míří tímto směrem. Konstatovali jsme, že Heidegger oceňoval na Rilkeově poezii jeho otevřenost, tj. uchopení přírody jako něčeho nepředmětného. Uchopování přírody předmětně je pak podle něj doménou člověka, který „chce“. To je třeba chápat na pozadí Heideggerových úvah o věci a její bytnosti. Heidegger nemluví o objektu, ale o věci (Ding) a předmětu (Gegenstand). Jejich distinkci rozvádí v přednášce *Věc* na příkladu džbánu. Džbán je pro něj něčím, co stojí samo o sobě a jakožto samostatné se proto liší od předmětu, který nestojí sám o sobě, ale před (gegen) námi. I džbán jakožto něco, co stojí samo o sobě se však může stát předmětem a často jím také je. „Co však dělá věc věcí, nespočívá v tom, že je to představený předmět [...]“⁴² „Před“ předmětu je pak vysvětleno jednak poukazem k tomu, že si člověk džbán představuje, tedy ke konceptuální znalosti, o které jsme mluvili výše, jednak k jeho aspektu, kterým je zhotovování. Zhotovování věci nám ji klade naproti a říká, že je pro nás. Člověk si pak předmět představuje vždy

41 Husserl, s. 35.

42 Heidegger, *Věc*. In. s. 7.

jakožto předmět pro sebe a pro svůj užitek. To, čemu se Heidegger snaží zabránit je tedy tendence chápat věci jako předměty. Ukazuje, jak se v západní filosofii prosadilo pojetí věci jako všeho jsoucího, přičemž toto jsoucí je „bytostně přítomno ve smyslu toho, co odněkud vzešlo“, tedy právě ve smyslu něčeho zhotoveného a představeného.⁴³ Proto zde otáčí perspektivu a tvrdí, že džbán není nádobou proto, že by byl zhotoven, nýbrž právě proto, že je nádobou, musel být zhotoven. Důležité je, že jeho podstata v žádném případě není produktem zhotovování.⁴⁴

V tomto bodě proto Heidegger obrací svou pozornost i k vědě a technice: věda nepřipouští věc jako něco, co je směrodatně skutečné, jejím oborem jsou pouze předměty.⁴⁵ Hlavní důvod tkví v instrumentální povaze techniky, která je v tomto slova smyslu prostředkem k účelům.⁴⁶ Odpor vůči technice je přitom něco, co spojuje Cézanna i Rilkeho a co ve vztahu k Dinggedicht připomíná i Kurt Oppert.⁴⁷ Jamme mluví o Cézannově tvorbě jako o povzdechu „nad mizením věcí v epoše průmyslově vyráběných masových předmětů“ a snahu o záchranu věcí před technikou zmiňuje i v Rilkeově reflexích básnictví jako neviditelného vyvstávání věcí v básníkově nitru.⁴⁸ Ostatně v *Dopisech o Cézannovi* zmiňuje Rilke výslovně, jak si Rodin, stejně jako Cézanne, denně stěžoval na probíhající proměnu jeho starého města.⁴⁹

Takto postavená otázka techniky je ovšem zjednodušující. Povaha techniky skutečně souvisí se vztahem člověka k věci, zároveň je však

43 Heidegger, *Věc*, s. 25, 27.

44 Heidegger, *Věc*, s.11.

45 Heidegger, *Věc*, s. 15.

46 Heidegger, *Otázka techniky*, s. 8n. Nutno dodat, že toto (byť správné) instrumentální určení techniky bytnost techniky zcela nevyčerpává. (Viz níže).

47 Oppert, s. 781.

48 Jamme, s. 570, 573.

49 *Dopisy o Cézannovi*, s. 208.

v Heideggerově uvažování spojena s uměním a povahou uměleckého díla. V *Původu uměleckého díla* připomíná Heidegger řecké τέχνη označující umění a řemeslo zároveň. Zdánlivě se zdá, že řemeslník činí totéž, co umělec. Heidegger však rozlišuje tvorbu a výše uvedené zhotovování – umělecké dílo se tvoří, zatímco rukodělný výrobek se zhotovuje.⁵⁰ Umělecké dílo i výrobek jsou zde přitom stále vztahovány k povaze věci.⁵¹ Heidegger mluví zpočátku *Původu uměleckého díla* o díle jako o věci, resp. táže se na bytnost díla skrze bytnost věci. Postupně však dochází k tomu, že ačkoliv všechna díla mají svou věcnou stránku, je umělecké dílo něco více než věcnost a v tomto slova smyslu je proto alegorií nebo symbolem.⁵² Zároveň postupně zjišťuje, že tázat se přímo po bytnosti věci je obtížné. Podstatným rysem věci je totiž to, že ji lze jen těžce vyjádřit slovy. Heidegger postupně zkouší třemi způsoby definovat věc, všechny však musí odmítnout, neboť stále pracují s věcí jako s objektem našich představ.⁵³ Úspěšný čtvrtý pokus o definování věci je pak podmíněn tím, že k němu Heidegger využije jeden z van Goghových obrazů bot. K tomu, abychom se dostali k pravdivé podstatě věci, nevystačili jsme si tedy ani s popisem před námi ležících bot, ani analýzou jejich výroby nebo nošení, ale výhradně s tím, že jsme se postavili před van Goghův obraz, který promluvil.⁵⁴

Co však tento van Goghův obraz udělal? Umělecké dílo zde uskutečnilo něco, co tkví v povaze umění jakožto τέχνη. Heidegger totiž nakonec úplně odmítá chápat τέχνη jako řemeslo nebo umění. Τέχνη je „určitý způsob vědění“. Je vy-tvářením jsoučna, protože vyzdvihuje jsoučno jako to, co je

50 Heidegger, *Původ uměleckého díla*, s. 68–72

51 Heidegger, *Původ uměleckého díla*, s. 47.

52 Dílo o sobě říká ještě něco jiného (ἄλλο ἀγρεύει), s něčím jiným se pojí (συμβάλλειν). Heidegger, *Původ uměleckého díla*, s. 11–12.

53 Heidegger, *Původ uměleckého díla*, s. 28–29.

54 Heidegger, *Původ uměleckého díla*, s. 34.

bytnostně přítomné do neskrytosti. Bytnost uměleckého díla proto nesouvisí s jeho zhotovováním, s řemeslnou povahou, ale s „událostí neskrytosti jsoucna, tj. s bytováním pravdy.⁵⁵ Toto zhotovování či událost neskrytosti chápe Heidegger také jako ustavování světa a dění pravdy: zatímco výrobek spotřebovává svou látku na služebnou funkci, umělecké dílo nechává látku vyvstat „v otevřenu světa díla“. A právě v tomto otevřenu nacházíme motivy shodné s tím, co obdivoval Rilke na Cézannovi, rozeznávají se tóny, kovy získávají svůj lesk, a barvy začínají zářit.⁵⁶ Důležité je přitom že se, opět podobně jako u Rilkeho, toto ustavování světa děje přímo v díle samém, je proto třeba nechat dílo samo o sobě a vymanit ho ze všech vztahů k čemukoliv jinému.⁵⁷ Posledním zjištěním *Původu uměleckého díla* je tedy fakt, že se při otázce na dílo nemůžeme ptát po věci, neboť bychom ji tak vždy chápali jako předmět a nenechávali bychom dílo být dílem.⁵⁸ Chceme-li tedy uchopit věc jakožto věc, nikoliv jako předmět, musíme ji nechat věc bytovat v jejím věcnění. V tomto okamžiku nás pak věc může skutečně oslovit.⁵⁹

Z této perspektivy je tedy třeba hledět na povahu techniky, která s věcností úzce souvisí. Řekli jsme, že pro Heideggera je podstatou techniky odkrývání, neboť jakožto *τέχνη* je určitým druhem poznání, které vždy otevírá a podává vysvětlení.⁶⁰ Potud je shodná s povahou uměleckého díla a tvoří jeho důležitou součást. Co je však na technice špatného? Odkrývání v moderní technice se totiž děje jako tzv. vymáhání, které požaduje na přírodě různé suroviny a energii. Toto vymáhání určuje zásadně způsob existence moderního člověka v jeho vztahu ke světu – Heidegger mluví o tom, že dnes již nestojí

55 Heidegger, *Původ uměleckého díla*, s. 68–72, 79.

56 Heidegger, *Původ uměleckého díla*, s. 47.

57 Heidegger, *Původ uměleckého díla*, s. 41–42.

58 Heidegger, *Původ uměleckého díla*, s. 85–86.

59 Heidegger, *Věc*, s. 35.

60 Heidegger, *Otázka techniky*, s. 12–13.

elektrárna u Rýna, ale spíše je tok Rýna zabudován do elektrárny. Z Rýna se tak z bytnosti elektrárny stává pouhý dodavatel vodního tlaku.⁶¹ Příroda se stává použitelným stavem, věci přicházejí o svou samostatnost, neboť nestojí samy o sobě, ale jen v rámci vymáhání jako něco vymahatelného.⁶² Vymahatelné je přitom ještě méně než předmět. A zde se člověk podle Heideggera pohybuje na samém okraji srázu, „totiž tam, kde i on sám má být chápán už jen jako použitelný stav.“⁶³ Člověk se tak stává součástí vymáhání a přestává být v kontaktu nejen s bytností věcí, ale i s bytností sebe samého.⁶⁴ Bytnost techniky je však dvouznačná, neboť v sobě díky svému původnímu odkrývacímu charakteru nese i možnost záchrany člověka. Je tedy úkolem člověka, aby opustil vymáhající způsob τέχνη a rozvíjel ji více jako odkrývání, tj. dění pravdy s tím, že nejpovolanejší oblastí k této transformaci vymáhání do odkrývání je podle Heideggera právě básnictví.⁶⁵

V našem kontextu je zajímavé, že stěžejní Heideggerův motiv, tj. odkrývání, souzní se závěrem Oppertovy studie, kde je tradiční subjektivní lyrika goethovského stříhu spojena se světem lidové písně, které má intuitivně rozumět každý, zatímco Dinggedicht vstoupila do prostoru „znamenajícího světa“, do světa-znaku, ve kterém mají věci své rozluštitelné významy.⁶⁶ Tento zlom v rozumnění skutečnosti jako skrytému poukazu k pravdě, kterou je třeba odkrýt, je velmi dobře vyjádřen v posledním díle *Hledání ztraceného času*. Vypravěč si, poté co zakopne o dlažební kostku, náhle uvědomí, že: „[...] už v Combray jsem upínal někdy pozornost svého ducha na nějaký obraz, který mne přinutil, abych se na něj zadíval, na nějaký oblak, triangl, věž, květinu,

61 Heidegger, *Otázka techniky*, s. 14–15.

62 Heidegger, *Otázka techniky*, s. 16–17.

63 Heidegger, *Otázka techniky*, s. 26.

64 Heidegger, *Otázka techniky*, s. 26–27.

65 Heidegger, *Otázka techniky*, s. 32–35.

66 Heidegger, Oppert, s. 782.

oblázek, neboť jsem měl pocit, že za těmito znaky je něco zcela jiného, co se musím pokusit nějak odhalit, nějaká myšlenka, kterou vyjadřují na způsob hieroglyfů [...]. Toto dešifrování bylo zajisté nesnadné, ale jedině ono dovolovalo vyčíst nějakou pravdu.⁶⁷ K Proustovi ostatně obrací naši pozornost i Le Rider, který *Hledáním ztraceného času* dokládá onu nejistotu básníků tváří v tvář výtvarnému umění, když odkazuje k Bergottovu vyznání, že jeho pozdní díla jsou příliš suchá a bylo by třeba nanést více vrstev barvy, aby dosáhly toho, jak se jeví jediná Vermeerova ploška žluté zdi.⁶⁸ Tím nás Le Rider vrací k výchozímu zdůraznění barev jako odkrývajícím výrazu dění pravdy věci.

67 Proust, Marcel. *Hledání ztraceného času*. VII. Čas znovu nalezený, s. 189–190.

68 Le Rider, s. 214.

3. Problematika subjektu v rámci Dinggedicht

Studii *Das Dinggedicht. Eine Kunstform bei Mörike, Meyer und Rilke* začíná Oppert vymezením Dinggedicht vůči tradici, která jí předcházela a v rámci tohoto vymezení se dotýká jednoho velmi širokého fenoménu literární teorie. Když jsme výše chtěli nejjednodušeji popsat základní situaci básně *Plameňáci*, mluvili jsme o promlouvajícím hlase lyrickém subjektu, který vidí a popisuje před ním stojící plameňáky. Zde se však objevuje otázka po povaze lyrického subjektu, který sice lze popsat jakožto původce promluvy, nelze však u něj mluvit o žádném perspektivizujícím a subjektivním zbarvení. I charakteristika lyrického subjektu jako „promlouvajícího hlasu“ se zdá být nesprávná, neboť přidává jistou dávku osobní zainteresovanosti subjektu na zvířatech, která pozoruje. Pokud tedy nebudeme hledat subjektivitu ve zvolených obrazech, barvách a asociacích, kterými básně plameňáky popisuje, musíme konstatovat, že zde subjektivita spíše absentuje. Básně se plně soustředí na popisovaný předmět, a vytlačuje tak promlouvající hlas na okraj, jako prizma pohledu, které však do předmětu samého nevkládá žádnou novou skutečnost, a proto je otázkou, zda je smysluplné o něm mluvit.

Tento efekt je, zdá se, také přesně tím, co Rilke, zamýšlel. Dokladem jsou opět dopisy, které posílal své ženě z Paříže během Podzimní salonu. Kromě mimořádného zájmu o studium barev, zabývají se totiž dopisy i otázkou, jakým způsobem je umělec přítomný ve svém díle. Rilke zde například srovnává Cézanna s Verlainem. Verlaine podle něj celý život trpěl svou chudobou a tato chudoba je v podobě jistého gesta „ukazování prázdných rukou“ stále přítomná i v jeho básních. U Cézanna naopak žádnou autorskou subjektivitu Rilke nenachází, neboť se zajímá o „neomezenou věčnost“, ve které barevný obsah tvoří novou existenci „bez dřívějších vzpomínek“.⁶⁹

⁶⁹ Dopis z 18. října 1907.

V jiném dopise pak Rilke mluví o přirozené lásce umělce k tomu, co ztvárňuje a zde lehce naznačuje i rozlišení autorského a vnitrotextového subjektu, když říká, že tuto lásku je nutné *in dīle* odmítnout, neboť láska věci posuzuje a zabraňuje tak mluvit přímo o nich. Umělec a jeho dílo přestávají být nestranné: „Malovalo se: tady to mám rád, místo aby se malovalo: tady je to.“ Když však umělec, tak jako Cézanne, utratí svou lásku v „anonymní práci“, mohou podle Rilkeho vzniknout „čisté věci“.⁷⁰ Tato touha po nestrannosti zobrazovaného jej pak vede i k odmítnutí teoretické reflexe díla umělcem.⁷¹

Popsaná tendence je důležitá pro Oppertovu studii, neboť Rilke je zde vnímán především ve vztahu k tradici výsostně subjektivní lyriky, jejímž prototypickým básníkem je pro Opperta J. W. Goethe. Oppert tuto subjektivní lyriku definuje jako tzv. *Gefühlsmonolog*, ve kterém básník tvoří obsah básně bezprostředně, pod dojmem nějakého svého prožitku. Tyto básně proto podle Opperta neukazují nikdy stav, ale vždy proces dění (*Werdeprozeß*), neboť jsou záznamem tvůrčího momentu básníka. „*Werdende Gedicht*“ neobsahuje proto nic předem připraveného, uzavřeného nebo ukončeného a jako „konfese duše“ je výrazně spojena s pocity a myšlenkami básníka. Na pozadí takto definované subjektivní lyriky pak vymezuje Oppert *Dinggedicht* jako neosobní, epický a objektivní popis. Podle Opperta tedy všude tam, kde se lyrické „*ich*“⁷² zmenšuje, vzniká nový prostor pro „lyriku jiného“. Věc zde pak již není jen stimulem pocitů lyrického subjektu, naopak vyplňuje celý prostor, a dokonce básníkovi jakožto celek uniká, neboť *Dinggedicht* může vždy věc jen naznačit, nikdy ji však nevyčerpá celou.⁷³

70 Dopis z 13. října.

71 Dopis z 21. října.

72 „*Lyrische ich*“ je přitom v německém prostředí tradiční označení „lyrického subjektu“. Viz i Buddeus, O. Konec lyrického subjektu? Pojem lyrického subjektu a jeho vývoj na pozadí vývoje literární teorie. In *Slovo a smysl*, r. 7 (2010), č. 14, s. 157–158.

73 Oppert, s. 747n, 779n.

Tohoto fenoménu postupného mizení subjektivity v básni si všímá i Le Rider, který právě odmítnutím „privátního jazyka trpícího subjektu“ zdůvodňuje zálibu moderních básníků v malířství.⁷⁴ Zajímavě v této souvislosti interpretuje i *Modrou hortenzii*. Na konci třetí strofy se totiž ve verši „wie fühlt man eines kleines Lebens Kürze“ subjektivita, byť vyjádřená neosobním „man“ náhle projevívá. Le Rider interpretuje tento verš jako povzdech lyrického subjektu nad tím, jak mu podstata modré barvy uniká ze slov, jak jsme o tom mluvili výše. Lyrický subjekt proto najednou uvádí do básně s hortenzií nesouvisející motiv pomíjivosti času. Tato subjektivita je však zrušena poslední tercíou:

Doch plötzlich scheint das Blau sich zu verneuen
in einer von den Dolden, und man sieht
ein rührend Blaues sich vor Grünem freuen.

Podle Le Ridera se v závěrečné strofě subjektivita vytrácí v pohledu (man sieht) na modrou a zelenou barvu, jež se v cézannovském styku vzájemně stále obnovují.⁷⁵ *Modrá Hortenzie* by pak v této interpretaci byla zajímavým dokladem různé míry projevu subjektivity v rámci Dinggedicht. Podobným způsobem bychom mohli pracovat i s Oppertem vzpomínanou básní *Tanagra* a dále s básněmi *Die Gazelle* a *Die Schwan*. Ve všech je nápadná přítomnost osobních zájmen mířících někdy k věci, někdy ke čtenáři, někdy k oběma. Nejzajímavější je z této perspektivy báseň *Archaischer Torso Apollos*, jejíž závěrečný půlverš „Du mußt dein Leben ändern.“ interpretuje Le Rider opět jako výzvu k pohledu na svět bez já.⁷⁶ Této výzvě předchází v první strofě

74 Le Rider, s. 213; 221.

75 Le Rider, s. 217–218.

76 Le Rider, s. 223.

básně jednotící osobní zájmeno „wir“ odkazující však hned k torzu (Wir kannten nicht *sein* unerhörtes Haupt“). Závěrečné „du“ je pak naznačeno již ve druhé sloce (Sonst könnte nicht der Bug/der Brust *dich* blenden“). I zde je přitom stále primárně vyprávěno o torzu, avšak z inverzní perspektivy. Místo toho, abychom se my dívali na torzo, nutí ono nás k pohledu na sebe. Intenzita jeho přítomnosti je přitom tak silná, že lze zvažovat i možnost, že závěrečnou výzvu říká torzo samo. Naopak básně *Der Panther*, *Das Kapital*, *Das Wappen*, *Römische Fontäne* nebo *Früher Apollo* jsou příklady básní, které stejně jako *Plameňáci* věnují svou soustředěnost výhradně předmětu.

Zdá se, že jistá problematizace subjektivity je ve zkoumaném období obecnějším jevem. Podle Ondřeje Buddeuse je konec devatenáctého století obdobím, ve kterém subjektivita získává nejasné kontury, neboť nově vznikající básně se náhle ocitají mimo pole konfesijní ich-lyriky. Básníky jako Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Rilke, Hofmannsthal, Trakl aj. mnohem spíše než emocionální a expresivní vrstva uměleckého textu zajímá jeho estetické působení. Tím však dochází k výraznému oddělení vnětextové autorské subjektivity, od subjektivity vnitrotextové.⁷⁷

Tento historický zlom přitom Buddeus sleduje na pozadí oné konfesijní ich-lyriky, vůči které vymezoval Dinggedicht i Kurt Oppert. Pojem lyrického subjektu se totiž etabluje právě jako vymezující se pojmové uchopení nové podoby básnictví. Tradiční chápání lyriky jako výrazu vnitřní zkušenosti individua má v německém prostředí silnou tradici. Jednak je spojeno s Goethem, který svému dílu autobiografické charakteristiky a interpretace výslovně připisoval, jednak s nekriticky převzatou romantickou tradicí autora jako tvůrčího génia.⁷⁸ Lyrika se tak, jak dokládá i Culler, od dob romantismu

77 Buddeus, s. 154–157.

78 Buddeus, s. 156–157.

stává ryze subjektivním žánrem, neboť je to právě subjektivita, která ji odlišuje od nově zavedených kategorií epiky a dramatu.⁷⁹

I Oppert reflektuje dominantní roli Goetheho poezie, když tvrdí, že kvůli Goethemu a Lessingovi byla Dinggedicht chápána jako nelyrický a příliš popisný útvar.⁸⁰ Popis jako funkční styl byl pak dle dobové estetiky schopen vyjádřit cit jen ve „vágních náznacích“, což bylo přirozeně chápáno negativně. Pokud již básník zobrazoval nějaký předmět, měl se proto vždy snažit o překonání „epické ztuhlosti“ zobrazovaného – např. antropomorfizací či apostrofou.⁸¹ Zároveň však, jak připomíná Le Rider, platilo Lessingovo varování z *Laokoonta* namířené proti míšení jednotlivých uměleckých druhů, do kterých spadalo právě i „popisné“ básnictví a „malířská“ poezie, dva uhelné kameny nastupující Dinggedicht.⁸²

Problematika literárně teoretické kategorie lyrického subjektu byla v průběhu minulého století vícekrát přeznačena. Navzdory původnímu vymezení lyrického subjektu jako vnitrotextového nástroje umožňující interpretovat nový druh poezie začal se v německé teorii lyrický subjekt často znovu spojovat se subjektem autorským. Buddeus zmiňuje např. Emila Staigera či Käte Hamburgerovou.⁸³ Do tohoto kontextu je pak ještě třeba přidat tradici české teorie lyrického subjektu vycházející z Mukařovského a plně se

79 Culler, introduction, s. 1–3.

80 Viz k tomu výše zmíněné úvahy Opperta týkající se „stehende Bewegung“. Zde můžeme dodat, že v textové rovině je pohyb kompenzující státnost popisu věci manifestován i lineárně-temporálním charakterem čtení, při kterém je předmět popisován způsobem připomínajícím děj. Zde se Oppert dostává k procesu „proměny“ čtenáře skrze napětí rozvíjené postupně v průběhu jednotlivých slok básně uplatňovaných zejména v sonetech, kde Rilke aktivně pracuje s gradací a rostoucím významem. V tomto ohledu má často centrální postavení poslední strofa básně, jak jsme to mohli pozorovat v básni *Blaue Hortensie*. Oppert, s. 771–775.

81 Oppert, s. 748.

82 Le Rider, Jacques. Rilke a Cézanne: barva učitelkou poezie. In s. 213

83 Buddeus, s. 159–161.

rozvíjející v díle Miroslava Červenky, která si spíše⁸⁴ podržuje původní určení lyrického subjektu jako textem ustaveného, vnitrotextového mluvčího zaručující koherenci básnické promluvy.⁸⁵ Nejasnosti spjaté s lyrickým subjektem i jeho omezená platnost (Buddeus mluví o středoevropském, německo-polsko-českém konceptu) pak vedou v závěru studie Buddeuse k tomu, aby lyrický subjekt jako funkční nástroj interpretace poezie zpochybnil.⁸⁶

Co si však lze z této diskuse vzít s ohledem na Dinggedicht? Jako nesporné můžeme brát tvrzení o postupném problematizování subjektivity ke konci století i tvrzení, že tato problematizace je vyvolána novým typem básní reprezentovaných mj. poezií R. M. Rilkeho. Tato problematika omezování subjektivity v básni se přitom nerozlišeně vztahuje na autorský i lyrický subjekt. Zajímavým východiskem pro nás v této práci může být ještě jedna informace vzatá z Buddeuse. Buddeus připomíná studii *Das Wesen der moderne deutschen Lyrik* z roku 1910, jehož autorka, Margaret Susmanová, je v německém prostředí pokládána za původce pojmu lyrický subjekt. Susmanová zde (opět i na příkladech z Rilkeovy poezie) mluví o oslabení subjektivity v tom smyslu, že subjekt je transformován do objektu a z jejich spojení vzniká nový „objektivní útvar“, ve kterém zaniklý subjekt získává moc reprezentovat nový, symbolický svět. Lyrické já přebírá objektivní status, a stává se tak symbolem nově vznikajícího, paralelního světa básně.⁸⁷ Toto chápání je pro nás stěžejní, neboť posouvá zájem o subjektivitu směrem k pojetí díla jako znaku, symbolu nebo šifry, na které jsme narazili jednak ve spojitosti s Marcelem Proustem, jednak v kontextu Heideggerova odkrývání

84 Z podrobnější analýzy Červenkovy teorie se však blízkost autorského a lyrického subjektu znovu vynořuje. Viz Buddeus, s. 168.

85 Buddeus, s. 166–167.

86 Buddeus, s. 171–172.

87 Parafrázováno dle překladu O. Buddeuse, s. 158.

jako ustavování světa⁸⁸. Tato perspektiva transformace osoby do díla je důležitá i proto, že je výchozím bodem moderny spojené s konceptem Poundova „image“ a „objective correlative“ T. S. Eliota.⁸⁹

Shrneme-li, tato část práce se snažila seznámit čtenáře s prvním teoretickým uchopením a původním kontextem Dinggedicht, jak jej představuje Oppertova studie *Das Dinggedicht. Eine Kunstform bei Mörike, Meyer und Rilke*. Hlavní důraz bychom mohli zúžit na snahu přiblížit se více k věcem samým, z níž pramení omezení dvou výrazných typů subjektivního přístupu k věcem. Na jedné straně je to subjektivismus v užším slova smyslu, tedy „emoční zainteresovanost nitra“ básníka, která souvisí s původním vymezením Dinggedicht ve vztahu k německé tradici konfesijní lyriky. Na druhé straně jsou to myšlenkové koncepty, předporozumění, se kterým člověk k věci přichází a které v posledku vedou k instrumentálnímu způsobu zacházení s nimi.

V následující části se budeme blíže věnovat tradici, která Rilkovi předcházela a na kterou poukazuje i závěr Oppertovy studie, když mluví o vlivu francouzské poezie.

⁸⁸ K Heideggerově vymezení se vůči důrazu na (autorský) subjekt viz Původ uměleckého díla, s. 79–80.

⁸⁹ Müller, W. G. In Rilke-Handbuch, s. 298.

4. Předchůdci Dinggedicht ve francouzské poezii

Baudelairova Mršina

K francouzskému kontextu Dinggedicht nás neobrací jen Kurt Oppert, ale i Rilke sám, který ve výše citovaných dopisech o Cézannovi zmiňuje Baudelairovu báseň *Mršina*. V dopise z 19. října 1907 ji zmiňuje spolu se svou knihou *Zápisky Malta Lauridse*⁹⁰. Podle Rilkeho by „bez této básně nebyl [...] mohl začínat veškerý vývoj [...] k věčnému sdělování“.⁹¹ Tento vývoj přitom podle Rilkeho organicky pokračuje právě v Cézannovi, připomíná proto, že Cézanne uměl *Mršinu* „ještě v pozdních letech nazpaměť a slovo od slova ji odříkával.“ V kontextu věčnosti je pro Rilkeho důležité, že báseň zobrazuje „strašlivé“ a „odporné“ se stejnou platností jako jakékoliv jiné jsoučno a při popisu těla se ničemu nevyhýbá. Podle Rilkeho totiž umělec především nemá právo se od nějaké skutečnosti odvracet. V tomto kontextu pak v dopise zmiňuje Flaubertovu povídku *Legenda o svatém Juliánu Pohostinném*⁹² a skrze motiv přiléhání k malomocnému tematizuje bezpodmínečnou a vše přijímající lásku.⁹³ Ekvivalentní pasáž o lásce jako oddaném a čistém dávání se pak najdeme i v *Zápisích Malta Lauridse Brigga*. Zde je opět použita v souvislosti s absolutní nutností smířit se s takovým stavem světa, jaký je. Odmítá se nejen výběr z reality, ale také její idealizace.⁹⁴

Než přistoupíme k podrobnější analýze Baudelairovy *Mršiny*, můžeme uvést ještě jednu zajímavou, žánrovou vazbu Rilkeho na Baudelaira. Podle Rogera Bauera je přijetí „ošklivé“ reality jedním z charakteristických rysů

90 Rilke, R. M. *Zápisky Malta Lauridse Brigga*. Praha: Mladá fronta, 1967. Přel. J. Suchý, R. Preisner.

91 V němčině: „Ich mußte daran denken, daß ohne dieses Gedicht die ganze Entwicklung zum sachlichen Sagen [...] nicht hätte anheben können [...].“ Cit dle https://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1907_2rilke.html (přístup k 23. 7. 2018).

92 In Flaubert, G. *Tři povídky*. Praha: Odeon, 1975. Přel. M. Kornelová.

93 Dopis z 19. října 1907.

94 Cit. dle Bauer, R. Rainer Maria Rilke a „Poème en prose“ baudelairovského typu. In Rilke.

Baudelairových Malých básní v próze.⁹⁵ Bauer srovnává některé básně v próze s jejich básnickými přepisy (např. *L'Invitation au voyage*) a dochází k tomu, že v prozaických básních chybí harmonizující prvek víry v krásu a umění.⁹⁶ Z Bauerových analýz dále vyplývá, že básně v próze měly své místo i v tvorbě Rilkeho, a to zhruba v době, kdy pracoval na *Neue Gedichte*. Jeho *Phantasie/Gedicht in Prosa* z roku 1896 je podle Bauera Baudelairovi podobná právě a především tematicky. Rilke sice nakonec tento žánr opustil, nicméně básně *Hetären-Gräber*, *Orpheus*, *Eurydike*, *Hermes* a *Geburt der Venus* zařazené do *Nových básní* byly původně prozaizované. Jiným dokladem Rilkova zájmu o vztah poezie a prózy mohou být také úvahy ve zmiňovaných *Zápiscích Malta Lauridse Brigga*.⁹⁷ Přístupme však již k Baudelairově *Mršině*.

Une Charogne

Rappelez-vous l'objet que nous vîmes, mon âme,
Ce beau matin d'été si doux :
Au détour d'un sentier une charogne infâme
Sur un lit semé de cailloux,

Les jambes en l'air, comme une femme lubrique,
Brûlante et suant les poisons,
Ouvrait d'une façon nonchalante et cynique
Son ventre plein d'exhalaisons.

⁹⁵ Bauer, R. Rainer Maria Rilke a „Poème en prose“ baudelairovského typu. In Rilke *Reiner Maria Rilke. Evropský básník z Prahy*. Sborník z mezinárodní konference v pražském Goethově institutu v listopadu 1994. Jinočany: H & H, 1996. Přel. A. Pelánová, s. 261–262.

⁹⁶ Bauer, s. 251–252; 259.

⁹⁷ Bauer, s. 256–261.

Le soleil rayonnait sur cette pourriture,
Comme afin de la cuire à point,
Et de rendre au centuple à la grande Nature
Tout ce qu'ensemble elle avait joint ;

Et le ciel regardait la carcasse superbe
Comme une fleur s'épanouir.
La puanteur était si forte, que sur l'herbe
Vous crûtes vous évanouir.

Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride,
D'où sortaient de noirs bataillons
De larves, qui coulaient comme un épais liquide
Le long de ces vivants haillons.

Tout cela descendait, montait comme une vague
Ou s'élançait en pétillant
On eût dit que le corps, enflé d'un souffle vague,
Vivait en se multipliant.

Et ce monde rendait une étrange musique,
Comme l'eau courante et le vent,
Ou le grain qu'un vanneur d'un mouvement rythmique
Agite et tourne dans son van.

Les formes s'effaçaient et n'étaient plus qu'un rêve,
Une ébauche lente à venir
Sur la toile oubliée, et que l'artiste achève

Seulement par le souvenir.

Derrière les rochers une chienne inquiète
Nous regardait d'un oeil fâché,
Epiant le moment de reprendre au squelette
Le morceau qu'elle avait lâché.

- Et pourtant vous serez semblable à cette ordure,
A cette horrible infection,
Etoile de mes yeux, soleil de ma nature,
Vous, mon ange et ma passion !

Oui ! telle vous serez, ô la reine des grâces,
Après les derniers sacrements,
Quand vous irez, sous l'herbe et les floraisons grasses,
Moisir parmi les ossements.

Alors, ô ma beauté ! dites à la vermine
Qui vous mangera de baisers,
Que j'ai gardé la forme et l'essence divine
De mes amours décomposés !⁹⁸

98 V českém překladu S. Kadlece: Co jsme to viděli to letní jitro boží,/vy moje láska jediná?/V zatáčce pěšiny na kamenitém loži/ležela bídná mršina,//a nohy zvedajíc jak prostopášná žena/a plna žáru potíc jed,/strkala nestoudně, nedbale rozvalena/své pařící se břicho vpřed.//S hůr slunce pražilo, tak jako by ji chtělo/v tu chvíli celou upéct hned/a vrátit Přírodě, co spojovalo v tělo,/ve stonásobném množství zpět.// A nebe shlíželo k té pyšné kostře těla/jak ke kvetoucí květině./Puch byl tak strašlivý, že jste div neomdlela/na sporé trávě v pěšině.//Ze břicha v rozkladu, nad kterým zněl šum hmyzu,/se táhly larvy v tisících,/a oblévajíce ty živé cáry slizu,/tekly jak hustý kal kol nich.//To vše se zvedlo hned, hned kleslo jako vlna,/či šumíc trysklo do výše,/jako by mršina, divného dechu plna,/tu žila dále množíc se.//A tento svět pak zněl, pln hudby neurčité,/jak šelest větrů nebo vod,/či zrní rytmičky přehazované sítě/a natřásané o překot.//Tvar zmizel, spíše sen, nic nežli skizza matná,/dlouhými časy ořelá,/kterou teď umělec, jestli se chopí plátna,/jen po paměti

Zdá se, že oba Rilkeho interpretační leitmotivy – důraz na věcné sdělování a odmítnutí výběru, jsou v básni reprezentovány především jednotlivými obrazy hnijícího těla, které ve své době skutečně byly nové, šokující a odmítané.⁹⁹ Báseň je strukturně organizována podle svého hlavního motivu hnutí, jehož výsledkem je nejprve rozpad na jednotlivosti; mnohonásobná fragmentarizace. Ta je sice naplno vyjádřena až v šesté sloce: „le corps vivait en se multipliant“, zároveň je však v náznacích přítomná od počátku. Můžeme ji spatřovat již v motivu, z jednotlivých oblázků složeného, kamenného lože mršiny a dále v obrazu slunce „stonásobně“ vracejícího mršinu přírodě, v plurálech černých bataliónů larev, bzučících much, v „perlivém“ vyřazení zvedajícího se břicha, v hnutí básníkovy lásky, kde je množství vyjádřeno plurálem kosterních pozůstatků („parmi les ossements“) a nakonec v závěrečném, opět plurálovém, adjektivu „décomposés“.

Popis mršiny má v básni dominantní postavení, z dvanácti slok je mu přímo věnováno sedm. Vzhled mršiny je znázorněn řadou přirovnání, u nichž si Otakar Levý v knize *Baudelaire. Jeho estetika a technika*¹⁰⁰ všímá, že jejich druhý člen je vždy vzat z okruhu představ mršině velmi vzdálených (tělo je jako chlípna žena, rozkvétající květina nebo náčrtek obrazu, břicho mršiny je jako vlna na moři, hmyz a zvuk rozkladu jsou jako tekoucí voda aj.). V tomto způsobu popisu věci pak Levý spatřuje jednak Baudelairovu tendenci k „odpatetičťování“ lyriky, jednak odhaluje jeho častou práci s kontrastem,

dodělá.//Za skálou čekala toulavá strašná fena,/a vzteklým zrakem měříc nás,/cíhala na chvíli,
kdy by se nerušena,/zas mohla pustit v hodokvas.// - A přece budete jak to tak strašné hnutí,/sám
mor té spouště zteřelé,/vy hvězdo očí mých, vy slunce mého bytí,/má vášni, vy můj
anděle!//Ba, tak se budete, žel, jednou jevit světu/i vy, má kněžno něžných vnaď,/až, s Bohem
smířena, pod rovem tučných květů/se budete v prach rozpadat.//To, krásko, rcete však těm
červům, kteří, hluší,/vás budou líbat kusadly,/že tvář a podstatu svých lásek chovám v duši,/i
když se bědně rozpadly.//

99 Komentář k básni z komentovaného vydání Pléiady: Baudelaire, Ch. *Œuvres complètes I*. Paris: Gallimard, 1975. Ed. par C. Pichois, s. 889.

100 Levý, B. *Baudelaire. Jeho estetika a technika*. Brno: FF Masarykovy univerzity, 1947.

antitezí a paradoxem,¹⁰¹ který v *Mršině* podporuje její barokní vyznění.¹⁰² Zároveň si však Levý všímá, že Baudelaire zobrazuje daný předmět věrným popisem přímého, smyslového počítku. Podíl obraznosti a popisu je tak podle něj v *Mršině* velmi vyrovnaný.¹⁰³

Tato původně deskriptivní složka vytvářející výsledný obraz a připomínající svou věrností realitě Rilkeho básně, často vzniká složením několika vjemů z různých smyslových oblastí.¹⁰⁴ Jak známo, Baudelaire přisuzuje smyslům velkou roli, nejznámějším aspektem Květů zla je v tomto směru jednak synestézie, jednak zdůraznění čichových vjemů parfémů a jiných, často exotických vůní. Lloyd J. Austin shrnuje, že Baudelaire zrovnoprávnil chuť, čich a hmat, tedy afektivní smysly chápané tradičně jako „nižší“ se zrakem a sluchem, které jsou více spojené s intelektem.¹⁰⁵ Kromě čichu můžeme mluvit v *Mršině* i o na první pohled nenápadných, původně hmatových vjemech jako jsou prožitky tepla, měkkosti nebo viskozity, jejichž intenzita je však oslabena, neboť jsou vnímány prostřednictvím zraku. Co se týče vizuálního umění, Austin dokládá, že Baudelaire byl, podobně jako Rilke, často k napsání básně inspirován předmětem – konkrétní sochou nebo obrazem.¹⁰⁶ Pro nás je však zajímavější Baudelairova práce s barvami, kterou analyzuje Levý. Baudelaire podle něj barvy přímo pojmenovává jen zřídkakdy, ale zato s „impresionistickou sugestivností“. V kontextu Cézannova způsobu kladení barev vedle sebe, je pro nás důležitý i Levého poukaz k *Tancujícím hadu*, v němž je využito hnědé a modré k popisu černé barvy vlasů, která však

101 Levý, s. 381–383.

102 Komentář k básni. Baudelaire, Ch. *Œuvres complètes I*. Paris: Gallimard, 1975. Ed. par C. Pichois, s. 889.

103 Levý, s. 358–359.

104 Levý, *ibid.*

105 Austin, L. *L'univers poétique de Baudelaire: symbolisme et symbolique*. Paris: Mercure de France, 1956, s. 201–204.

106 Austin, s. 242–243.

v textu básně není explicitě zmíněna. Baudelaire zde svým nepřímým pojmenováním vytváří celou barevnou škálu černé, jevící se proměnlivě při tanci a chůzi jako spíše modrá nebo hnědá.¹⁰⁷ Ani v *Mršíně* nenacházíme mnoho barev, pouze na jediném místě je použita černá (noirs bataillons de larves), verš je však zajímavý tím, že sugeruje proces vytékání, které lze asociovat s červenou krví. Rozklad je touto asociací představen ještě hrozivěji, neboť *Mršina* je proudem larev jakoby znovu oživována. Tento motiv se ostatně v básni objevuje průběžně – mrtvola dýchá, potí se, rozevírá se jako květina aj. Tímto způsobem bychom mohli interpretovat i onu malířskou strofu, kterou je popis mršiny uzavřen. Obraz je zajímavý jednak tím, že postupné mizení tvarů mršiny znázorňuje několikerou zprostředkovanost (malíř maluje podle vzpomínky na zapomenuté plátno něco, co již nemá před očima). Náčrtek je zde přitom použit inverzně, neboť, jak připomíná Austin, kresba malíře svými tahy postupně vytváří a konstruuje tvar, zatímco mršina v průběhu rozkladu tvar naopak pozbývá.¹⁰⁸

Rilke uvádí *Mršinu* jako předchůdce pravé věčnosti především z hlediska tematického a zároveň s ohledem na věcný, ze smyslů vycházející popis. *Mršinu* však můžeme chápat jako báseň zlomovou i z jiného důvodu, který lépe vynikne teprve ve srovnání s jinou básní.

Théophile Gautier

L'Hippopotame

L'hippopotame au large ventre

Habite aux Jungles de Java,

Où grondent, au fond de chaque antre,

¹⁰⁷ Levý, s. 327–328.

¹⁰⁸ Austin, s. 244–245.

Plus de monstres qu'on n'en rêva.

Le boa se déroule et siffle,
Le tigre fait son hurlement,
Le buffle en colère renifle ;
Lui, dort ou pait tranquillement.

Il ne craint ni kriss ni zagaies,
Il regarde l'homme sans fuir,
Et rit des balles des cipayes
Qui rebondissent sur son cuir.

Je suis comme l'hippopotame :
De ma conviction couvert,
Forte armure que rien n'entame,
Je vais sans peur par le désert.¹⁰⁹

Tato osmislabičným veršem psaná, hravá báseň s exotickými motivy pochází ze sbírky *La comédie de la mort* z roku (1838) a představuje jeden z nejčastějších způsobů zobrazování předmětů v průběhu 19. století. Báseň se zdánlivě soustředí na hrocha, avšak dívá se na něj z perspektivy přirovnání poslední strofy: je suis comme l'hippopotame. Důležité je tedy především, že

109 Fr. text k dispozici na [https://fr.wikisource.org/wiki/La_Comédie_de_la_Mort_\(1838\)](https://fr.wikisource.org/wiki/La_Comédie_de_la_Mort_(1838)) (přístup k 5. 8. 2018). V překladu J. Vrchlického zní takto: To zvíře, které hrochem sluje,/se v síti v Javě ukrývá,/kde hemží se v dnu každé sluje/víc potvor, v snech než přebývá.//Tam boa roztáčí se, syčí,/řve tygr tam, až poušť se chví,/ve vzteku bůvol supá, řičí,/hroch pase v tichu se neb spí.//Co jemu šípů děšť a bodců?/Zří člověka a klidný jest,/směje se kulím domorodců,/o jeho kůži jich zní chřest.//Já hroch jsem, který nechvěje se,/mé přesvědčení jest můj štít,/v té zbroji, již nic nedotkne se,/mne vidíš klidně světem jít. (In *Moderní básníci francouzští*. Praha: Jos. R. Vilímeck, 1893. Přel. J. Vrchlický.).

hroch *je jako* básník, jeho netečnost a odolnost tváří v tvář nebezpečí je netečnost básníková. Hroch samotný, ačkoliv jsou mu věnovány první tři strofy, není v básni nějak výrazně popisován, nenacházíme ani jednu charakteristiku, kterou bychom nemohli převést na básníka. Naopak v poslední sloce se teprve po rozhodující spojce objevuje nový motiv skrytého přesvědčení svázaného již jen s básníkem. *Hroch*, který se jinak od Baudelairovy *Mršiny* v mnohém odlišuje, je zde zástupce personifikujícího a alegorizujícího způsobu zobrazování zvířat a předmětů, na jehož pozadí teprve vynikne inovativní přístup Rilkeho *Plameňáků* nebo *Modré hortenzie*.

Pokud byla alegorie typickým způsobem zobrazování předmětů, musíme si položit otázku, je-li alegorií také *Mršina*. Pro kladné zodpovězení této otázky mluví mnoho. Zobrazení mršiny ústí primárně ve srovnání mršiny s milou básníka. Tímto směrem by také mířila ona barokizující interpretace chápající báseň jako *memento mori*.¹¹⁰ Personifikující vazba mršiny na milou je kromě explicitního závěru zdůrazněna i těmi metaforami, které o mršině mluví jako o něčem živém (mršina se na slunci potí, dýchá, má na sobě živoucí cáry, prýští z ní „krev“ červů aj.) K tomu třeba přidat zjevná přirovnání v úvodu básně, která mršinu zobrazují jako ženu ležící na posteli s vyvaleným břichem a roztaženými nohama a hodnotí ji adjektivy vyjadřujícími lidské vlastnosti (infâme, lubrique; ouvrait son ventre d'une façon nonchalante et cynique). Celkové vyznění takto chápané alegorie by pak bylo spiritualizující a idealizující – báseň by naznačovala, že netělesnou podstatu básníkovy lásky smrt nezasáhne. V tomto kontextu je zajímavá i jazyková shoda: „*les formes s'effaçaient et n'étaient plus qu'un rêve*“ a „*j'ai gardé la forme et l'essence di-*

110 Do jejich rámce lze dobře vsadit i poznámku Jeanna Starobinského o alegorii melancholie: „Myšlenky diváka jsou vedeny k věčnosti skrze *memento mori* [...]. Oko melancholika upřeně zírání na něco nepodstatného a pomíjejícího, na jeho vlastní odražený obraz. Divák sám musí svůj zrak pozvednout, obrátit se na druhou stranu. Starobinski, J. *Melancholie v zrcadle*. Praha: Malvern, 2013, přel. J. Hrdlička, s. 45.

vine“.¹¹¹ Na pozadí alegorického dualismu mršina-žena, vystává tedy ještě rozdělení na hmotu a ducha či duši. Vedle této interpretace pak můžeme postavit ještě jinou, založenou především na osloveních milé básníka. Oslovení „étoile de mes yeux, soleil de ma nature“, „mon ange et ma passion“, „ô la reine des grâces“, „ô ma beauté“) jsou vzata z kurtoazní tradice. Omdlévající žena, která jen stěží snesla pohled na rozkládající se tělo, by proto mohla znázorňovat „figure de la poésie lyrique“, tj. básnictví vůbec. Proces zániku a rozkladu, který zasahuje ji a v posledku i básníka, by pak byl Baudelairovou ironizující polemikou s podobou lyriky, která odmítá vzít v potaz realitu v celé její skutečnosti.¹¹² Viděli jsme, že právě tato totalita zobrazeného je i tím, co na *Mršině* vynášel Rilke. Kromě toho lze mluvit i o odmítnutí tradiční představy poezie, která má něco nebo někoho uchovat v paměti¹¹³, jak je parodována v básni *Ty verše dávám ti*.

Alegorie má v Květech zla své místo, často narazíme na personifikované, alegorické postavy (stačí vzpomenout například na báseň *Albatros*). Austin zde spatřuje mj. i vliv klasického, akademického malířství. Baudelaire však podle něj pracuje s touto tradicí inovativně, neboť alegorizuje různé abstraktní jevy, které do té doby své tradiční znázornění neměly.¹¹⁴ Inovativní práci s alegorií naznačuje částečně i Jean Starobinski, když v rámci úvah o alegorii melancholie, analyzuje její spojení s motivem zrcadla. Vychází z verše „je suis le sinistre miroir“ z básně *Heautontimorumenos* a identifikuje

111 Komentář k básni. Baudelaire, Ch. *Œuvres complètes I*. Paris: Gallimard, 1975. Ed. par C. Pichois, s. 889–890. Komentář s ohledem na podobnou práci s „formou“ zmiňuje ještě báseň *Mučednice*, kde čteme „Ton époux cour de monde, et ta forme immortelle/Veille près de lui quand il dort.“

112 Komentář k básni z vydání *Les Fleurs du Mal*. Paris: Le Livre de Poche, 2011. Ed. J. E. Jackson, s. 280.

113 Wright, B. Baudelaire's poetic journey in *Les Fleur du Mal*. In *The Cambridge Companion to Charles Baudelaire*. Ed. R. Lloyd. New York: Cambridge University Press, 2015, s. 36–37.

114 Austin, s. 245–247.

jej s podobnými výroky lyrického subjektu („jsem hřbitov“, „jsem starý budoár“, „kus bídné žuly“). Starobinski mluví o těchto obrazech jako o alegoriích, avšak v jistém slova smyslu inverzních, neboť je chápe jako materializující, odosobňující a zbavující života.¹¹⁵ Jako alegorizující prvek lze pak podle Levého v některých případech chápat i přímé řeči postav vnášející do básní dramatický prvek. V jejich rámci sahá také Baudelaire často k apostrofám, které mají vytvářet dojem simultánnosti aktu tvorby s prožitkem. I v *Mršině* je tato dramatizace přítomna, báseň je formálně uspořádána jako monologická promluva básníka s milou.¹¹⁶

Navzdory těmto dokladům však naráží alegorizující interpretace *Mršiny* na několik obtíží. Jak upozorňuje Pichois, není zcela jasné, zda bude milá opravdu podarována nesmrtelností, neboť je se její portrét chystá uchovat smrtelný básník.¹¹⁷ V tomto smyslu nesouladně působí také plurál v závěrečném verši „mes amours décomposés“. Hlavní argument proti alegorii však vychází ze samotné definice tohoto tropu. V literární teorii je alegorie definována jako text s dvojitým významem, jehož smysl je určen teprve poukazem na druhou významovou rovinu. Doslovný smysl textu je „spíše bezvýznamný“, „průzračný“, má zhusta instrumentální povahu a na svůj skutečný význam poukazuje „ustáleným způsobem“. Na rozdíl od metafory nebo symbolu pak není alegorie tolik vázána na svou konkrétní textovou a jazykovou manifestaci.¹¹⁸ *Mršina*, navzdory tomu, že všechny výše zmíněné

115 Starobinski, s. 32. V našem kontextu básní o věcech je zajímavé, že podle Starobinského se alegorizace melancholie nevztahovala ani před Baudelairem výhradně na postavy, ale „vepisovala se také do předmětů a do aspektů světa.“ (Starobinski, s. 18).

116 Levý, s. 348–350. Podle Levého se v Květech zla oslovuje někdy lyrický subjekt i sám sebe, nečiní tak však nikdy přímo, oslovuje svou duši nebo srdce. To by podpíralo významové pozadí apostrofy milé („mon âme“) jako části básnickovy duše. (Levý, s. 350).

117 Baudelaire, Ch. *Œuvres complètes I*. Paris: Gallimard, 1975. Ed. par C. Pichois, s. 889.

118 Lexikon teorie literatury a kultury. Brno: Host, 2006. Ed. A. Nünning, J. Trávníček, J. Holý. Slovník novější literární teorie. Praha: Academia, 2012. Ed. R. Müller, P. Šidák. Heslo alegorie.

interpretace zůstávají v pozadí básně, takto definované teorii alegorii neodpovídá, neboť báseň věnuje příliš velkou pozornost popisu mršiny. Je to právě věcnost a věrnost smyslově vnímané realitě, která znemožňuje chápat tělo mršiny jako na textu nezávislou, interpretačně průzračnou alegorii. Naši tezi potvrzuje i Levý, když mluví o tom, že Baudelairův alegorizující činitel je založen spíše na „smyslově-evokačním dojmu“ než na intelektuální koncepci a že jednotlivé prvky personifikace jsou samy metaforizovány.¹¹⁹

Srovnáme-li *Mršinu* s výše zmíněným *Albatrosem*, vynikne lépe ještě jeden aspekt typický pro alegorii. Srovnáme první verše *Mršiny*: „Rappelez-vous l'objet que nous vîmes, mon âme,/Ce beau matin d'été si doux“ se začátkem *Albatrose*: „Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage/Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers“¹²⁰ V *Mršině* je od prvního verše jasný celkový rámec básně – jedná se o reálnou vzpomínku na něco, co básník a jeho milá kdysi spatřili. Tomu odpovídá i minulý čas slovesa „vidět“ (vîmes). Ve druhé básni žádný takový rámec není, čtenář je prostě konfrontován s výjevem námořníků, kteří chytají albatrosy, čemuž gramaticky odpovídá zvolený přezens (prennent). Přítomný čas zde přitom má roli spíše nečasového obrazu, neodkazuje k žádné konkrétní události, což potvrzuje i adverbium „často“ (souvent) v prvním verši. Minulý čas v *Mršině* naopak situaci básně konkretizuje a posouvá ji od alegorie více k reálné události.

Můžeme tedy uzavřít, že Baudelairova *Mršina* je zlomovou básní nejen díky svému tematickému zaměření a důrazu na věcný popis, ale i z hlediska svého zacházení s alegorií, kterou v základním rámci vzpomínky rozrušuje ironizujícím závěrem básně i tím, že oproti skutečné alegorii připoutává naši pozornost detailním popisem k první významové rovině.

119 Levý, s. 361.

120 Ve volném překladu: „Často, aby se posádka pobavila, chytá albatrosy, velké ptáky moře.“

Další způsoby konceptualizace předmětu ve francouzské poezii

Před tím, než uzavřeme tuto kapitolu, obrátíme se ještě krátce k básním, na jejichž pozadí byla *Mršina* napsána. Základem alegorie je skrytá ekvivalence dvou prvků, např. vztah básník – hroch, jak jsme jej mohli pozorovat u Gautiera, která od zobrazovaného předmětu pozornost odvádí. Popsaná dvojdomost se netýká pouze alegorie, ale i jiných tropů, můžeme proto například najít básně, které bychom označili jako metonymickou synekdochu. Příkladem může být *Rudý květ* od Louise Bouilheta.¹²¹ Báseň nese jméno věci, a vzbuzuje proto dojem, že jí bude věnovat velkou pozornost, avšak ve skutečnosti je o lásce básníka k ženě a o rudém květu se v posledku dozvídáme jen to, že jej milovaná žena nesla na svých ňadrech.

Další často užívanou metodou 19. století ve vztahu k zobrazování věci jsou rétorické figury, nejčastěji apostrofa a prosopopeia. Obě se stýkají v básni od Charlese Crose *Sur un miroir*.

Toutes les fois, miroir, que tu lui serviras
À se mettre du noir aux yeux ou sur sa joue
La poudre parfumée, ou bien dans une moue
Charmante, son carmin aux lèvres, tu diras :

« Je dormais reflétant les vers, que sur l'ivoire
Il écrivit... Pourquoi de vos yeux de velours,
De votre chair, de vos lèvres, par ces atours,
Rendre plus éclatante encore la victoire ? »

¹²¹ Báseň *La Fleur rouge* pochází ze sbírky *Dernières chansons*, která vyšla post mortem roku 1872. Do češtiny ji první přeložil J. Vrchlický v antologii *Moderní básníci francouzští*. Praha: Jos. R. Vilímek, 1893.

Alors, si tu surprends quelque regard pervers,
Si de l'amour présent elle est distraite ou lasse,
Brise-toi, mais ne lui sers pas, petite glace,
À s'orner pour un autre, en riant de mes vers.¹²²

Tato báseň je ilustrativní z několika důvodů. Předmět je zde opět použit jako něco pomocného, na co se báseň, jejímž hlavním tématem je opět láska milého k milé, nesoustředí. Jediným momentem vycházejícím z povahy předmětu je motiv zrcadlení – zrcadlo je spjato s osobou milé, jejíž obraz ukazuje, a zároveň promlouvá hlasem básníka. Prosopopeia přitom neimplikuje větší zájem o předmět, spíše navazuje na antropomorfizaci započatou v úvodní apostrofě prvního verše. Básník jako by nejprve učinil ze zrcadla svého přítele, aby pak mohl promlouvat jeho ústy. Zajímavým rysem této básně je i její název, který bychom mohli oproti Holanovi přeložit spíše jako „Na zrcadlo“. Užití této prepozice bylo jedním z posuzovaných hledisek ve studii Kurta Opperta. Oppert jej vnímal jako příznak staršího typu psaní o věcech a demonstroval jej na Mörikeho básni *Auf eine Lampe*, která mu zároveň představovala zlomový bod Dinggedicht v německé oblasti.

Noch unverrückt, o schöne Lampe, schmückest du,
An leichten Ketten zierlich aufgehangen hier,
Die Decke des nun fast vergeßnen Lustgemachs.
Auf deiner weißen Marmorschale, deren Rand
Der Efeukranz von goldengrünem Erz umflucht,

122 V Holanově překladu zní báseň se pozměněným názvem (Zrcadlu) takto: Pokaždé, zrcadlo, které jí sloužíváš,/když líčí pudrem líc a nosík neveliký/a barví karmínem své sešpulené rtíky/a černí řasy své – řekni jí vším, čím pláš://„Spalo jsem, zrcadlíc verše, jež napsal kdys/na tabló ze sloni... Proč tedy těmi krémy/zvyšuješ ještě víc své slavné krásy lemy/a oči hedvábné a rtů a tváře rys?“//Pak zachytíš-li snad, jak pohledem zlým/stíhá mou přítomnost a krabí svoje čílko,/praskni a nesluž jí, zvláště jestli, zrcadýlko,/se chystá k jinému, smějíc se veršům mým! In Holan, V. *Spisy*. Sv. 12 *Překlady II* (Francouzská poezie). Praha-Litomyšl: Ladislav Horáček – Paseka, 2009.

Schlingt fröhlich eine Kinderschar den Ringelreihn.
Wie reizend alles! lachend, und ein sanfter Geist
Des Ernstes doch ergossen um die ganze Form –
Ein Kunstgebild der echten Art. Wer achtet sein?
Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst.¹²³

Báseň je Oppertovi zástupcem staré tradice od popisujících umělecké předměty (viz např. Keatsovu *Ode on a Grecian Urn*), jejímž pozůstatkem je ona prepozice „na“, která, jak Oppert zdůrazňuje, u Rilkeho již zcela absentuje. Zároveň však Oppert vyzdvihuje inovativní práci Mörikeho s popisem výjevu dětského reje. Ten podle něj patří již zcela k popisu lampy, nevytváří tedy nějakou zvláštní, samostatnou scénu, pro niž by lampa byla jen podkladem a fyzickým nositelem. Oppert tedy vnímá dětský rej jako bytostný rys předmětu.¹²⁴ Ten, myslím, dobře ilustruje poslední verš básně, který v sobě sjednocuje motiv podstaty lampy, tj. její záření, spolu s atmosférou krásy a blaženosti dětského reje.

Vedle uměleckých předmětů potkáme zejména v poezii druhé poloviny 19. století ještě předměty exotické, do nichž bychom mohli zahrnout i Gautierova *Hrocha*. K obyčejným předmětům se poezie propracovávala teprve postupně, jak je ostatně patrné i v Rilkeho *Neue Gedichte* – zajímavé jsou z tohoto hlediska zejména básně *Buddha* a *Buddha in der Glorie*, které v sobě spojují aspekt umělecký s exotickým a spirituálním přesahem. Předměty obyčejné, jako Crosovo zrcadlo, byly zpočátku zobrazovány pouze s poukazem k něčemu jinému. Kromě alegorie nebo jiných dvouprvkových struktur byly

123 Neodstraněna, krásná lampa, zkrášluješ/doposud na řetízcích něžně visíc zde,/strop pokoje někdejších rozkoší./A na tvé mramorové misce, jejíž okraj zelenozlatým bronzem břechťan ovíjí,/vesele dětský rej se v kole proplétá./jak vnadné, úsměvné vše! přec jak mírný duch/vážnosti rozlit je tu na každíčkový tvar!/Mistrovské dílo umu. Kdo však vyzná to?/Co krásné je, už v sobě blažené se zdá. (In Mörike, E. *Proč bolíš, radosti?* Praha: Mladá fronta, 1979. Přel. I. Slavík.).

124 Oppert, s. 752.

také časté básně, ve kterých předmět evokoval nějakou vzpomínku. Jejím prototypem by mohla být Rimbaudova báseň *Le Buffet*. Báseň je opět antropomorfizující (Très vieux, a pris cet air si bon des vieilles gens; ...tu sais bien des histoires,/et tu voudrais conter tes contes), zároveň však tato antropomorfizace není příliš silná, neboť kredenc je primárně brána jako místo, kde jsou uloženy vzpomínky na někoho jiného. Tento motiv jiného člověka nebo jiného času je pak v některých básních tohoto typu rozvíjen ještě mnohem více než u Rimbauda a v některých případech zcela vytlačuje původní skříň nebo jiný předmět, který je evokoval.

Závěrem se vraťme k meznímu postavení Baudelairovy *Mršiny*. Baudelaire je často chápán jako zakladatel nové, moderní poezie, jako ten, kdo stojí na rozhraní romantismu a symbolismu.¹²⁵ V našem kontextu je zajímavé, že se Baudelaire svým novým směřováním zařazuje do chápání díla a světa jako znaku, o kterém jsme mluvili výše. Pro Baudelaira je svět „magasin d'images et de signes“, který je recipován smysly a se kterým dále nakládá básníková imaginace.¹²⁶ Baudelaire se tak, podobně jako Rilke nebo Proust¹²⁷, stává luštitelem tajemství života.¹²⁸ Austin pro tento nový obrat poezie navrhuje pracovat se slovy „symbolique“ a „symbolisme“. Symbolique by byla poetika typická pro starší období, ve kterém je příroda symbolem jisté transcendentní skutečnosti. Symbolisme oproti tomu nehledá v přírodě nic metafyzického, ale obrací se k ní jako ke korelátu svých počitků (Austin zde odkazuje i k Eliotovu „correlative objective“). Tato tendence pak podle něj vede přímo k umělecké synestézii jako hlubokému prožívání jednoty všech počitků ústící ve formální

125 Šalda, F. X. Z alchymie moderní poezie. In *Šaldův zápisník, sv. III*. Praha: Československý spisovatel, 1991, s. 290. Austin, s. 13.

126 Austin, s. 190.

127 Prousta v souvislosti se smyslovým vnímáním reality zmiňuje v návaznosti na Baudelaira i Austin (s. 222).

128 Levý, s. 106. Levý zde po bok Baudelairův řadí k této tendenci ještě Nerval a Saint-Beuva.

rovině k hledání nového způsobu práce s analogií, ekvivalencí a metaforou.¹²⁹ Tento způsob zobrazování pak opět vede k odmítnutí přílišného subjektivismu lyrické poezie. Šaldova připomínka týkající se nevraživého vztahu Baudelaire ke konfesijní lyrice Mussetova stříhu¹³⁰, může proto připomenout Oppertovo vymezení Dinggedicht vůči subjektivismu Goethovy lyriky.

129 Austin, s. 19; s. 54–55.

130 Šalda, s. 290.

5. Předmět v české poezii

Devadesátá léta

V české poezii druhé poloviny devatenáctého století můžeme velmi dobře navázat na to, co bylo řečeno v kapitole věnované francouzským předobrazům Dinggedicht. Česká literatura se v rámci národně-obrozujících snah lumírovského kosmopolitismu vyhýbala německojazyčné oblasti a přikláněla se vedle literatury italské, anglické nebo polské právě k literatuře francouzské. Tento rys patrný od sedmdesátých let devatenáctého století postupně sílí a vrcholí v silném vlivu Baudelaira na dekadentně-symbolistní generaci devadesátých let. Počátky francouzského vlivu jsou přitom spojeny zejména se jménem Jaroslava Vrchlického, který Baudelaira a spolu s ním mnoho jiných francouzských autorů druhé poloviny devatenáctého století do češtiny přeložil.¹³¹ První antologie Poezie francouzská nové doby vychází v roce 1877, druhá Moderní básníci francouzští v roce 1894. K Vrchlického překladům Baudelaira je pak třeba přičíst ještě spolu s Jaroslavem Gollem vydaný Výbor z Květů zla (1895).

Felix Vodička připomíná, že jsou to právě překlady Baudelairových básní, na nichž se rozhořel další z mnoha dílčích sporů mezi mladou generací a lumírovci. Generace manifestu České moderny pro sebe reklamovala především Baudelairův symbolistně-dekadentní odkaz, zatímco Vrchlický oceňoval spíše formální vytríbenost Baudelairova verše. Tato jistá dvojkolejnost ve vnímání Baudelairova odkazu kopírovala ostatně i situaci ve Francii, v níž se k Baudelairovi hlásili jednak Théodore de Banville či Théophile Gautier, jednak opět mladší básníci dekadentního okruhu. Mladá kritika vedená Jiřím Karáskem a později F. X. Šaldou odmítla proto Vrchlického překlady jako zásadní neporozumění Baudelairově obraznosti

¹³¹ Vodička, F. *Francouzské impulsy v české literatuře 19. století*. Rané studie. Praha: Karolinum, 2003. Ed. Z. Děťáková, s. 7.

i tematickému zaměření.¹³² Karásek v rámci své kritiky srovnává Vrchlického překlady z Baudelaira s Vrchlického překlady z Banvilla, v nichž již nenachází tolik nepřesností. To je mu pak dokladem příslušnosti Vrchlického poetiky ke starší poetice parnasistního typu, která Baudelaira nedokázala správně zhodnotit.¹³³

I přes výhrady k Vrchlického překladům, které lze shrnout jako oslabení sémantické složky na úkor vystižení nálady a citové funkce básně, se však hovoří o vlivu Baudelaira na Vrchlického původní tvorbu. Vodička ji například zvažuje v souvislosti se sbírkou *Dojmy a rozmary* z roku 1880.¹³⁴ Tato sbírka obsahuje kromě zajímavých básní věnovaných Vrchlického vzorům (z francouzského prostředí kromě Baudelaira ještě Gautier, Banville, Leconte de Lisle a Hugo) skutečně i několik básní, které bychom mohli zahrnout do našeho zkoumání v rámci Dinggedicht. Jedná se o básně *Motýli*, *Vážky*, *Světlušky*, *Kos*, *Ptáci*, *Lilie*, *Oblaka*, *Vichrové*, *Ballada o vlasech mého paní*¹³⁵, *Nápis na starý pohár* a o cykly *Moře* a *Hvězdy*. Básně se soustředí na úzký výsek skutečnosti a v některých případech najdeme i popisnější detaily ukazující zvýšený zájem o věc. V naprosté většině básní je však přítomen výrazný lyrický subjekt, mezi nímž a věcí dochází k významovému paralelismu. Obecně bychom mohli konstatovat, co jsme shrnuli v rámci kapitoly věnované francouzským předchůdcům Dinggedicht – výchozím předpokladem těchto básní není předmět sám, ale alegorizující antropomorfizace podpořená často apostrofou.

132 Vodička, s. 8.

133 Vodička, s. 21–24.

134 Vodička, s. 7–8.

135 Zde a v básni *Lilie* je skryt většinou nejčastěji připomínaný rys této sbírky, totiž smyslově sugestivní konkrétnost milostných veršů psaných pod vlivem Vrchlického vztahu k budoucí manželce L. Podlipské.

Kromě Vrchlického připomíná Vodička v souvislosti s Baudelairem také sbírku Jaroslava Kvapila *Padající hvězdy* z roku 1889. Nápadné jsou v této sbírce zejména tematicko-motivické vlivy, objevuje se báseň *Kočky*, dále *Neznámá židovka* připomínající Baudelairův erotizující exotismus a také mnoho básní o květinách a jejich vůni, pro celou sbírku je pak typické noční ladění. Vodička však shrnuje, že se jedná spíše o náhodný a vnější vliv, který z Kvapilovy tvorby rychle mizí.¹³⁶ Kvapilova sbírka pak ani v rámci věcné poezie nepřináší nic, co bychom nekonstatovali u Jaroslava Vrchlického, navíc posouvá náš zájem směrem k dekadentní a symbolistně orientované poezii nové generace, v níž lze, zejména ve spojitosti s Arnoštem Procházkou, Jiřím Karáskem a Otakarem Theerem, najít další stopy Baudelairova vlivu.¹³⁷ V tomto ohledu je důležitý i vztah Baudelairovy poetiky k Březinovi, hlavní předmět Vodičkova zájmu. Pro nás však tento kontext není v rámci věcného zobrazování důležitý.

V rámci nové generace devadesátých let vyhraňuje se ještě jedna básnická individualita, která se nepřiklonila ani k dekadenci, ani k postupně se rozvíjejícímu symbolismu a impresionismu nové české poezie. Touto individualitou je Josef Svatopluk Machar, jehož verše, jak se domníváme, v sobě nesou nejvíce podnětů k otázkám předmětného zobrazení v české poezii konce 19. století.

Macharova první sbírka *Confiteor* (1887) vychází ještě době, kdy je česká básnická scéna zcela určována tvorbou Jaroslava Vrchlického a jeho epigonů, vůči nimž se Machar vymezuje již delší dobu (Zdeněk Pešat dokládá jeho antipatii epigramy vyšlými v letech 1882 a 1883).¹³⁸ Macharův styl lze

¹³⁶ Vodička, s. 8–9.

¹³⁷ Vodička, s. 10.

¹³⁸ Pešat, Z. J. S. *Machar básník*. Praha: Nakladatelství československé Akademie věd, 1959, s. 33–35. Zároveň se na druhou stranu vymezoval Machar i vůči symbolistně-dekadentnímu směru svých souputníků. Toto vymezení se však spíše než programu týkalo jeho tvorby, neboť

nejobecněji charakterizovat jako věcný, střízlivý a vyzdvihávající význam na úkor obraznosti. Tematicky se verše (a to i verše intimní lyriky) věnují soudobým společenským poměrům, nejobecněji postavení národa a národní literatury, z nichž pramení jejich silné kritické, zhusta polemické a deziluzivní ladění. Tento kritický osten vede mj. i k inverznímu hodnocení skutečnosti – básnictví nebo národ jsou odpatetizovány a pomocí ironie zbaveny své důležitosti, což Macharovi umožňuje zaměřit se více na detail.¹³⁹ V těchto aspektech se Machar vědomě přibližuje jednak k Nerudovi, jednak k Heinemu a snaží se tak navázat na tradici realistů. Pešat však zároveň poukazuje k tomu, že Macharův vyostřený individualismus a snaha o nehledané a pravdivé vyjádření myšlenky mají v podstatě charakter romantický. Deziluzivnost Macharových veršů je pak z tohoto hlediska výslednicí střetu romanismu s realismem.¹⁴⁰

Střízlivost Macharovy poezie je dobře patrná i ve formální rovině, která je oproti lumírovcům či symbolistům zjednodušená po intonační i syntaktické stránce. Machar nejčastěji využívá kratší čtyřstopý jamb, navíc s tendencí k dieresi, která verš celkově ještě více zpřehledňuje. V kontextu toho, co bylo řečeno v souvislosti s apostrofou u Kurta Opperta, je také zajímavý postupný ústup lumírovského, patetizující citoslovce „ó“. Pešat dokládá, že ve Třetí knize lyriky z roku 1892 (pozdější *Confiteor III*) se apostrofa vyskytuje již jen v přímé řeči a v doprovodu prozaizujících, hovorových výrazů.¹⁴¹ Apostrofa je tedy i zde chápána jako výrazný znak poezie staršího typu, a to i v případě oslovení živých osob.

mu nezabránilo spojit se s nimi ve společném manifestu České moderny. (Pešat, s. 38–39.)

139 Slovník básnických knih. Praha: Československý spisovatel, 1990. Ed. M. Červenka, s. 35.

140 Pešat, s. 40–42. Je to právě romantická tradice (především Musset), kterou byl Machar osloven. O vlivu Baudelaira nelze mluvit.

141 Pešat, s. 52–54.

Uvedené potlačení obraznosti, apoetizace a celkové zprozaičtění výrazu je u Machara kompenzováno humorem, ironií a sarkasmem, které dodávají jeho veršům svižný a lehký charakter.¹⁴² A zde právě se dostává do popředí zatím netematizovaný způsob práce s předmětem. Přiblížíme si jej básní *Antická kráska* z první knihy *Confiteoru*.

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

Kdo zřel ty rysy hrdé hlavy,
kdo zřel tu bílou, vážnou líc,
dech cítil bázně ostýchavý
a zraků nemoh vznést jí vstříc.

A hříchem už se zdálo býti
chtít složit hlavu v ňadra ta,
jež v taktu nepřestala chvíti
se žádnou touhou pojata.

A nezdála se v tomto jasu
pro jiného nic stvořena,
než obdivuje její krásu,
bys k zemi skláněl kolena.

Tak vídal jsem ji. Maně vždycky
otázka chvěla hrudí mou,

¹⁴² Slovník básnických knih, s. 35.

zda jediný je pocit lidský,
jenž jal by ji, tak mramornou!

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

Ta žena s antickým tím jménem,
jdouc do divadla v zimní den,
pět párků hltě snědla s křenem
a šla pak klidně na Carmen...¹⁴³

Báseň je hravou variací na vzletné, oslavné básně lumírovců, jejichž slovník i ladění sleduje v prvních pěti strofách. Předmět – párek s křenem, zde slouží jako ironizující, avšak novou skutečnost odhalující element. Dobře na ni sedí Pešatovo obecné konstatování, že Macharovou nejúčinnější zbraní ve „službě pravdě“ (oproti lumírovské „službě kráse“) je ironie a sarkasmus.¹⁴⁴ *Antická kráska* zde představuje typ poezie, ve které je předmět něčím, čím druhého zesměšňuji či ironizuji. Předmět si zde tedy stále zachovává svou instrumentální povahu, nicméně je zhusta umístěn na exponovaném místě závěrečné pointy, jejíž vyostření a zdůraznění je pro Machara typické, a pro báseň má tak zcela zásadní interpretační přínos. Tento typ básní byl přitom přítomen i ve francouzském prostředí a sice v souvislosti se jménem ironizujícího karikaturisty François Coppéa.¹⁴⁵

143 In Machar, J. S. *Básně*. Praha: Československý spisovatel, 1954.

144 Pešat, s. 52.

145 Srov. například báseň *Skica z předměstí* z knihy *Neznámý parnas: antologie francouzské parnasistní poezie*. Praha: Odeon, 1988. Uspořádal J. Fryčer. *Básně přel.* J. Pokorný.

Tento francouzský parnasista ztvárňující různé výjevy z pařížských zákoutí byl v Čechách od osmdesátých let velmi oblíbený. Ve své monografii o Macharovi jej zmiňuje i Pešat, avšak právě v kontextu tzv. dobových nebo žánrových obrázků zobrazujících často výsek nějaké všední podoby soudobého života. I zde v pozadí tušíme příklon ke všednosti a věcnému detailu, primárně však žánrové drobnokresby sloužily k ilustraci současnosti bez použití alegorizujícího nebo historického prvku, kterým byl v Čechách proslulý zejména Vrchlický. Machar podobně jako Coppée zdůrazňoval potřebu zobrazovat svou současnost zcela věrně a přímo. Podle Pešata byl však Machar právě v žánrových drobnokresbách nejbliže tendenční poetice epigonských lumírovců.¹⁴⁶

Představený způsob zacházení s předmětem konstatuje nepřímě i Pešat, když mluví o užití smyslově „neobyčejně konkrétního, [...] sytého, jednoznačného slova“ posilujícího vyznění pointy¹⁴⁷ v rámci Macharovy přírodní lyriky, která je z hlediska Dinggedicht zajímavá i důrazem na přímý popis krajinné scenerie a absencí reflexe a jiných zásahů lyrického subjektu.¹⁴⁸ Přírodní lyrika je pak u Machara na rozdíl od Sovy navázána i na městské prostředí, z něhož jsou ona „sytá slova“ často vzata – Slovník básnických knih uvádí např. cigaretu, parasol nebo citrón a charakterizuje je jako módní a hovorová.¹⁴⁹ Zde také dochází k výše zmíněné inverzi hodnot, neboť se do centra pozornosti dostávají nicotnosti všedního života (např. závěr básně

146 Pešat, s. 34–35.

147 Ne však výlučně, viz Pešat s. 56n.

148 Pešat, s. 36, 56.

149 Tato charakteristika však neplatí absolutně, srov. báseň *Opatrným u nás*: „znám Egerii vaši dost a dost,/vy Opatrnost něžně říkáte jí,/a já ji pokřtím přímo Zbabělost,/tak poctivo je, tak je případněji.//Jděte k ní domů! Sviňte prapory,/už beztoho vám zbledly z valné části!/Sázejte špenát, zelí, brambory,/a „Vlast“ už konečně být nechtě vlastní!“

Lístek, v němž milá píše básníkovi, „že zdráva je jak čilé ptáče,/že ráda by mě spatřila,/že psíčka má, jenž přes hůl skáče,/což prý jej sama učila!“).¹⁵⁰

Shrňme-li, představuje Macharova poezie nový postoj umělce k realitě, neboť jako základní kritérium jí, podobně jako v Rilkeho zhodnocení *Mršiny*, slouží pravdivost a věrnost zobrazenému. Machar tak zakládá novou tradici realistického verše, na niž dále navazují zejména Gellner, Dyk a částečně i Bezruč.¹⁵¹ Navzdory těmto společným výchozím předpokladům však zejména kvůli Macharovu společenskému satiricko-kritickému zaměření nenacházíme v jeho tvorbě básně, které bychom mohli označit jako skutečné Dinggedicht. Nacházíme tak u něj jen některé tendence – kromě uvedených je třeba ještě zmínit snahu o analytickou objektivizaci básníka nitra v rámci intimní lyriky a sklon k pořádání menších epicko-lyrických cyklů, které mohou vzdáleně připomenout Baudelairovy Malé básně v próze. Obě tendence jsou patrné v rámci oddílu Kapitoly z mého románu v první sbírce *Confiteoru*, jehož cílem je opět podat společensky pravdivější obraz romantické lásky.¹⁵²

Desátá léta – S. K. Neumann a Richard Weiner

V desátých letech jsou v rámci psaní o věcech zajímaví především dva autoři, Richard Weiner a Stanislav Kostka Neumann. Zatímco Neumann měl výraznější vliv na směřování další básnické generace, Weinerova zůstal spíše osamocen, a to tím spíše, že po válce svou poetiku výrazněji změnil.

Ve středu našeho zájmu je Weinerova sbírka *Usměvavé odříkání* z roku 1914, jejíž základní ladění lze shrnout jako optimistické a zdůvěřňující. Podle Jarmily Mourkové je tato důvěrná a harmonizující atmosféra vytvořena především selektivním výběrem neproblematických jevů skutečnosti, k nimž

150 Slovník básnických knih, s. 35. Pešat s. 56–57.

151 Slovník básnických knih, s. 36.

152 Pešat, s. 51. Slovník básnických knih, s. 34.

patří mj. právě věci.¹⁵³ Jako příklad vybíráme báseň *Jean Baptiste Chardin* z cyklu *Zastávky na procházkách*.

To je můj stůl,
to jsou mé papuče,
to je má sklenice,
to je můj čajník.

To je můj etažer,
to je moje dýmka,
to je má cukřenka,
rodinný odkaz.

To je má jídelna,
to je můj koutek,
to je můj pes,
to je moje kočka.

[...]

Modrý svůj šálek
mám velmi rád.
Květiny v okně
také mám rád.

Fuchsie ze všech
nejraděj' vidím.

153 Z doslovu k vydání *Weinerových básní* – Weiner, R. *Básně*. Praha: Torst, 1997.

Charlotta ale
miluje bez.

[...]

Nejraděj jídám
chřest s bílou omáčkou,
zvěřinu na pepři,
jahody s krémem.

[...]

Doma je dobře.
Doma je nejlíp.
To je můj koutek,
to jsou mé papuče.

[...].

Báseň nese v názvu jméno francouzského malíře Jeana B. Chardina, který v rokokové Paříži, jež oceňovala především velkoformátovou historickou malbu, maloval zejména zátiší a žánrové výjevy z obyčejného života. Kromě žánrových obrázků S. Machara a F. Coppéea nás proto Chardin skrze zátiší vrací i k Cézannovi. Tato stopa je pak potvrzena dalšími básněmi z cyklu Zastávky na procházkách. Jde o básně věnované Watteauovi, Boucherovi, Courbetovi, Fragonardovi a zejména o pět básní o Manetově *Snídani v trávě*. Právě v této pětičce jde nejdále i Weinerova přesnost v popisu. Zde se také objevují rilkovsko-cézannovské motivy zrcadlení a barev, jež básníkovi

„splývají v souzvuk“¹⁵⁴ – bělostná a zářící nahota ženy, již básník chápe jako souhrn celé malby, vzniká jakoby složením a následným rozložením barev: „I třeba mou zeleň, mou hněď, moji šed' i čern/do běli svěsti a odtud zas roznést.“¹⁵⁵

Vraťme se však k básni *Jean Baptiste Chardin*. Báseň připomínající známou Eichovu *Inventuru* je charakteristická svou strohou výčtovostí hraničící až s primitivností. Zdá se jako by plocha subjektu a objektu byla vyrovnána, neboť subjekt k nim zaujímá zcela přímý a jasný vztah, jak naznačuje jednak opakující se přivlastňovací zájmeno, jednak adverbium „rád“ či „nejraději“. Gerhard Kaiser upozorňuje, že stejně jako v *Inventuře* dochází u Weinera k vyjádření vnitřního skrze vnější. Eichova báseň se dotýká válečné zkušenosti, avšak nepateticky a in absentia. Eichovo tajemství ze čtvrté strofy („Im Brotbeutel sind/ein Paar wollene Socken/und einiges, was ich/niemand verrate“)¹⁵⁶ je podle Kaisera jen špičkou ledovce neartikulované, avšak v negaci přítomné válečné hrůzy. Kaiser se však důrazně staví proti tomu, aby bylo básnické „já“ v *Inventuře* interpretováno jako já konfesijní lyriky. Podle něj je lyrický mluvčí ve své existenční nejistotě znovu konstruován právě skrze věci, nikoliv naopak. Dokladem může být subjekto-objektová inverze ve verši o tužce: Die Bleistiftmine/lieb ich am meisten:/Tags schreibt sie *mir* Verse,/die nachts *ich* erdacht.¹⁵⁷ Není to básník, který s pomocí tužky zachycuje své verše, podmětem je tužka sama, což umožňuje interpretovat báseň jako metatextovou reflexi psaní či umění vůbec.¹⁵⁸ V obou básních lze však zároveň konstatovat

154 Z druhé básně Manetova cyklu s podtitulem *Malířova píseň*. K souzvuku viz i verše z páté básně: Teď přírodě tváří v tvář ve dni, jenž stoupá,/všechny mé smysly se sloučily v zraku./Myšlenky také a pocity také./Barvou vidím a slyším,/čarou myslím a cítím.“

155 Z básně páté s podtitulem *Le déjeuner sur l'herbe*.

156 „V chlebníku mám pár/vlněných ponožek/a něco, co nikomu/neprozradím.“ Cit dle Eich, G. *Víceméně*. Praha: Odeon, 1987. Přel. M. Jacobsenová.

157 „Tuhu do tužky/mám ze všeho nejraději:/přes den mi píše verše,/co jsem v noci vymyslel.“

158 V tomto kontextu je zajímavé, že i Weinerova báseň je reflexí tvorby, byť tvorby malířovy.

určité rozdíly. Ve Usměvavém odříkání nelze ještě mluvit o prožitku války. Ladění básně je příjemné, až měšťácké, věci jsou vyjmenovávány láskyplně. U Weinera je navíc přítomné „ty“ v motivu Charlotty, které u Eicha naopak zcela absentuje.¹⁵⁹

Navzdory tomu, že Weinerova sbírka zůstala bez větší odezvy, uvidíme ještě podobný způsob zacházení s věcmi a to v souvislosti se zdůvěřňující atmosférou Wolkerova Hosta do domu, která však vyplývá ze zcela odlišných východisek.

Dalším zastavením v české poezii je zmíněný Stanislav Kostka Neumann a to jeho dvě sbírky související s naturistickým a civilistním zobrazením skutečnosti. Neumann začínal v roce 1895 macharovsky laděnou sbírkou *Nemesis, bonorum custos*, posléze se však přiklonil k symbolismu a dekadenci. V našem kontextu jsou zajímavé sbírky *Knihy lesů, vod a strání* (1914) a *Nové zpěvy* vydané sice až po válce, nicméně vznikající v těsném sousedství *Knihy lesů, vod a strání* i *Almanachu* na rok 1914, v němž se již výrazněji profilovalo Neumannovo civilistické zaměření.¹⁶⁰

Knihy lesů, vod a strání představuje lyriku smyslového okouzlení přírodou a jejího rytmu, v němž lyrický subjekt spatřuje naplnění ideálu svobodného a harmonického života. Sbíрка se vyznačuje silným přilnutím k předmětu zobrazení, se kterým se podle Miroslava Červenky lyrický subjekt sice ztotožňuje, nevytváří však alegorizující paralely mezi duší a hmotným světem.¹⁶¹ Tento postup je dobře patrný v básni *Střevlící*, z níž pro její délku

159 Kaiser, G. Günter Eich: Inventur. Poetologie am Nullpunkt. In Olaf Hildebrand (Hrsg.): *Poetologische Lyrik: Gedichte und Interpretationen*. Köln: Böhlau, 2003, s. 270–283.

160 *Nové zpěvy* byly napsány v letech 1911–1914 a publikovány byly zvláště v brněnských Lidových novinách. Slovník básnických knih, s. 179.

161 Slovník básnických knih, s. 96–98.

uvedeme jen úryvek. Báseň lze rozdělit do tří částí, po úvodním krajinném zasazení vpadají verše, ve kterých se popisuje párek pářících se střevlíků. Ty jsou jasně odlišeny i veršově – oproti většímu rozsahu úvodní a závěrečné části mají nejčastěji osm slabik sugerujících rychlé a dramatické zápolení padajících střevlíků. Na závěr se pak opět objevuje úvodní scéna výstupu lesní zmolinou, avšak prosycená již motivem touhy a tělesné lásky z úryvku prostředního.

Zmolinou lesní úzkou, příval vypral ji včera,
kameny umyl v ní a schody nanasl z písku,
v stříbrném vzduchu stoupám do zeleného šera
vzhůru a vzhůru, líbám habr, smrček i lísku
pohledem vděčným za všecko.

Divím se srdcím šťavelu, hlemýžd'ům bez ulitky,
naslouchám ptákům, sbírám brouky, laskám se s kvítky
a mám se za děcko.

[...]

Je ticho pod klenbou: ze samých smaragdů je složena,
černé a hnědé sloupy ji nesou, černá a hnědá ramena,
a já mám volného ducha...

[...]

Hej, hola! Jsou to dva modří střevlíci,
po písku, jehličí, kamenech dolů se valící.

[...]

Jaké to divadlo ve zmoli!
na lesní stráni!
Samička prchá a zápolí,
šesterem stehem se brání.

Sameček slepý ze všech sil
za krk ji drží, za kolena.
Tvůj, lásko, dech mu rozpálil
krunýř až do zelena.

Hned dole je, hned navrchu,
a kovově chřestí jim tělo.
Ze svráštělého povrchu
teď jak by to zadrželo.¹⁶²

Na první pohled nás v souvislosti s věcným popisem zaujme zobrazení úvodního krajinného rámce, v němž Neumann užívá jednak výčty konkrétních názvů rostlin i zvířat, jednak hnědou, černou, stříbrnou a různě barevné odstíny zelené, kterými se snaží popsat atmosféru lesního příšeří. Tento věcně-popisný tón pak pokračuje popisem modrých, zápolících, střevlíků, u nichž bych se spíše přikláníla k tomu, že se nejedná o antropomorfizaci. Lyrický subjekt je však v básni rozhodně přítomen, pozoruje a komentuje, co vidí, a v posledním verši strofy vždy shrnuje dojem, který v něm krajina působí. V uvedeném úryvku skutečně není přítomna žádná alegorizující personifikace, ta se však v básni přece jen objevuje: „[...] Co že to chřestí/v tom tichu stráně, jež vláhou nasycena/unyle odpočívá jak pomilovaná žena?“ a posléze je ještě podpořena

162 Cit. dle Neumann, S. K. *Básně*. Praha: Československý spisovatel, 1955, s. 50–52.

erotickým motivem střevlíků: „Tak tedy tě, lásko, potkávám ve zmolině lesní,/ [...]a kol nás jaro svlažené a ničeho, co teskní,/ledaže divoženka v úkrytu zeleném [...] mým trápí se člověčenstvím,/jako já ženstvím.“. Velmi přesné, konkrétní předmětné vidění je tak smíšeno s ojedinělými alegorickými obrazy, do nichž se vplétá ještě abstraktní úvaha o lásce a vztahu pohlaví, při níž se objevuje i apostrofa.

Uvedené znaky jsou přítomny i v Nových zpěvech, v nichž vrcholí snaha o věrné, předmětné zachycení reality rozsáhlou poetizací techniky, moderní civilizace a všedních věcí, která se v této intenzitě objevuje v české poezii vůbec poprvé.¹⁶³ Lidský subjekt zde opět splývá se zobrazovanými ději, podtrženými v oddílu Zpěvy drátů motivem vzájemného, až kolektivistického spojení a prostoupení všeho. Časté jsou metafory spojující protichůdné jevy, technické a žurnalistické výrazy. Enumerace podporuje celkový prozaický ráz volného verše.¹⁶⁴

Chvála rotačky

Důstojný slone,
v pralese zdiva zavřený jako ve vězení
a přece na svém a jediném možném místě!
Olej a barvy,
jimiž tě krmí zpocení lidé v zasklené stáji,
noří tě v tropickou atmosféru,
jež je ti po chuti
a lepší se ti na hladké, lesklé údy.
[...]

¹⁶³ Slovník básnických knih, s. 177.

¹⁶⁴ Slovník básnických knih, 177–178.

Zatím co příroda přestala rodit živočišné tvé předky,
nádherné rody, velební nad pomyšlení,
z nového věku a lidského mozku se rodíš,
obludo mechanická,
obludo krásná, moudrá, stále se zdokonalující
a jedna ze stera podobných tobě i nepodobných
z nesčetné rodiny dobývající světa.
Válci svých čelistí nedrtíš nic,
bílou však tasemnici,
jež prochází složitou útrobou tvou jak školami děcko,
článuješ přesně a pozorně,
jako bys vysílala ty, neposunutelná,
výbojné kroky své napřed, v neznámé dálky.
[...]

Navzdory velmi civilnímu rázu veršů, objevuje se s apostrofou spojené přirovnání rotačky ke slonu, které se, podobně jako jsme to viděli u *Mršiny*, dále rozvíjí v obrazech vzatých ze zcela odlišného prostředí (motiv školou povinného děcka, tasemnice, tropická atmosféra). Tato odbíhavá obraznost se kombinuje s popisy rotačky a později i jejího zvuku. Báseň se tedy navzdory konkrétním jednotlivostem na rotačku nesoustředí, spíše kolem ní krouží v nesčetných přirovnáních, která ji samotnou vlastně zakrývají. Tato tendence je patrná i v oddílu *Zpěvy drátů*, jejichž leitmotivem je spojování nesourodého vybíhajících až v „neznámé dálky“ celosvětově spojené civilizace, naznačené lehce i v posledním verši *Chvály rotačky*.

Nové zpěvy jsou však v rámci Dinggedicht zajímavé i proto, že nás znovu vrací k tématu techniky, kterého jsme se dotkli v první kapitole a které bude ještě důležité v souvislosti s proletářskou poezií a poetismem. Z dosud

uvedeného by se mohlo zdát, že Nové zpěvy techniku spíše oslavují. Technika a moderní civilizace má však v Nových zpěvech postavení ambivalentní. Již v Knize lesů, vod a strání nacházíme dvě básně věnované moderní civilizaci – *Tam, kde město počíná* a *Továrna*, z nichž první nahlíží prostor města prostě zcela negativně. *Továrna* je zajímavější, neboť hodnotícímu lyrickému subjektu se na jednu stranu továrna v krajině nelíbí, na druhou stranu však, jako kdyby si neuměl pomoci, musí ji i obdivovat: „A přece divná krása, krutá, epická/z těch střech a komínů, z těch zdí a oken vane/ [...] tu člověk rozdvojen a fascinován stane/před dílem lidským.“ Negativní pól techniky pak v jinak optimistických Nových zpěvech zastupuje *Stavba vodovodu*, v jejímž rámci se však podobně jako nakonec i v *Továrně* objevuje jednoduchá antropomorfizace ztotožňující přírodu se ženou, kterou znásilňují mužské ruce pracujících.

Nové zpěvy měly velký vliv na ranou poezii Hory, Seiferta i Wolkera. Celkově je sbírka ovlivněna evropským kubismem a futurismem, který byl v českém prostředí spojen zejména s bratry Čapky, odkazujícími nás znovu k Almanachu na rok 1914.¹⁶⁵ Na Nové zpěvy navazují po válce Rudé zpěvy související již také s proletářským uměním a celou meziválečnou avantgardou.

Proletářská poezie a poetismus

Protože proletářská poezie a proletářské umění obecně pracuje s tezí, že vše musí být postaveno a vybudováno znovu, věnovalo hnutí, a zvláště jeho přední teoretik Karel Teige, mnoho úsilí na přesné definování svého vztahu k předešlým avantgardním směrům. Již v ustavujícím prohlášení Devětsilu čteme tedy o smrti „malého křiklouna“ zvoucího se střídavě kubismem a

¹⁶⁵ *ibid.*, s. 179.

futurismem.¹⁶⁶ Patrný je silný odklon od skrytých kořenů proletářské poezie, které tkví v civilistické poezii S. K. Neumanna, jenž většinu mladé generace sám uváděl do kulturního prostoru v časopisech *Červen* a *Kmen*.¹⁶⁷ Výhrady proletářské poezie vůči kubofuturistickému civilismu jsou pro nás zajímavé, neboť se dotýkají opět otázky techniky. Podle Teigeho chtěl civilismus (i naturismus) poezii „vykoupit z dekadentského subjektivismu a romantismu“, nicméně sám upadl do jejich lartpoullartistických osidel.¹⁶⁸ Civilismus se tak zdá být příliš do sebe zahleděný a pasivní. Podle A. M. Píši se nechává příliš unášet svým nadšením z moderní civilizace. Z hlediska proletářské poezie mu tedy chybí aktivně zformovaný etický postoj – v kontextu světové války si civilismus neuvědomil, že stroje, jež opěvuje, mohou být také použity k destrukci člověka.¹⁶⁹ Proto, uzavírá Teige, válka zbavila toto hnutí „důvěry lidských srdcí“.¹⁷⁰ Navzdory této kritice civilizačního optimismu, s nímž lidstvo vstupovalo do války, se však podle Píši stroje a moderní civilizace nemají odmítat, neboť pozice dělníka je definována právě skrze stroje, bez nichž by proletariát jako skupina nemohl vůbec vzniknout. Má se však obrátit poměr sil – stroje mají sloužit člověku, resp. kolektivně chápanému lidstvu.¹⁷¹

Zajímavě je tematizován také vztah moderní techniky a „bližších věcí“, v prohlášení U. S. Devětsil čteme kromě toho, že dělník byl stroji vězněn a zabíjen, také to, dělník nemůže přijmout optimismus civilistní poezie opěvující automobil nebo aeroplán, neboť v těchto dopravních prostředcích nikdy neusedne. Civilismus je tedy chápán jako umění kapitalistické, „umění, které

166 U. S. Devětsil. In *Avantgarda známá a neznámá*. Sv. I. Praha: Svoboda, 1971. Ed. Š. Vlašín, s. 81.

167 Brabec, J. Zrod české poválečné avantgardy. In *Dějiny nové moderny*. Česká literatura v letech 1905–1923. Praha: Academia, 2010. Ed. V. Papoušek, s. 351.

168 Teige, K. Nové umění proletářské. In *Avantgarda známá a neznámá*, s. 247, 259, 261.

169 Píša, A. M. K orientaci nejmladších tvůrčích snah. In *Avantgarda známá a neznámá*, s. 177–182.

170 Teige, K. Nové umění proletářské. In *Avantgarda známá i neznámá*, s. 261.

171 Píša, s. 183–190.

nevidělo věcí, mnohem bližších, věcí, s nimiž bylo ve styku nejužším, každodenním a nejsrdečnějším. Neumělo si všimnout stolu, před kterým sedíme, lampy, která nám svítí, vázičky s kytičkou [...].“ Proletářské umění naopak deklaruje, že jsou to právě tyto běžné, všední věci, kterými se nechá nadchnout.¹⁷²

Tato myšlenka zajímavě koresponduje s myšlenkami ruského konstruktivisty Borise Arvatova. Ten v eseji *Každodenní život a kultura věcí* (1925) tvrdí, že revoluce v Rusku způsobí radikální změnu v interakci člověka s předměty každodenního života. Teoretickým východiskem je přitom teze, že kapitalistická kultura způsobila odcizení člověka a věci.¹⁷³ Tu analyzoval již Georg Simmel ve své *Filosofii peněz*. Podle Simmela člověk vždy kultivoval materiální statky (např. vyráběl ze dřeva nábytek), a tím zpětně kultivoval sám sebe. Zároveň si však všimá, že během devatenáctého století výroba postupně vytvářela stále kultivovanější a sofistikovanější věci (exemplárně stroje nebo zbraně), zatímco lidský subjekt a jeho kultura zůstával stále stejný. Výsledkem je, že jsme stále více obklopeni předměty, kterým nerozumíme. Dělník například obsluhuje stroj, na jehož výrobě se nepodílel a kterému nerozumí. Místo subjektivní kultury nastoupila tedy podle Simmela v devatenáctém století kultura objektivní, která místo sebe zdokonaluje stroje. Objektivní kultura vede pak k odloučení dělníka od jeho stroje a posléze (skrze specializaci) i od výrobku, který vytváří. Smysl výrobku tak již nevyplývá z dělníka samého, ale pouze ze vztahu daného produktu k produktům jiným. Tímto odosobněním práce byla podle Simmela také umožněna masová produkce věcí, neboť čím je produkt neosobnější, tím se hodí pro více lidí.¹⁷⁴

172 U. S. Devětsil, s. 82.

173 Brown, B. Thing Theory. In *Critical Inquiry*. Chicago: The University of Chicago Press. Vol. 28, No. 1. Things (Autumn, 2001), s. 10.

174 Simmel, G. *Filosofie peněz*. Praha: Academia, 2011. Přel. M. Váňa, s. 527–537.

Podle Billa Browna byl právě sovětský konstruktivismus pokusem překlenout tento rozpor mezi člověkem a jeho produktem. Boris Arvatov proto ve svém eseji rozpracoval nové pojetí věci jako spolu-pracovníka člověka.¹⁷⁵ Podle Christiny Kiaer chtěl Arvatov transformovat pasivní kapitalistické zboží v aktivní socialistický předmět, v předmět zapojený do života a utvářející tak nové vztahy mezi jím a svým uživatelem. Arvatov je přesvědčený, že produkce je základním zdrojem lidské kreativity, která však byla v kapitalismu zpasivněna a odcizena. Proletářská kultura si proto jako svůj hlavní cíl klade znovuoobnovení této kreativní složky života. Specifikum Arvatova textu je přitom velký důraz na kulturní transformační potenciál věcí všedního života. Zcela nejobyčejnější, i zastaralé předměty denní potřeby jsou přímými účastníky kultury. V běžném denním životě se přitom sjednocují produkty sjednocují s věcmi spotřebními a společně vytvářejí jedinou materiální kulturu. Toto nové pojetí věcí pak mělo způsobit i nové sebepojetí člověka.¹⁷⁶ Takové chápání věcí nebylo cizí ani české avantgardě, Brown jej navíc spojuje i se západní avantgardou surrealistickou a připomíná některé výroky Bretona a Dalího.¹⁷⁷

Svou roli v českém prostředí hrál i poněkud zjednodušený vztah k matérii. Vučka shrnuje, že jedním ze znaků proletářského umění je antiidealismus zobrazení, tj. přímý vztah umění k realitě.¹⁷⁸ Cituje z Teigeho Nového umění proletářského, v němž se mluví o člověku „zdravého názoru“, který nikdy nepochyboval o tom, co je to skutečnost: „Sedáte za stůl a to, na čem sedíte, je židle; věc, hmota, skutečnost.“¹⁷⁹ Podle Teigeho však tyto

175 Brown, s. 10.

176 Kiaer, Ch. Boris Arvatov's Socialist Objects. In *October*. Cambridge: MIT Press. Vol. 81 (Summer, 1997), s. 105–109.

177 Brown, s. 11.

178 Vučka, T. Devětsil a proletářské umění. In Seifert, Teige. *Revoluční sborník Devětsil. Reprint*. Praha: Akropolis, 2010. Ed. Skrytá moderna, s. 237.

179 Teige, K. Nové umění proletářské, s. 249.

základní materiální vztahy byly zastřeny: „Pokantovská filosofie nezná skutečné a pevné židle a nabízí vám usednout si na smyslové vjemy, zkonduzované v mozkový zkušenostní zážitek.“¹⁸⁰ Zde je tedy zdroj proletářského kladného vztahu k realistům – v české tradici zejména k Němcové, Havlíčkovi a Bezručovi.¹⁸¹ Vztah k předmětům je přitom ještě složitější, neboť jak dokládá Vučka, byla přílišná materializace podstatným rysem karikatury kapitalismu – svět kapitalisty v ní byl zobrazen jako přesycený hmotou, věcmi a rozkošemi. Zdá se však, že hlavním bodem této kritiky bylo spíše množství a přílišná rafinovanost předmětů.¹⁸² Tomu by ostatně odpovídaly i příklady, které proletarismus uvádí jako předměty svého zájmu (stůl, váza, židle aj.). Můžeme zde tedy konstatovat, že věcné zobrazování má zcela opačná východiska, než tomu bylo u Rilkeho. Z odmítnutí pokantovské filosofie pramení totiž i nevraživost vůči impresionismu (a později expresionismu), jímž byl Rilke skrze Cézanna ovlivněn.¹⁸³

Deklarovaný přímý vztah umění k realitě je v proletářské poezii realizován jednak příklonem k primitivismu, který se v některých ohledech spojuje s fascinací primitivním uměním Afriky a Oceánie, jednak malířstvím „celníka“ Henriho Rousseaua. V českém prostředí spojuje Teige primitivismus se slovesnými pracemi Vančury, Hořejšího, Černíka a Seiferta. Ve výtvarném umění pak s Františkem Muzikou, jehož práce jsou v kontextu Cézanna zajímavé svým obnoveným zájmem o zátiší.¹⁸⁴ V souvislosti s Vladislavem Vančurou a deklarováním odmítnutím smyslových vjemů je zajímavá Vančurova drobná stat' Tvary věcí z roku 1921, která může připomenout až

180 Teige, K. Nové umění proletářské, s. 249.

181 Teige, K. Nové umění proletářské, s. 266.

182 Vučka, s. 227.

183 Teige, K. Nové umění proletářské, s. 273.

184 Teige, O expresionismu. In *Avantgarda známá a neznámá*, s. 207.

fenomenologický postup vnímání věci. I ona však míří ke zdůraznění jednoduché tvarové plochy jako konstitutivního prvku předmětu.¹⁸⁵ Jednoduchost a tvarová účelnost vyplývající z primitivního umění pak z jiné strany otevírají další oblast zájmu proletářského umění a později i poetismu, kterou je funkcionalismus¹⁸⁶ představující další reinterpetaci role techniky a průmyslových výrobků. Funkčnost a užívání moderních materiálů jako je sklo, beton nebo ocel, zdůrazňuje i Arvatov s poznámkou, že tyto materiály by konečně měly mluvit samy za sebe a přestat být skryty pod dekorací.¹⁸⁷

Obrátme se však již ke konkrétní ukázce z počátků proletářské poezie a sice k jejímu čelnímu představiteli Jiřímu Wolkerovi, jehož verše z Hosta do domu se v rámci českého kontextu básní o věcech pravděpodobně vybaví každému na prvním místě. Ve sbírce je k dispozici vícero kandidátů, nicméně mnoho z nich (např. báseň *Kamna*) v sobě skrývá známé antropomorfizační prolínání věcí a osob, jehož funkcí není alegorizace, ale pro Wolkera charakteristický, důvěrný tón chlapecké naivity. Volíme proto nakonec báseň *Poštovní schránka*.

Poštovní schránka na rohu ulice,
to není nějaká lecjaká věc.
Kvete modře,
lidé si jí váží velice,
svěřují se jí docela,
psaníčka do ní házejí ze dvou stran,
z jedné smutná a z druhé veselá.

185 In *Avantgarda známá i neznámá*, s. 155–156. Tato, v proletářském umění ojedinělá, stat' pak zmiňuje i motiv užívání předmětů: „Jestliže nádoby užíváš a jestliže si na ni vzpomeneš, zastřeš tyto její dokonalosti směřující dvakrát k nekonečnu posláním, skloníš je k účelu jako slovo, jež je jménem a slouží k dorozumění.“ (s. 155).

186 Vučka, s. 240.

187 Kiaer, s. 109.

Psaníčka jsou bílá jako pel
a čekají na vlaky, lodě a člověka,
aby jak čmelák a vítr je do dálky rozesel,
– tam, kde jsou srdce,
blizny červené,
schované v růžovém okvětí.

Když na ně psaní doletí,
narostou na nich plody
sladké nebo trpké.¹⁸⁸

Zcela v souladu s tím, co jsme řekli výše, je *Poštovní schránka* nahlížena primitivistickým, dětským pohledem, který realizoval ono deklarované znovuoobjevení všedních věcí. Dětské prizma je přitom zabarveno ještě láskou („miluji věci, mlčenlivé soudruhy“)¹⁸⁹, kterou se podle Macury dosahuje zpřehlednění nepřehledné a neznámé skutečnosti dospělého světa.¹⁹⁰ Právě toto dvojí východisko je, myslím, z hlediska Dinggedicht problematičké, neboť na rozdíl od snahy po věrném či přímém zobrazení věci nese s sebou výrazný úhel pohledu, jehož je subjekt – naivní chlapec, aktivním činitelem. Zároveň však umožňuje zobrazit schránku primárně v jejím funkčním aspektu, který ji uvádí do vztahů s vnějším i vnitřním světem různých subjektů-adresátů. I sporý popis schránky je zaměřen k tomuto účelu, zdá se, jako by schránka měla dvě strany proto, aby se do ní dala házet psaníčka smutná i veselá. Ve druhé a třetí strofě pak funkčnost schránky již zcela překrývá původní předmět. Schránka je nahlížena jako prostředník vztahů mezi lidmi a vytváří tak obraz

188 Cit. dle *Dílo Jiřího Wolkra I.* Praha: Václav Petr, 1938, s. 11–12.

189 Z básně *Věci* ze třetí části *Hosta do domu*.

190 Slovník básnických knih, s. 64.

harmonického, vzájemně propojeného světa.¹⁹¹ Svou roli zde hraje i dosud nezmíněné těžiště proletářského umění, kterým je kolektivismus rodící se z radikálního odmítnutí individualistické dekadentně-symbolistní i expresionistické poezie.¹⁹² Kolektivistické motivy jsou pak obecně více rozvedeny v *Těžké hodině*, která se spíše než všedními věcmi zabývá všedními osudy a mříí proto k většímu zdůraznění epického prvku. V *Těžké hodině* také dochází k výraznější, v konstruktivistické teorii zakotvené, objektivizaci subjektu skrze hmotnou skutečnost proměňující práci, která umožňuje subjektu stát se přímo součástí matérie (např. *Balada o očích topičových*).¹⁹³

Poetizaci všedních věcí lze také nahlížet prizmatem exotismu, který se v poetice Devětsilu realizuje zejména obrazy dálných krajín a souvisí úzce i se zmíněným primitivismem. Podle Vučky je podstatou poetizace všedních věcí imaginativní přenos cizího, exotického prvku na věci známé.¹⁹⁴ Zdůvěrnění světa ve Wolkerově sbírce tento postup využívá také. Exotický prvek je v jiné poloze lehce naznačen i v *Poštovní schránce* – ukrývá se v motivu lodí a vlaků, které rozvázejí psaníčka po celém světě. Jemný exotismus se tak objevuje bok po boku mezinárodního internacionalismu, typického i pro poetismus, který jej zachovává a dále rozvíjí.¹⁹⁵

Poetismus přináší proletářskému umění také revizi vztahu k předválečným avantgardám. Teige od roku 1923 zcela otáčí ve své interpretaci výtvarného kubismu, který uzná jako základ veškerého moderního umění. Ve slovesném umění jej tento obrat vede zpět k Apollinairovým kaligramům¹⁹⁶, na jejichž základě Teige vytváří první obrazové básně. Budují

191 Brabec, J. Zrod české poválečné avantgardy, s. 355.

192 Vučka, s. 234–236.

193 Slovník básnických knih, s. 322. Kiaer, s. 109.

194 Vučka, s. 242–243.

195 *Poetismus*. Praha: Odeon, 1967. Sestavili K. Chvatík, Z. Pešat, s. 367.

196 Vedle Apollinaira byl podstatným zdrojem inspirace poetismu také překlady francouzské poezie z Čapkova výboru *Francouzská poezie nové doby z roku 1920*. (*Poetismus*, s. 373).

se zde tak základy poetistické prostupnosti vizuálního, slovesného i hudebního prostoru, do nějž navíc vpadá, již v proletářském období vyzdvižené, míšení vysoké kultury s jejími okrajovými žánry a s oblastmi, které s uměním dosud nesouvisely, např. se sportem.¹⁹⁷

LAWN-TENNIS

Zapomeňte na své černé myšlenky
a těžká srdce!
Vzpomeňte na bílý lawn-tennis
a lehké gumové míče.

Ó staré kytary a mandolíny!
Jsou mrtvy historie a potulní rytíři.
Poslouchejte lkající struny raket
v proutěných lenoškách.¹⁹⁸

Seifertova báseň se sbírky *Na vlnách TSF* (1925) je zajímavá nejen zmíněným sportovním motivem, ale i tím, jak si pohrává s typovými předměty výtvarného kubismu vycházejícími z ještě starší tradice zobrazování hudebních nástrojů a nahrazuje je gumovými míči, raketami a proutěnými lenoškami. Poetistická hra a vyzývavý optimismus se tak prostupuje s mimouměleckými sférami moderní civilizace. V poetistických sbornících jsou z tohoto důvodu také často reprodukovány fotografie automobilů, mrakodrapů, parníků, Le Corbusierovy architektury aj. Pojetí „krásného“ se tak rozšiřuje a zároveň je výrazně určeno důrazem na funkčnost.¹⁹⁹ Práce s konstrukcí a tvarem je také ukryta v básních

¹⁹⁷ *Poetismus*, s. 368.

¹⁹⁸ Cit. dle Seifert, J. *Město v slzách. Samá láska. Svatební cesta. Slavík zpívá špatně. Poštovní holub*. Praha: Československý spisovatel, s. 1989, s. 126.

¹⁹⁹ *Poetismus*, s. 367–369.

Nezvalovy Abecedy, která v rovině zobrazení předmětu ukazuje jednak nebývalou věrnost „konstrukci“ zobrazovaného, jednak nekonečnou volnost asociční metody.

H

člověk vydechne a nedýchá pak již

klaun skočil z hrazdy hudba mlčí Drum!

Jen v koutě šaška tleskat uslyšíš

– Výborně já jsem také publikum²⁰⁰

Je to právě tvar písmene evokující základní motiv hrazdy, která s sebou přináší i všechny zbylé obrazy písmenu samotnému již hodně vzdálené (cirkus, klaun a šašek, napětí publika a hudební podkreslení). Ne všechna písmena jsou však ztvárněna tímto způsobem. Např. „U“ vzniká zvukovou asociací a „F“ je spojeno se zcela osobní vzpomínkou básníka. Asociace nevyhází tedy vždy nutně z tvaru. Nezvalova Pantomima, jejíž je Abeceda součástí, tak v poetismu vedle hry prosazuje jako základní básnický postup i asociativnost. V kontextu básní o věcech je u Nezvala třeba připomenout ještě Básně na pohlednice z roku 1926, které pokračují v nastíněné poetizaci nejvšednějších věcí a obsahují čísla jako *Deštník*, *Cukr*, *Teploměr*, *Krém na obuv*, *Píšťalka*, *Zápalky* aj. Nezval klade na asociativnost postupně stále větší důraz a vztahuje se přitom až k Baudelairovi a celé tradici symbolismu a dekadence, která podle něj představovala různé předstupně volné obraznosti směřující ke svému vyvrcholení v surrealismu. Ve své knize *Moderní básnické směry* připomíná především Baudelairovu báseň *Souvztažnosti*, neboť vzájemné odpovídání barev, tónů a vůní chápe jako první krok k asociativnímu automatismu, který

200 Cit dle Nezval. *Básně I*. Brno: Host, 2011. Ed. Česká knižnice, s. 66.

podle něj dále rozvádí především Rimbaud.²⁰¹ S široce pojatou baudelairovskou tradicí spojuje poválečný poetismus a surrealismus také Vodička, který kromě toho připomíná pro toto období charakteristický vzrůstající počet překladů a teoretických reflexí Baudelaira.²⁰²

Nezvalův surrealismus by nás však příliš odváděl do let třicátých, která již nejsou předmětem našeho zkoumání. Závěrem se tedy ještě jednou obraťme k poetismu, a sice k básni Konstantina Biebla, který k poetistickému hnutí přistoupil v jeho vrcholné fázi sbírkou Zlatými řetězy z roku 1926. Báseň ze stejnojmenné sbírky je věnována dodnes stojícímu dubu poblíž Peruce, v jehož blízkosti se podle pověsti poprvé spatřili kníže Oldřich s Boženou.

Oldřichův dub

Miluji ocúny

jednou v září vezmu z lásky jed
vy stála jste zardělá u studny
je tomu Boženko tisíc let

V revíru je stále dost zvěře i hub
v rybářském klobouku na vás mračí se kozárky
duní Oldřichův dub
málem že také nepad za války

Slepý invalida tápe na všechny strany
po kavárnách nosí popsanou tabulku

201 Nezval, V. *Moderní básnické směry*. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 8–20, 34, 42.

202 Vodička, s. 10.

V korunách stromů hnízdí eroplány
dříve tam slýchali volat žežulu²⁰³

Báseň je navzdory odbíhavým obrazům pevně zakotvena v ústředním motivu dubu, který se postupně stává esencí času a paměti jdoucí od Oldřicha přes první světovou válku až do Bieblovy současnosti. Předmět si podržuje svou osobitost především skrze motiv času – život stromu je mnohem delší než život jednotlivého člověka. Dub je tak skrze historii výrazně spojen s lidmi, zároveň si však skrze motiv uběhlého času zachovává i svou cizost. Zajímavým ztvárněním této osobitosti je pak významově rozostřené „dunění“ dubu, které tvoří pandán hluku války a aeroplánům. Lyrický subjekt je výrazně přítomný pouze v první strofě, která skrze Ocúny jesenní vnáší do dlouhého časového rozpětí motiv přítomnosti opakující se i na konci básně. Báseň tak od „jednou v září“ vyklenuje časovou osu až k Oldřichovi a Boženě, aby se pak vrátila zpět. Centralita dubu je přitom potvrzena i vizuální perspektivou této časové křivky, která jako by vedla od paty stromu, v jehož blízkosti kvetou ocúny, až ke koruně.

Ohlédneme-li se zpět, můžeme konstatovat, že proletářská poezie Wolkrova stříhu i na ni navazující poetismus přináší v českém prostředí nový typ věcného zobrazení. Přesto však cítíme velkou nejistotu, měli-li bychom některou z citovaných básní označit jako Dinggedicht. Důvodem je nejčastěji výrazně těkající perspektiva pohledu, při němž je zobrazovaný předmět vtahován do souvislostí se širším světem, který však od něj samého pozornost odvádí. I Rilke přitom užívá podobně vzdálených obrazů, jeho Fragonardovy oleje nebo vybledlá dětská zástěrka však vždy ukazují zpět k plameňákům nebo k hortenzii. Důležitým spojujícím článkem je v obou případech snaha o

203 Cit. dle Biebl, K. *Básně*. Brno: Host, 2014. Ed. Česká knižnice, s. 145.

vystižení barvy, resp. snaha o věcný popis, který Oppert definoval jako základní složku Dinggedicht. Popis však v sobě ukrývá právě onu státnost, která k zobrazení předmětu nutná, avšak která je české poválečné poezii spíše cizí. Podstatou básní typu *Poštovní schránka* je právě to, že je čtenář skrze předměty vtahován do proudu vjemů světa.

Závěrečné shrnutí

Cílem této práce bylo zmapování některých způsobů konceptualizace předmětu v poezii. Zde můžeme krátce shrnout hlavní závěry, ke kterým jsme došli. Zcela obecně můžeme konstatovat nejprve změnu ve výběru zobrazovaných předmětů. Při zpětném pohledu je jasně patrný postupný přesun zájmu od uměleckých a exotických předmětů směrem k předmětům technickým a nakonec i zcela všedním. Výrazným příkladem může být český civilismus a proletářská poezie ústící v poetismus, v nichž snaha o věrné, předmětné zachycení reality vrcholí rozsáhlou poetizací moderní civilizace a techniky související mj. i s důrazem na konstrukci a funkci.

Obrátíme-li se od výběru předmětů ke způsobu jejich zobrazování, můžeme dále pozorovat výraznou a teoreticky reflektovanou snahu o pravdivost a věrnost zobrazenému, kterou deklaroval již Rilke. Tato snaha je realizována různými způsoby, např. v *Mršině* je jí věrnost smyslovým dojmům, zatímco v proletářském umění je jí inspirace primitivním uměním vedoucí ke zdůraznění jednoduché tvarové plochy jako základního, konstitutivního prvku předmětu. Důležitou roli zde přitom hraje popis. Zaměření na popis věcného detailu indikuje často skutečný zájem o zobrazovaný předmět, vůči němuž stojí naopak alegorizující ztvárnění předmětu (např. Gautierův *Hroch*) směřující pryč, ke skrytému významu alegorie.

Zde je důležitý i proces rozrušování konkrétní věci jakožto pojmu, které jsme viděli zejména u Rilkeho. Rilke jako by redukoval pojem věci zůstávající jen v názvu básně a soustředil se plně na reflexi svých prožitků předmětu. Předmět je tak zobrazen fragmentárně, a tím je ozvláštněn a ruší čtenářovo konceptuální předporozumění básni. V této souvislosti jsme mluvili

i o obohacení světa v plnosti jeho smyslu jakožto výsledku generální suspenze světa nebo o Heideggerově τέχνη jakožto odkrývání smyslu světa.

Posledním bodem tohoto závěrečného shrnutí pak může být motiv postupného mizení subjektivity, která svým ústupem vytváří předmětu místo. Dinggedichte jsou z tohoto hlediska v jasné opozici vůči tradičnímu chápání poezie jako konfesijní ich-lyriky. Naopak svým pojetím předmětu jako „znamenajícího světa“ vykračují k chápání díla jako znaku.

Seznam literatury

Prameny

- BAUDELAIRE, Ch. *Květy zla*. Praha: SNKLHU, 1957. Přel. S. Kadlec.
- BAUDELAIRE, Ch. *Les Fleurs du Mal*. Paris: Le Livre de Poche, 2011. Ed. par J. E. Jackson
- BAUDELAIRE, Ch. *Œuvres complètes I*. Paris: Gallimard, 1975. Ed. par C. Pichois.
- BAUDELAIRE, Ch. *Petits poèmes en prose. Malé básně v próze*. Praha: Garamond, 2014. Druhé dvojjazyčné vyd., přel. H. Jelínek.
- BIEBL, K. *Básně*. Brno: Host, 2014. Ed. Česká knižnice.
- CROS, Ch. Zrcadlo. In Holan, V. *Spisy*. Sv. 12 Překlady II (Francouzská poezie). Praha-Litomyšl: Ladislav Horáček – Paseka, 2009.
- EICH, G. *Víceměně*. Praha: Odeon, 1987. Přel. M. Jacobsenová.
- FLAUBERT, G. *Tři povídky*. Praha: Odeon, 1975. Přel. M. Kornelová, J. Pechar, M. Bieblová.
- KVAPIL, J. *Padající hvězdy*. Praha: J. Otta, 1897.
- MACHAR, J. S. *Confiteor*. Díl I. Praha: F. Šimáček, 1899.
- Moderní básníci francouzští*. Praha: Jos. R. Vilímek, 1893. Přel. J. Vrchlický.
- MÖRIKE, E. Proč bolíš, radosti? Praha: Mladá fronta, 1979. Přel. I. Slavík.
- Neznámý parnas: antologie francouzské parnasistní poezie*. Praha: Odeon, 1988. Uspořádal J. Fryčer. Básně přel. J. Pokorný.
- NEUMANN, S. K. *Básně*. Praha: Československý spisovatel, 1955.
- NEZVAL, V. *Básně I*. Brno: Host, 2011. Ed. Česká knižnice.
- NEZVAL, V. *Moderní básnické směry*. Praha: Československý spisovatel, 1984.
- PROUST, Marcel. *Hledání ztraceného času. Čas znovu nalezený*. Praha: Rybka Publishers, 2012. Přel. J. Pechar.
- RILKE, R. M. *Neue Gedichte; Der Neuen Gedichte anderer Teil*. Frankfurt am Main: Insel, 1981.
- RILKE, R. M. *Lodice času*. Praha: Odeon, 1966. Přel. J. Pokorný.

RILKE, R. M. *Zápisky Malta Lauridse Brigga*. Praha: Mladá fronta, 1967. Přel. J. Suchý, R. Preisner.

SEIFERT, J. *Město v slzách. Samá láska. Svatební cesta. Slavík zpívá špatně. Poštovní holub*. Praha: Československý spisovatel, s. 1989.

VRCHLICKÝ, J. *Dojmy a rozmary*. Praha: SNKLHU, 1958. Ed. Básnické dílo J. Vrchlického, sv. 13.

WEINER, R. *Básně*. Praha: Torst, 1997.

WOLKER, J. *Host do domu. Těžká hodina*. In *Dílo Jiřího Wolkra I*. Praha: Václav Petr, 1938.

Odborná literatura

AUSTIN, L. J. *L'univers poétique de Baudelaire: symbolisme et symbolique*. Paris: Mercure de France, 1956.

Avantgarda známá i neznámá. Sv. I. Praha: Svoboda, 1971. Ed. Š. Vlašín.

BAUDER, R. Rainer Maria Rilke a „Poème en prose“ baudelairovského typu. In *Reiner Maria Rilke. Evropský básník z Prahy*. Sborník z mezinárodní konference v pražském Goethově institutu v listopadu 1994. Jinočany: H & H, 1996. Přel. A. Pelánová, s. 249–265.

BRABEC, J. Zrod české poválečné avantgardy. In *Dějiny nové moderny. Česká literatura v letech 1905–1923*. Praha: Academia, 2010. Ed. V. Papoušek.

BROWN, B. Thing Theory. In *Critical Inquiry*. Chicago: The University of Chicago Press. Vol. 28, No. 1. Things (Autumn, 2001), s. 1–22.

BUDDEUS, Ondřej. Konec lyrického subjektu? Pojem lyrického subjektu a jeho vývoj na pozadí vývoje literární teorie. In *Slovo a smysl*, (2010), r. 7, č. 14, s. 154–173.

CULLER, Jonathan. *Theory of the Lyric*. London: Harvard University Press, 2015.

DESCARTES. *Meditace o první filosofii*. Praha: OIKOYMENH, 2001. Přel. P. Glombíček, T. Marvan.

HEIDEGGER, Martin. *Věc*. In *Básnický bydlí člověk*. Praha: OIKOYMENH, 2006. Přel. I. Chvatík. Druhé, opravené vyd.

HEIDEGGER, Martin. *Otázka techniky*. In *Věda, technika a zamyšlení*. Praha: OIKOYMENH, 2004. Přel. J. Michálek, I. Chvatík.

- HEIDEGGER, Martin. *Původ uměleckého díla*. Praha: OIKOYMENH, 2016. Přel. I. Chvatík.
- HUSSERL, Edmund. *Idea fenomenologie*. Praha: OIKOYMENH, 2015. Přel. T. Dimter.
- JAMME, Christoph. Ztráta věcí. Cézanne – Rilke – Heidegger. In *Filosofický časopis*, r. xxxix, 1991, č. 4. S. 568–583.
- JASPERS, Karl. Objímající. In *Úvod do filosofie. Dvanáct rozhlasových přednášek*. Praha: OIKOYMENH, 1996. Přel. A. Havlíček, s. 22–28.
- KAISER, G. Günter Eich: Inventur. Poetologie am Nullpunkt. In Olaf Hildebrand (Hrsg.): *Poetologische Lyrik: Gedichte und Interpretationen*. Köln: Böhlau, 2003, s. 269–285.
- KIAER, Ch. Boris Arvatov's Socialist Objects. In *October*. Cambridge: MIT Press. Vol. 81 (Summer, 1997), s. 105–118.
- KRIESSBACH-THOMASBERGEROVÁ, Martina. Rilke a Rodin. In *Reiner Maria Rilke. Evropský básník z Prahy*. Sborník z mezinárodní konference v pražském Goethově institutu v listopadu 1994. Jinočany: H & H, 1996. Přel. A. Pelánová, s. 227–248.
- LE RIDER, Jacques. Rilke a Cézanne: barva učitelkou poezie. In *Reiner Maria Rilke. Evropský básník z Prahy*. Sborník z mezinárodní konference v pražském Goethově institutu v listopadu 1994. Jinočany: H & H, 1996. Přel. J. Pelán, s. 211–225.
- LEVÝ, B. *Baudelaire. Jeho estetika a technika*. Brno: FF Masarykovy univerzity, 1947.
- MÜLLER, Wolfgang. Neue Gedichte/Der Neuen Gedichte anderer Teil. In *Rilke-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Eds. Engel, M., Lauterbach, D. Stuttgart: Verlag J. B. Metzler, 2003, s. 296–318.
- OPPERT, Kurt. Das Dinggedicht. Eine Kunstform bei Mörike, Meyer und Rilke. In *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, (1926), č. 4, s. 747–783.
- Paul Cézanne. Dopisy, svědectví přátel*. Praha: Odeon, 1967. Přel. Z. Hlaváček.
- Poetismus*. Praha: Odeon, 1967. Sestavili K. Chvatík, Z. Pešat.
- PEŠAT, Z. *J. S. Machar básník*. Praha: Nakladatelství československé Akademie věd, 1959.
- PETŘÍČEK, Miroslav. Fenomenologie E. Husserla: problém smyslu. In *Úvod do současné filosofie*. Praha: Herrmann & synové, 1997.

SCHWENGER, Peter. Words and the Murder of the Thing. In *Critical Inquiry*. Vol. 28, No 1. Things (Autumn, 2001), s. 99–113.

SIMMEL, G. Styl života. In *Filosofie peněz*. Praha: Academia, 2011. Přel. M. Váňa, s. 504–610.

STAROBINSKI, J. *Melancholie v zrcadle*. Tři přednášky o Baudelairovi. Praha: Malvern, 2013. Přel. J. Hrdlička.

ŠALDA, F. X. Z alchymie moderní poesie. In *Šaldův zápisník, sv. III*. Praha: Československý spisovatel, 1991, s. 289–309.

VODIČKA, F. *Francouzské impulsy v české literatuře 19. století*. Rané studie. Praha: Karolinum, 2003. Ed. Z. Děťáková.

VUČKA, T. Devětsil a proletářské umění. In Seifert, Teige. *Revoluční sborník Devětsil. Reprint*. Praha: Akropolis, 2010. Ed. Skrytá moderna.

WRIGHT, B. Baudelaire's poetic journey in *Les Fleur du Mal*. In *The Cambridge Companion to Charles Baudelaire*. Ed. R. Lloyd. New York: Cambridge University Press, 2015, s. 31–50.

Internetové zdroje

GAUTIER, Th. La comédie de la mort. [https://fr.wikisource.org/wiki/La Comédie de la Mort \(1838\)](https://fr.wikisource.org/wiki/La_Comédie_de_la_Mort_(1838)) (přístup k 5. 8. 2018).

RILKE, Rainer M. Briefe an Clara Rilke. https://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1907_2rilke.html (přístup k 23. 7. 2018).

RILKE, Rainer M. Neue Gedichte. [https://de.wikisource.org/wiki/Neue Gedichte](https://de.wikisource.org/wiki/Neue_Gedichte) (přístup k 5. 8. 2018).

RILKE, Rainer M. Der neuen Gedichte anderer Teil. [https://de.wikisource.org/wiki/Der neuen Gedichte anderer Teil](https://de.wikisource.org/wiki/Der_neuen_Gedichte_anderer_Teil) (přístup k 5. 8. 2018).

Slovníky

Lexikon teorie literatury a kultury. Brno: Host, 2006. Ed. A. Nünning, J. Trávníček, J. Holý.

Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce. Praha: Academia, 1985 až 2008.

Slovník básnických knih. Praha: Československý spisovatel, 1990. Ed. M. Červenka.

Slovník novější literární teorie. Praha: Academia, 2012. Ed. R. Müller, P. Šidák.