FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY KARLOVY V PRAZE

ÚSTAV ČESKÉ LITERATURY A LITERÁRNÍ VĚDY

# *Mezi realitou a imaginací*

–

## *Strategie imaginativní semiózy v české lyrice první poloviny 30. let 20. století*

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**TEREZA KABÁTOVÁ**

(obor Český jazyk a literatura)

Vedoucí práce: Doc. Dr. Phil. Josef Vojvodík, M.A.
Datum odevzdání práce: duben 2006

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

Děkuji Doc. Dr. Phil. Josefu Vojvodíkovi, M.A. za nadšení a obětavost,
s nimiž mou práci vedl.

"*And as imagination bodies forth*
*The forms of things unknown, the poet's pen*
*Turns them to shapes, and gives to aery nothing*
*A local habitation and a name.*"

William Shakespeare,
*A Midsummer Night's Dream*, 1595

**OBSAH**

*1.* ***Úvod*** ..... *5*

*2.* ***Imaginace jako prostředek a nástroj interpretace*** *(„Imaginární" v pojetí literární antropologie Wolfganga Isera)* ..... *7*

*3.* ***Třicátá léta – synonymum krizového období*** ..... *15*

*I. Atmosféra duchovní krize v první polovině 30. let 20. století* ..... *15*

*II. Východiska poezie první poloviny třicátých let ve vztahu k symbolistické moderně a poetistické avantgardě* ..... *16*

*4.* ***Uskutečnit slovem, uskutečnit slovo*** *(Lyrika Františka Halase a Vladimíra Holana v první polovině třicátých let)* ..... *21*

*I. Slovo jako základ nového básnického diskurzu (Rané sbírky Františka Halase)* ..... *24*

*II. Artificiální řád Vladimíra Holana* ..... *28*

*III. Jazyk jako prostředek imaginární modifikace reality* ..... *40*

*5.* ***Imaginativní a náboženské v Reynkově sbírce Setba samot*** ..... *49*

*6.* ***V „bezobsažném" hovoru s přirozeným světem*** *(Lyrika Josefa Hory v první polovině třicátých let)* ..... *60*

*7.* ***Imaginativní potenciál předmětného světa*** *(Lyrika Vítězslava Nezvala v první polovině třicátých let)* ..... *70*

*8.* ***Závěr*** ..... *81*

*Literatura* ..... *86*

## 1. Úvod

Inspiračním zdrojem práce, kterou jsem nazvala *Mezi realitou a imaginací*, je neustálé napětí, které připíná básnický svět ke světu přirozenému, ačkoli se sféra uměleckého díla vůči realitě neustále vymezuje. Tento dynamický vztah se stal východiskem literární antropologie německého teoretika literatury **Wolfganga Isera**, o jehož koncepci se ve svém přístupu k básnickým textům opírám (kap. 2). Procesy, které podle Isera literární dílo utvářejí, vyjadřují imaginativní proměnu prvků přirozeného světa ve svět zobrazený básnickým dílem, jenž však zpětně promlouvá k realitě jako její alternativní tvář. Právě zkoumání procesů **imaginativní semiózy**, jak se domnívám, vnáší do literárního bádání dostatečně otevřené a zároveň soustředěné hledisko, na jehož základě lze básnické dílo charakterizovat jako jedinečné médium, schopné zachytit a zároveň přetvářet prožitek lidské existence. Vědomí, že básnický text disponuje právě takovým potenciálem, by také mělo stát v pozadí všech dílčích otázek položených v této práci.

Interference mezi *realitou* a *imaginací* jako zdroj umělecké tvorby byla v moderní české lyrice intenzivně aktualizována právě v první polovině 30. let 20. století, resp. již v přípravné fázi na konci let dvacátých (kap. 3). V tomto období vykrystalizovala tvorba několika silných básnických osobností, jejichž poetiky zcela originálním způsobem reagují na zproblematizovaný obraz reality. Zkoumání jednotlivých básnických koncepcí z hlediska strategie imaginativní semiózy by pak mělo tvořit vlastní náplň této komparativní studie.

Kritéria pro výběr primárních textů podléhají záměru vytvořit jakousi „typologii" jednotlivých konceptů napříč co nejširším spektrem básnických poetik. S ohledem na rozsah práce jsem vybrala pětici básníků, jejichž sbírky přinášejí do vztahu *reálného* a *imaginárního* nejvýraznější a navzájem nejodlišnější básnické postoje. V první fázi výběru jsem vycházela z kapitoly Jiřího Brabce o poezii v letech 1929-1938 v *Dějinách české literatury IV* (viz Brabec 1995), přičemž vedle poezie **Františka Halase** (1901-1949), **Vladimíra Holana** (1905-1980), **Josefa Hory** (1891-1945) a **Vítězslava**

**Nezvala** (1900-1958) se zabývám také básnickým dílem **Bohuslava Reynka** (1892-1971), jehož svébytná hodnota v kontextu poezie třicátých let byla objevena až v posledních letech. Víceméně kvůli omezenému rozsahu práce tak stojí stranou básnické sbírky Jaroslava Seiferta, Jana Zahradníčka a Františka Hrubína, které by jistě škálu možných strategií dále vnitřně diferencovaly.

Práce je členěna na kapitoly, v nichž se postupně soustředím na sbírky vybraných autorů, přičemž již zde konstatuji některé dílčí souvislosti a rozdíly mezi jednotlivými básnickými přístupy. Jmenovitě se jedná o tyto sbírky: Halasovu *Sépii* (1927), *Kohout plaší smrt* (1930) a *Tvář* (1931), Holanovo *Vanutí* (1932) a *Oblouk* (1934), Reynkovu *Setbu samot* (1936, psáno 1929-1934), dále o Horův *Tvůj hlas* (1930), *Tonoucí stíny* (1932), *Dvě minuty ticha* (1934) a o Nezvalovy sbírky *Skleněný havelok* (1932), *Pět prstů* (1932) a *Zpáteční lístek* (1933). Výsledkem jednotlivých kapitol pochopitelně nemůže a ani nemá být komplexní zhodnocení poetiky daných sbírek, ale právě pokus konceptualizovat způsob básnického ztvárnění vztahu mezi realitou a imaginací, a to na základě co možná nejkomplexnějšího rozboru textů, v nichž se jednotlivé strategie uplatňují nejvýrazněji.

Celková syntéza je pak předmětem kapitoly závěrečné, jež by měla ukázat celé spektrum jednotlivých strategií – od Halasova objevu *slova-organismu* a *jazykového řádu* Holanova přes Reynkův *imaginativně-náboženský prožitek reality* a Horovu *živelnou alternativu skutečnosti* až k Nezvalovu *chápání imaginace jako potenciálu předmětného světa* – ve vzájemných vztazích a odlišnostech, a podat tak z jednoho pevně vymezeného hlediska obraz české lyriky v jednom z jejích vrcholných období.

## 2. Imaginace jako prostředek a nástroj interpretace

(*Imaginární* v pojetí literární antropologie **Wolfganga Isera**)

> *„Člověk baží po zdání, protože nesnáší bytí ani nebytí, protože on sám je bytostí zdání.“*
>
> Wilhelm Weischedel,
> *Erziehung zur Menschheit*, 1957

**Wolfgang Iser**, u nás známý především jako zakladatelská osobnost kostnické školy recepční estetiky, nachází na přelomu osmdesátých a devadesátých let, kdy vznikla jeho práce *Das Fiktive und das Imaginäre: Perspektiven literarisher Anthropologie*[1] (1991), novou perspektivu, z níž chce přistupovat k literárnímu textu. Otázky, které si nad textem klade literární antropologie v Iserově podání, dovolují literaturu vidět z tolik potřebného odstupu a nadhledu, zároveň ale zůstávají u jádra věci. Iser se pozastavuje nad tím, že doba, kdy některé funkce literatury jako „kulturního paradigmatu“ převzala média, literaturu definitivně nepohřbila, ba spíše prověřila její smysluplnost (srov. Iser 1989). Existence literatury za takových okolností je pro Wolfganga Isera důkazem, že toto médium je nositelem zvláštní **antropologické funkce**. Otázka, na níž založil svou teorii *imaginárního*, zní jednoduše: „Proč potřebujeme literaturu?“.

Iser doufá, že odpověď na takovou otázku s sebou může přinést i odpověď na otázku další, pro samotnou teorii literatury řekněme naléhavější, tedy co je literatura, jaký má charakter. Autor se však zřetelně distancuje od strukturalistické snahy definovat „literárnost“, neboť nevěří v její existenci. Iser své zkoumání zaměřuje na vztah vzájemné podmíněnosti mezi *fiktivním* a *imaginárním*.

Nasvícení problematiky literárního textu světlem *imaginace*, v prostoru, kde dochází k rezonanci písma a lidského sebeprožívání, dovoluje teoretikovi

---

[1] Pracuji zde s anglickou verzí knihy: Iser, Wolfgang: *The Fictive and the Imaginary. Charting Literary Anthropology* (Baltimore – London: The Johns Hopkins University Press, 1993). Do češtiny zatím Iserova kniha přeložena nebyla.

či interpretovi poodejít za hranice textu jako jazykové struktury a vidět spíše „svět textem zobrazený“ než text sám. „Svět textem zobrazený“ si nepředstavujme jako statický obraz, ale spíš jako neustále se proměňující síť představ. Tímto způsobem lze literaturu (samozřejmě v její specifičnosti) organičtěji (než tomu bylo např. ve strukturalismu) zakotvit do nejširšího kontextu myšlení o postoji člověka ke světu, životu a k sobě samému. Způsob naší existence v literatuře je určen právě imaginací, bez ní bychom nebyli schopni *číst* znaky jako symboly, protože by nás nepodněcovaly. Způsob sebereflexe, který člověku umožňuje překračovat hranice sebe sama **v nekonečném prostoru představ** a který přitom paradoxně nechává lidskou mysl, aby si zůstala **vědoma sama sebe** – krátce existence **prostřednictvím *imaginárního*** – je z pohledu literární antropologie lidskou konstantou.

Prostřednictvím kategorie *imaginárního*, v nových souvislostech zavedeného do myšlení o literatuře, se Iser snaží narušit tradiční redukování literatury na fikci na jedné straně v opozici k realitě na straně druhé. Tak jako fikcionalita není omezena jen na oblast literatury (přičemž za nejdůležitější odlišnost neliterární fikce od fikce literární považuje Iser fakt, že fikce mimo literaturu svou fikčnost skrývají a vydávají se za realitu), není ani literatura tvořena pouze z fikce. Kdyby totiž literatura měla status pouhé fikce zbavené všech spojitostí s empirickým světem, nebyla by, jak poznamenává Iser, srozumitelná. Iser navrhuje nahradit tradiční dichotomii *realita – fikce* trojicí pojmů *reálné – fiktivní – imaginární*.

Hovoří-li Wolfgang Iser o fikci,[2] má pravděpodobně na mysli formu vyplývající ze součinnosti tří druhů tzv. *aktů fikcionalizace* (fictionalizing acts). Tyto akty společně přeměňují skutečnost ve znak „něčeho jiného“ (o *jazykovém* znaku ovšem Iser nehovoří, více k tomu později). Iser na tomto místě a pak znovu ještě několikrát zdůrazňuje fakt, že fikcionalizace má vždy

charakter *překračování hranic* (boundary-crossing), což souvisí s tím, že jakákoli reflexe je možná vždy až z pozice za hranicí objektu samého. Co se týče postavení *imaginárního*, to je chápáno jako jedinečná forma, která nám (v prostoru poskytnutém fikcí) umožňuje zpřítomnit v našem vědomí to, na co znak odkazuje.

Zde je třeba ujasnit, jakým způsobem Iser užívá pojmů *realita* a *znak*. Z hlediska člověka jako její součásti je empirická realita ve své podstatě **neoddělitelná od konvenčního uspořádání**, které jí člověk sám vtiskává prostřednictvím svého myšlenkového (a v součinnosti s ním i jazykového) systému. Prostřednictvím *aktů fikcionalizace*, které **toto uspořádání narušují**, se mezi prvky empirického světa přivedenými do textu formují nové komplikované vztahy. Tak vzniká znak, který má **procesuální** charakter. Z Iserova výkladu je patrné, že pojmem *znak* nemíní text jako znak jazykový, v němž by označujícím byly jednotky jazykového systému a označovaným jejich významy, resp. jejich význam společný. Iser pochopitelně nepopírá, že text je složen ze slov, jeho perspektiva je ale naprosto odlišná. V Iserově pojetí, jak se zdá, vzniká znak teprve v součinnosti textu (resp. „fiktivního") s lidskou imaginací.[3]

„Označujícím" tohoto *znaku* je něco, co by se dalo nazvat „**svět zobrazovaný textem**" (ačkoli Iser sám říká jednoduše „textual world"), což je jakási síť představ, které text nabízí a které jsou přímo závislé na jazyce a stylu textu. Tento „svět zobrazovaný textem" se zhmotňuje jako celek všech modifikací, které vnímáme v konfrontaci s naší dosavadní představou o realitě. Text, který nepřináší alternativu k našemu dosavadnímu pojetí vlastní existence, je nefunkční, zbytečný. „Označovaným" je pak v tomto kontextu všechno to, co vyprovokují otázky spojené s **motivací** výše vytčeného „označujícího". Otázky po účelu jsou neoddělitelné od otázek po charakteru.

---

[2] Nejasnosti ve vymezení vztahu pojmů *fikce – fiktivní – akty fikcionalizace* vytýká Iserovi jeho žačka a pokračovatelka Margit Sutropová ve své knize *Fiction and Imagination – The Anthropological Function of Literature*, vydané v roce 2000.

[3] Zatím nerozlišujme proces geneze a recepce, vrátíme se k nim později.

V prostoru mezi těmito dvěma kategoriemi probíhá souhra *reálného*, *fiktivního* a *imaginárního*.

Podstatné je, jaký důraz klade Wolfgang Iser na poslední člen trojice. Vlastní uskutečnění tohoto světa vytvořeného fikcionalizací se děje totiž pouze díky existenci imaginace: „Fictionalizing acts compel fantasy to take on form so that the possibilities they open up can be made conceivable." (Iser 1993, s. 230-231). Uchopení světa vytvořeného textem v jeho vztahu k realitě je proveditelné pouze ve sféře *imaginovaného/ imaginativního*. Výhradně tato „forma" umožňuje zpřítomnit v naší mysli něco, co neexistuje. Iser na tomto místě nechává problematiku imaginace autorské versus čtenářské nedotčenu.

Vzápětí však Iser hovoří o rozdílu mezi *fiktivním* a *imaginárním* takto: zatímco *imaginární* není podle Isera ontologicky definovatelné (a žádnou slovníkovou definici, co „je" imaginární, u Isera také nenajdeme) a jeho hlavními rysy jsou proměnlivost a unikavost, *fikcionalizace*, říká autor, je **záměrný** akt, který *imaginární* usměrňuje. Tento záměrný akt řízený vědomím autora ovšem nebývá nikdy uskutečněn beze zbytku: „[F]ictionality is an act of pure consciousness whose intentionality is punctured by indeterminacies, and therefore it can maintain only the general direction towards its target." (Iser 1993, s. 234). *Fiktivní* je navíc vždy naplňováno prostřednictvím *imaginárního*, jehož středem je pochopitelně čtenář.[4]

Rozdíl ve tvaru, který *imaginárnímu* poskytuje *fikce*, a tím, který mu dávají jiné imaginativní aktivity jako např. snění či halucinace, je podstatný: jedná se totiž o možnost *imaginárního* interagovat ve fikci s realitou. *Imaginární* může být aktivováno různými impulsy, ale literární fikce je nejvhodnější právě pro svou *zdvojenou/ zdvojující* (doubling) strukturu, která umožňuje existenci dvou vzájemně se vylučujících světů (reálného a imaginárního), resp. znakových systémů, potažmo diskurzů.

[4] Nesouhlasím tedy s kritikou Margit Sutropové, která Iserově přístupu vytýká zásadní upozadění subjektů, respektive čtenáře (srov. Sutrop 2000).

Všechny *fikcionalizační akty* se uplatňují v textu zároveň, ale liší se svou funkcí; jsou to: *akt selekce*, *kombinace* a *sebeprezentace* fikce jako fikce. Tyto akty samozřejmě nebyly objeveny teprve Iserem. *Selekce* a *kombinace* jsou všeobecné principy, díky nimž můžeme něco z něčeho vytvářet. V oblasti jazykového systému a literatury se těmito akty zabývala věda již dříve (např. Ferdinand de Saussure). Zde je třeba odkázat především na známou stať Romana Jakobsona *Dva typy afatických poruch a dva aspekty jazyka* (viz Jakobson 1995a) (ačkoli Iser sám se v této souvislosti na nikoho neodvolává a staví nás před toto uspořádání fikce jako před hotový fakt). V Iserově koncepci je však zřetelný posun od pojetí strukturalistického.

Roman Jakobson pozoruje tyto procesy, založené na paradigmatických a syntagmatických vztazích, primárně na jazykovém materiálu, a ačkoli připouští, že tyto vztahy lze sledovat i v jiných znakových systémech (sám hovoří o výtvarném umění), co se týče projevů jazykových (tedy i literárních), je schopen vidět tyto vztahy právě jen v rovině jazykové (resp. napříč všemi jazykovými rovinami), popř. na úrovni „rozvíjení promluvy". Naproti tomu Iser vidí tyto vztahy na úrovni konstituce „světa textu", tedy ve třech rovinách: *vnětextové*, *vnitrotextové* a *lexikální*. Jestliže u Jakobsona je *poetická funkce* (jako nezbytný příznak inherentní každému básnickému dílu) definována jako projekce „principu ekvivalence z osy výběru na osu kombinace" (Jakobson 1995b, s. 82), Iser se na literaturu dívá odjinud a z větší dálky – vidí vznikat literární dílo tam, kde se prvky reality dostávají do sobě neznámých kontextů a v podobě imaginativních obrazů (ať už vizuálních či pojmových) vytvářejí „radikální alternativu" (Iser 1993, s. 233) k našemu každodennímu obrazu reality.

*Akt výběru* operuje na úrovni vnětextových vztahů mezi prvky přijatými do textu a mimotextovými systémy, z nichž byly tyto prvky vyňaty. Sociální, historické, kulturní a literární systémy, z nichž autor vybírá, jsou v textu zpřítomněny jako tzv. *referenční pole textu*. Výběrem prvků je narušena struktura a sémantika těchto systémů. Ačkoli prvky samotné *fiktivní* nejsou,

zapojením do jiného kontextu jaksi „ztrácejí svou realitu". Stav **sémantické nestability**, který je tak způsoben, vyvolává potřebu hledání nového významu. *Akt selekce* tak rozehrává paradigmatické vztahy mezi prvky aktualizovanými a zbytkem systému. Způsob, jakým text rozbíjí systémy, s nimiž je spojen, a vzdaluje se od nich, odkazuje k intencionalitě textu a zdá se být jedním ze stylotvorných principů.

Vedle *aktu selekce* se uplatňuje *akt kombinace*, který vytváří vztahy mezi prvky, a to na třech úrovních: *vnětextové*, *vnitrotextové* a *lexikální*. Kombinace umožňuje shledávat shodné prvky v tom, co je tradičně pokládáno za odlišné, a rozlišovat to, co v naší mysli dosud patřilo k sobě. K tomu Iser poznamenává: „The mutually contradictory elements of the text are enabled to coexist through the *relations* that are established among them." (Iser 1993, s. 9, zdůrazněno zde). Zvláště na lexikální rovině je patrné, jakým způsobem ustupují v tomto případě jednotlivé doslovné významy slov (vlastně jejich označovací funkce vůbec) do pozadí ve prospěch vzájemných vztahů mezi slovy. Tím však nemá být řečeno, že by lexikální výrazy zcela pozbyly své reference. Podle Isera však tyto reference získávají nový status, odlišný od dřívějších referencí denotativních: jsou do jazyka nepřeložitelné, ale jsou myslitelné v podobě analogií. Na tomto procesu kombinace je založena básnická obraznost, která se odehrává právě a jedině na poli **vztahů mezi slovy**, resp. jejich sémantickými poli. Fakt, že akt kombinace má širší působnost než pouze v oblasti lexika, vysvětluje to, proč básnický jazyk pojímáme **obrazně** jako celek i tam, kde užívá pouze přímých pojmenování.

Dvojici aktů selekce a kombinace završuje *akt sebeodhalení/ sebeprezentace* fikce jako fikce, jinými slovy jde o vztahy metatextové. Každý umělecký text podle Isera obsahuje jazykové (rozumí se vytvořené *ad hoc*) i konvenční signály, jimiž na sebe upozorňuje jako na literární dílo. Iser zdůrazňuje konvenčnost signálů (jedním z nich je např. literární žánr), z nichž lze vyvodit rozhodující důsledky jak pro čtenářský postoj, tak pro status „světa zobrazovaného textem". „Svět v textu zobrazovaný" nemá být chápán jako

jazykové ztvárnění skutečnosti, text sám dává jasně najevo, že je pouhou konstrukcí „jako by" (as–if), která je takto vzhledem k našemu aktuálnímu světu umístěna do závorek. Tento *akt závorkování* (bracketting) nevyhnutelně implikuje otázku, čím byl motivován. To, co má svět textu reprezentovat, je konkretizováno za účasti *imaginárního*.

Vlastní funkcí konstrukce „jako by" je navodit **imaginativní reakci** na zobrazovaný svět. Tím, že jako čtenáři přijímáme pravidla hry, založené na konstrukci „jako by", se vydáváme do oblasti *nereálného*, kterému propůjčujeme zdání reality na úkor skutečnosti nám známé: „[T]o imagine what has been stimulated by the "as–if" entails placing our faculties at the disposal of an unreality and bestowing on it a semblance of reality in proportion to a reduction of our own reality." (Iser 1993, s. 17). Přirozené postoje čtenářů k empirickému světu jsou sice upozaděny, ale fungují jako virtuální pozadí, nepostradatelné pro chápání světa vytvořeného textem.

Iser v této souvislosti poukazuje na fakt objevený psycholingvistikou, že totiž všechny jazykové projevy jsou přijímány s očekáváním, že budou smysluplné. Pochopitelně snaha převést *imaginární* na pole nám známého jde ve svém důsledku proti *imaginárnímu*, které může existovat pouze tam, kde se hranice známého překračují. Nicméně tato snaha je přirozená a nelze jí uniknout. Je v povaze *imaginárního*, že není uchopitelné, ale je přístupné (nefixovatelnému) zážitku. Úlohu interpreta pak Iser vymezuje takto: „Instead of seeking to pin down a single meaning, we may be better advised to recognize the multiplicity of possible interpretations as a sign of the multiplicitous availability of the imaginary." (Iser 1993, s. 19).

Vraťme se k trojici, kterou Iser vytyčil jako východisko svého přístupu: vzájemné uspořádání *reálného*, *fiktivního* a *imaginárního* lze vymezit tak, že *fiktivní*, jež je souhrou procesů *fikcionalizace*, je naplňováno konkrétním obsahem vznikajícím při souhře *reálného* a *imaginárního*. Jestliže text literární fikce postrádá tradiční označovací funkci, tj. chybí mu referent v empirické realitě (něco, co by existovalo nezávisle na textu a tedy před textem), vytváří

tak prostor pro uplatnění *imaginárního*, které je následně schopno přitáhnout do své sféry, tedy „*irealizovat*“, prvky reality do textu vnesené. Pozadí systémů organizace empirické reality však zůstává virtuálně přítomné. *Imaginární* nenahrazuje *reálné*, pouze ho **modifikuje**. Obě úrovně musí zůstat v dialogu, v pohybu od jednoho k druhému. Proces modifikace zahrnuje dva simultánně probíhající akty: deformaci a nové konstituování. *Imaginární* samo se však jako takové může projevit jen v souhře s *fiktivním* – a to díky otevřenosti struktur *selekce*, *kombinace* a *fikční sebeprezentace*, které jsou zprostředkovány jazykovou strukturou textu.

V této souvislosti se Iser vypořádává také s *významem/smyslem* (meaning), který pokládá za svého druhu uchopení, a proto také pouhé „zvnějšnění“ *imaginárního*: „Meaning is primarily the semantic operation that takes place between the given text, as a fictional gestalt of the imaginary, and the reader; hence it is a pragmatization of the imaginary.“ (Iser 1993, s. 20). *Význam/smysl* proto základním konstituentem textu být nemůže; tím je podle Isera **souhra zmíněné trojice forem**.

Svou badatelskou minulost v oblasti estetiky účinku Iser znovu oživuje v tom, že v této souhře připisuje zásadní úlohu čtenáři. Jestliže se text stává pomyslným průsečíkem, v němž se setkávají a interagují prvky různých systémů na různých rovinách, „its core is virtual, and only when actualized by the potential recipient does it explode into its plurivocity.“ (Iser 1993, s. 227). Podstatnou poznámkou z Iserovy strany je konstatování, že v textu **není žádná třetí dimenze**, která by přesně určila, co (a jak) se má vztahovat k čemu. Pohled na literaturu, který v této své práci Wolfgang Iser představuje, objevuje literární dílo jako znepokojující **alternativu** vůči našemu vnímání světa a sebe v něm. Nachází tím originální řešení staré pře mezi *mimesis* a *poiesis*. Prostřednictvím literatury přestává být *imaginární* protiváhou *reálného*, aby se mohlo stát neustále se ztrácejícím klíčem k němu.

## 3. Třicátá léta – synonymum krizového období

*„Hledají extrémní koncentrovanou krásu, sami často obklopeni řevem afektů a fyzické bolesti, nesmyslnou smrtí milionů vinných a nevinných. Chtějí bludně-nesmyslným způsobem spojit smysl* a *krásu.*"

Gustav René Hocke,
*Manýrismus v literatuře*, 1959

### I. Atmosféra duchovní krize v první polovině 30. let 20. století

Kulturní atmosféra první poloviny 30. let 20. století v Československu vyrůstá v dialogu s desetiletím předchozím, při tom tu však vzniká něco zcela nového. Svou kontinuitu si zachovávají společensko-kulturní instituce vzniklé po zrodu samostatné republiky, která si nejdéle ze všech států střední Evropy udržuje svou roli garanta demokratického politického systému a svobodného životního prostoru.[5] Jestliže kulturní život v dosud svobodné zemi může plynule navázat na to dobré, co přinesla léta dvacátá, musí se také vyrovnat s otázkami, které přivedly optimismus předcházejících let do slepé uličky.

Atmosféra duchovní krize se radikalizuje především v souvislosti s dobovým politicko-ekonomickým vývojem. Všeobecný hospodářský rozvoj poválečného desetiletí dosáhl v roce 1929 vrcholu, přičemž důsledky celosvětové hospodářské krize, která následovala, nutně ovlivnily další politický vývoj v Evropě, který během deseti let vyústil ve válečný konflikt. V souvislosti se stále nejistější situací na politické i hospodářské mapě Evropy dochází na sklonku dvacátých let také k destabilizaci české společnosti. Společenská krize se postupně prohlubuje v reakci na vzrůstající moc totalitních režimů ve střední Evropě.

Jestliže atmosféra dvacátých let rostla z předválečného vitalismu a prohlubovala důvěru člověka v okolní svět a ve smysluplnost jeho jednání, ovzduší přelomu dvacátých a třicátých let začíná zpochybňovat toto neproblematické přilnutí ke „světu, který se směje" (Karel Teige). Tváří v tvář

nečekaně hořkému vyústění dvacátých let dochází ke zhroucení hodnotového systému, který byl od začátku československé samostatnosti s optimismem budován a v jehož základech stál člověk s důvěrou v budoucnost, na níž se sám může podílet. V tomto neklidném období prochází celá evropská společnost a s ní i moderní umění proměnou, která má své historické zákonitosti: „když se ukáže, že objektivní svět nemůže nabídnout nic konkrétního, nic jednoznačně platného, začne uplatňovat svou moc svět subjektivních vztahů." (Hocke 2001, s. 340). V atmosféře duchovní krize znovu (tak jako již několikrát v dějinách) přichází ke slovu *jiná* perspektiva – díváme se tu na moderního člověka v jeho nejistotě a pochybnostech o světě, v němž žije, a o svém zakotvení v něm. Tuto perspektivu vnucuje člověku sama skutečnost, která se zproblematizovala natolik, že moderní subjekt se jí (a v ní) cítí ohrožen.

## II. Východiska poezie první poloviny třicátých let ve vztahu k symbolistické moderně a poetistické avantgardě

Na sklonku dvacátých let vzniká v české poezii **nový diskurz**, který se plně rozvine v první polovině let třicátých. Jeho východiskem je zásadní **změna v pojetí funkce básnického světa**. Specifickým způsobem je tu oživena tendence symbolistické poezie, která svébytný svět vytvořený básnickým dílem povýšila na jedinečné médium relevantní pro lidské **poznání**. Ačkoli symbolismus objevil básnické poznání jako specifický, nepojmový, intuitivní způsob poznání, zaměřený na racionálně neuchopitelné podoby skutečnosti, přesto ještě pracoval s tradiční idealistickou dichotomií, oddělující věc samou od její „podstaty". Tato „podstata" byla pak pochopitelně věci samé nadřazena a existence básnického „já" byla nakonec vyhrocena až k bytí v čistě duchovním univerzu bez reference k přirozenému světu. Svět uměleckého díla

[5] Srov. *Dějiny zemí Koruny české II. Od nástupu osvícenství po naši dobu*, 1992, s. 181-186.

se tak stal autonomní sférou, do níž je možno unikat z každodenního banálního života a která je nakonec určena k tomu, aby skutečný svět **nahradila**.[6]

Na tuto zřejmou jednostrannost reagovala generace postsymbolistická a dále pak poetistická avantgarda radikálním odklonem od reflexivních prvků v poezii a přimknutím k prožitku životní empirie. Zároveň s tím byla ovšem do pozadí odsunuta také specifická poznávací funkce básnického univerza. Tu znovu obnovuje až diskurz první poloviny třicátých let, který je však zároveň bytostně spjat s prožitkem reality.

Snaha o **paradoxní jednotu** bezprostředního prožívání reality a zároveň využití poznávacího potenciálu básnického světa, která stojí v samotném základu tohoto diskurzu, již plně odhaluje podmínky a východiska lidské existence **v moderním světě**. V tomto světě dochází k postupnému, ale zcela zřetelnému rozkladu tradičních kategorií novověkého racionalistického myšlení (srov. např. Neubauer 1998); obraz člověka a světa založený na dichotomii *objekt – subjekt* je zpochybněn,[7] a s ním i dosavadní vnitřní jednota lidské perspektivy světa. Jestliže však člověk tváří v tvář realitě přichází o jistotu, s níž dosud uchopoval svět a sebe sama v něm chápal jako „pozorovatele", je na druhé straně zároveň osvobozován k tomu, aby s realitou vedl nový dialog. **Komplementaritu procesů destrukce a konstrukce**, chaosu a řádu, z jejichž součinnosti vzniká svébytný „lyrický řád" (F. X. Šalda), a která je tak podstatná pro uchopení moderní reality, připomíná v souvislosti s literaturou třicátých let Jiří Brabec: „[tato literatura] zobrazila

---

[6] V souvislosti se symbolismem cituje Přemysl Blažíček ve své práci *Sebeuvědomění poezie* slova Alberta Thibaudeta z jeho monografie *La poésie de Stéphane Mallarmé* (1926): „...Idealita světa se stala naopak hlavní chybou, jež vstoupila do umění se symbolismem; a básníkovou funkcí bude, aby prohlásil jako Gautier: „Jsem člověk, pro kterého vnější svět existuje..." (Blažíček 1991, s. 27).

[7] Miroslav Petříček definuje příčiny krize takto: „Krize – obecně – spočívá v tom, že věda jako dominantní forma racionality ztratila svůj kritický rozměr (jemuž však vděčí za své původní založení) a objektivitu objektu redukovala na konstrukci, jejímž základem je formálně logická evidence, kterou již nekoriguje „reaktivací původních aktivit skrytých v základních pojmech". Objekt je v krizi, protože se rozplynul v objektivitě." (Petříček 1996, s. 107-108). To samozřejmě souvisí i s proměnou subjektu, jak Petříček dále poznamenává: „Krize objektivity je ovšem totéž, co krize subjektivity: té, jež je definována výlučně vzhledem k vědomí." (Petříček 1996, s. 110). K tomu srov. také práci Merlau-Pontyho (Merleau-Ponty 1998).

atomizaci a diskontinuitu, vnitřní rozbitost a rozpolcenost subjektu, ale téměř vždy v relacích situujících tento proces buď jako negaci jisté ideální celistvosti [...], anebo jej začleňujících do perspektivy *složitého vytváření nové jednoty*, budované z rozpětí vzájemně protikladných prvků." (Brabec 1995, s. 331, zdůrazněno zde).

Zkonvenčnělý obraz reality, který vytváří perspektiva praktického života, pro niž jsou racionalistické koncepty stále směrodatné, viděl jako omezující již diskurz poetismu. Poetistické básnické sdělení, které pro českou lyriku objevilo metodu volných asociací a zásadním způsobem uvolnilo básnickou imaginaci, překonávalo svým ustrojením logičnost a racionalitu ve vysoké míře. Přesto však imaginativní prožitek reality v poetismu ještě nesměřuje ke skutečnému básnickému (tedy procesuálnímu) **poznání** reality, ale vytváří zatím pouze „poetizovaný" obraz skutečnosti, od reality v podstatě oddělený, extenzivní, žijící vlastním životem. Zatímco lyrický subjekt poetistů propojuje ve svém prožitku světa obě roviny vskutku **nezávazně**, subjekt v lyrice první poloviny třicátých let se stává tím, kdo nese za **svou** podobu skutečnosti, jíž zároveň spoluurčuje i sám sebe, **zodpovědnost**.

Zatímco tedy symbolismus oživil romantický „kult subjektu a subjektivity" (Holý 1998, s. 400), do nějž se promítá a v němž krystalizuje duchovní univerzum, a lyrický subjekt poetismu byl v podstatě „rozpuštěn v zobrazované realitě" (Kubínová 1992, s. 554), básnický subjekt v lyrice třicátých let vyrůstá výlučně ze souhry s realitou, jíž je vystaven. Proces postupného „rozbíjení kompaktnosti postavy zobrazeného mluvčího" (Marie Kubínová), započatý symbolistickou modernou, tedy ve třicátých letech vyústil do paradoxního závěru: jestliže poetismus dynamický vztah vzájemnosti mezi světem a lyrickým „já" netematizoval, v lyrice druhého meziválečného desetiletí nutně dochází k rehabilitaci **sebevýrazu** v umění (srov. tamtéž). K podstatě této proměny ovšem patří, že tento subjekt nevstupuje do textu básně jako kompaktní, v sobě dovršené individuum, to by bylo v této souvislosti samozřejmě nemyslitelné, ale naopak se konstituuje teprve prostřednictvím

souhry se světem zobrazeným básnickým dílem. Jakým způsobem z lyrického textu básnický subjekt vyrůstá, Kubínová vysvětluje takto: „Jeho obraz před čtenářem vyvstává díky výběru a způsobům pojednání skutečností jiných, které k němu společně a v různém stupni zprostředkovaně poukazují jako ke konečnému úběžníku svých významů symbolických“ (Kubínová 1992, s. 554). Tím se znovu dostáváme do blízkosti pojetí literární tvorby u Wolfganga Isera.

Nejzávažnějším zjištěním meziválečné lyriky totiž není fakt, že realita je příliš složitá, že moderní dějiny s rozvojem vědy a techniky, ale také s válečnými konflikty a totalizující mocí přinášejí nepřekonatelné rozpory. Podstatné se zdá být to, že **moderní subjekt ztratil perspektivu**, z níž by mohl realitu „pozorovat“, ohromující zjištění totiž, že člověk **sám je její vlastní součástí**. Subjekt je od této chvíle definovatelný jedině z perspektivy celého univerza. Na tomto místě možno připomenout slova F. X. Šaldy: „Abys uspokojil všecky části té bytosti příliš široké, kterou objevuješ v sobě, musil bys myšlenkou obejmout celý vesmír, světlý i temný, rozumný i nerozumný.“ (Šalda 1932-1933b, s. 321). Takto chápaná komplexní realita, prožívaná s vnitřní intenzitou, je v diskurzu první poloviny třicátých let pochopitelně zbavena „futurologického aspektu, který byl příznačný pro velkou část literatury let dvacátých“ (Brabec 1995, s. 331). V novém diskurzu, zaměřeném na básnické poznání reality, převažuje „vidění skutečnosti v její mnohostrannosti, neprojektované nikam mimo ni samu“ (Brabec 1995, tamtéž).

Základem nově vznikajícího diskurzu se tedy stává právě **kontakt** člověka se světem, **komunikace**, jejímž prostřednictvím sami sebe navzájem definují. Básnický svět, který je specifickým výrazem této interakce, musí mít také nutně procesuální charakter, takže důraz je vždy položen spíš na „myšlenkový proces než [na] myšlenkový výsledek“ (Šalda 1932-1933b, s. 337).[8] Hledání nového uspořádání, alternativního „lyrického řádu“ v troskách

[8] Ve své *Glose o tzv. poezii reflektivné a meditatívné* Šalda také zdůraznil specifičnost básnického projevu, který není tlumočením myšlenkových obsahů: „Je mylná domněnka, že

tradičních kategorií je však pochopitelně procesem plným nejistot. Jestliže předmětem poznání uskutečňovaného básnickým světem je **interakce a vzájemná podmíněnost** člověka a reality, takto konstituovaný „lyrický řád" padá vždy na vrub tvůrčího subjektu a jeho vlastní míry „pravdivosti vůči světu". Cílem básnického tvůrce je tedy **seberiskující snaha** projít všemi rozpory moderního světa co nejhlouběji a vyhrotit jeho **paradoxnost** na maximum, aby se ukázala jeho hluboká **vnitřní rovnováha**.

Každá básnická koncepce integrace světa a člověka nutně vzniká s vědomím svébytného řádu uměleckého díla jako takového. *Raison d'être* básnické tvorby ve třicátých letech však není přirozený svět svým uspořádáním **nahradit**, ale uskutečnit básnický svět jako **osobně garantovanou** alternativu jeho smyslu. Právě ve třicátých letech dochází k plodnému propojení „kreatívnej moci poézie, jej schopnosti vytvárať svojbytný svet" a „pocit[u] zaujatosti, bytostného znepokojenia reálnym spoločenským a ľudským svetom." (Winczer 2000a, s. 30).

Nový básnický diskurz tak objevuje poezii samu jako jedinečný nástroj, který umožňuje uskutečnění tohoto paradoxního svazku, a poskytuje tak prostor „fantazijnímu prožitku alternativního bytí" (Hocke 2001, s. 299), založenému na neoddělitelnosti vnímání přirozeného světa od lidské imaginace.

---

force tzv. poezie reflektivné nebo meditativné byla v myšlení a v myšlence básníkově." (Šalda 1987b, s. 325).

## 4. Uskutečnit slovem, uskutečnit slovo

(Lyrika **Františka Halase** a **Vladimíra Holana** v první polovině třicátých let)

Vlastním dramatem básnického diskurzu první poloviny třicátých let, tak jak ho otevřel **František Halas** (1901-1949) a rozvinul **Vladimír Holan** (1905-1980), se zdá být proces **básnického poznání prostřednictvím slova** a tedy směřování ke konstituci svébytného „lyrického řádu" (F. X. Šalda). Charakter tohoto procesu vychází z představy dvou základních modů, kterými lze přistupovat k proměnlivému vztahu, jenž existuje mezi světem vně a světem uvnitř lidské mysli. Jako první možnost se nabízí bezprostřední **prožitek**, čerpající z nevědomí a zaměstnávající především naše smyslové vnímání, prožitek, který apeluje na citovou stránku psychiky. Jeho prostřednictvím člověk sám sebe vnímá jako přirozenou součást reality, která ho obklopuje, ale není schopen tímto způsobem svůj prožitek uchovat.

Na straně druhé se otevírá možnost zcela protichůdná: možnost **jazykového uchopení** tohoto vztahu mezi vnějším a vnitřním.[9] Jak upozorňuje Ladislav Hejdánek, jazykem zprostředkovávaný vztah ke světu je pro člověka stejně přirozený jako bezprostřední vnímání. Člověk si uvědomuje pouze existenci toho, co dokáže zachytit vlastní řečí, pojmenovat: „jev, fenomén je vždycky již něčím, co má smysl, co pro nás něco znamená, co tedy již má své místo ve světě smyslu, tj. ve světě řeči." (Hejdánek 1990, s. 73). Využití této možnosti znamená pro člověka schopnost vnímat sebe samotného jako autonomní subjekt od reality oddělený, který je díky svému intelektu schopen uvědomovat si a hodnotit nejen vnější realitu, ale i svůj svět vnitřní. Bezprostřední splynutí s realitou je v této chvíli však přerušeno. Model světa, který jsme pomocí jazyka vytvořili, má zcela jinou povahu než realita samotná. Jedinečným médiem, v němž lze realizovat bytostnou komplementaritu obou

[9] První modus je, jak známo, charakteristický pro tzv. kulturu východní, druhý tvoří základ kultury západní.

modů, které ovšem existují vždy odděleně, je právě poezie, toužící nalézt nový jazykový řád, založený na zcela jiných zákonitostech.[10]

Tento lyrický řád pracuje s hierarchií jednotlivých možností jazykového uchopování světa, kde se přísně rozlišuje mezi *němotou* a *mlčením*, *vnější řečí* a *Slovem*. Tuto hierarchii popisuje ve své knize *Mlčení a řeč v komunikaci, jazyce a kultuře* (1996) Irena Vaňková. Nejníže na škále o čtyřech stupních, kterou autorka nastiňuje, stojí *němota* chápaná jako neschopnost užívat jazyk. Po ní následuje *řeč*, která představuje toliko řeč vnější, každodenní užívání jazyka, uvádějící nás do sféry důvěrně známého bytí. Na stupni třetím se ocitá *mlčení* jako „vůle nemluvit", důsledně odlišované od *němoty* jako „neschopnosti mluvit" (Vaňková 1996, s. 81). Toto *mlčení*, resp. „komunikující ticho" bude oběma básníky často vzýváno s nadějí, že ho lze naplnit jakousi „vnitřní řečí", byť prostřednictvím slov ještě plně neformulovanou. Toto záměrně mlčící ticho představuje „totalitu možností" a jako takové „je podmínkou slovesné tvorby – a její odvrácenou stranou." (Vaňková 1996, s. 170). *Slovo*, které může zaznít pouze z tohoto ticha a které stojí nad konkrétními jazyky (srov. Patočka 1991, s. 1), představuje pro básníka transcendentálu. Jakým způsobem lze takového *Slova* dosáhnout?

Společným východiskem tvorby Františka Halase a Vladimíra Holana je, jak se zdá, několikavrstevná proměna řeči jako nástroje komunikace. Oba básníci přehodnocují ve specifickém smyslu Nezvalův postoj z doby kolem roku 1930, ztotožňující slovo s věcí, jím označenou: „Strom je stromem, protože tak byl kdysi pojmenován. Slova, vyjadřujíce skutečnost, jsou tedy opravdu sama skutečností. Přemisťujíce slova v básni, přemisťujeme skutečnosti: předměty, lidi, věci." (Nezval 1930, s. 77). Pokud je takové *slovo-věc* aktualizováno pouze na paradigmatické ose, zůstává statickou lexikální jednotkou na úrovni hesla výkladového slovníku.

[10] Tuto problematiku lyrika 30. let pouze otevřela, vyčerpat ji nemohla. České básnictví se k ní bude neustále vracet až do současnosti se jmény jako Jiří Kolář, Jan Zábrana atd.

V díle obou básníků – Halase i Holana – probíhá restituce specifické *jazykové* existence; jazyku samotnému je nyní otevřeně přiřčena nenahraditelná, byť problematická funkce prostředníka mezi člověkem a jeho světem. Básnický tvůrce opouští prostor, kde každodenní slova ztroskotávají při pojmenovávání reality,[11] rezignuje na schopnost slov „říkat", snaží se jimi „ukázat".[12] Halasova a Holanova tvorba znovuobjevuje ve třicátých letech slovo, které se plně realizuje teprve na ose syntagmatické, v jedinečném kontextu básně. Znovu si připomínáme teorii Wolfganga Isera v tom smyslu, že je tu kladen důraz především na druhý akt fikcionalizace, na kombinaci, která je prostředkem tvorby „vědomého, vědoucího, „dělajícího" básnictví" (Gustav René Hocke). Podle Hockeho právě „[j]azykově lyrická kombinatorika vede k metaforickému fikcionalismu a na posledním stupni k slovnímu pantheismu. Stává se dráždivou náhražkou za slovo jakožto nositele metafyzické symboliky, jakožto konkrétně odhalujícího logu-znaku" (Hocke 2001, s. 338).

V Halasových a Holanových sbírkách najdeme již v rané fázi skladby, v nichž je možné rozeznat některé z konstitutivních principů imaginativní semiózy, charakteristických pro jejich tvorbu v následujícím desetiletí. Podívejme se blíže na Halasovu *Sépii* (1927) a na Holanovo *Vanutí* (1932). Na jakých úrovních, na základě jakých principů a za pomoci jakých prostředků tedy dochází k dekonstrukci konvenčních modelů reality a k vytváření nového řádu, v němž by se uskutečnila syntéza obou modů lidského poznání a poezie by tak dosáhla naplnění svého účelu?

---

[11] Srov. naproti tomu důsledné využívání hovorové češtiny v poetismu, jak o tom píše Jan Grossman v předmluvě k vydání Halasových *Básní* z roku 1957 (viz Grossman 1957, s. 16).

[12] Toto „ukázat" míním ve wittgensteinovském smyslu, jak o něm píše Irena Vaňková ve své práci *Mlčení a řeč v komunikaci, jazyce a kultuře* (viz Vaňková 1996, s. 173-174).

## I. Slovo jako základ nového básnického diskurzu

(Rané sbírky **Františka Halase**)

> *„Slovo má svou skrytou existenci. V tom vidím poslední mysterium.“*
> Gottfried Benn,
> *Probleme der Lyrik*, 1951

**František Halas** nebyl sám, kdo si v druhé polovině dvacátých let uvědomil, že univerzalita, kterou si pro své vidění světa nárokoval poetismus, není jeho metodami dosažitelná. Nicméně jsou to právě sbírky *Sépie* a *Kohout plaší smrt*, v nichž nalezneme kromě na první pohled patrné změny celkové atmosféry básní (založené většinou na aktualizaci poetismem upozaděných motivů všeobecného úpadku, rozkladu a smrti) proměnu ještě zásadnějšího charakteru: **proměnu celého básnického diskurzu**. Halas znovuobjevuje potenciál poezie vytvářet svébytný svět zobrazený básnickým textem a především slovo samotné jako nositele specifické „skutečnosti“. Halasovo místo spatřuji tedy především v jeho úloze iniciační, na níž mohl navázat Vladimír Holan při komplexní realizaci lyrického řádu svého básnického světa.

V titulní básni Halasovy první sbírky *Sépie* je svébytnost básnického diskurzu patrná už z celkového komunikačního charakteru básně, která je stylizována jako **imaginární komunikační situace**, překračující hranice konvenční komunikace ve dvou liniích – rámec básně tvoří výzva lyrického subjektu k (němému) mořskému živočichu, střední část je koncipována jako vnitřní dialog se sebou samým. Tento vnitřní dialog je založen na možnosti oslovovat partnera dialogu ve druhé osobě, ačkoli se jedná o tutéž osobu v případě adresáta i mluvčího. Jak ve své podnětné práci o Halasových sebeosloveních upozorňuje Miroslav Červenka, podstatou tohoto postupu je to, že umožňuje rozdvojení lyrického subjektu na mluvčího a na pozorovaného, přičemž obě polohy fungují v imaginárně modifikovaném prostoru básně zároveň (srov. Červenka 1991b). Podstatné je také prolnutí obou základních

jazykových funkcí: báseň představuje komunikační situaci a zároveň se zde prostřednictvím básnického jazyka odehrává proces poznávací.[13]

Je známo, že nejen báseň *Sépie*, ale celá Halasova první sbírka a částečně ještě sbírka následující[14] jsou účtováním s poetismem (i Halasovým vlastním), nejen v rovině celkového přístupu ke světu, ale především v otázce pojetí básnického slova. Tato bilance má opět několikerou úroveň. Abychom zůstali u názvu vybrané básně – *Sépie* – který je zároveň jedním z jejích hlavních motivů: z tohoto hlediska je pro Halasovu básnickou emancipaci příznačné začlenění poetismem vysoce ceněných exotických kulis a rekvizit do zcela nového diskurzu.[15] Předmětem tohoto nově konstituovaného diskurzu není zachycení efemérního exotického zážitku, ale otázky spojené se samotnou básnickou tvorbou. Autonomie světa, jehož garantem je básnický subjekt, má být uskutečněna v procesu **pronikání básnického slova do sféry fyzikálního světa**.

*Slovo* samotné chápe Halas vždy jako **živý organismus**. **Slova** nejsou bezprostředně tvořena a ovládána jako v komunikaci mimouměleckéé. Proto také primární snahou básníka není postihnout *slovy* realitu, ale zobrazit *slovy* imaginární prostor, v němž budou *slova* sama realizována jako skutečnost naprosto svébytná, ovšem s lidskou existencí přesto hluboce související.

Ve čtvrté a páté strofě lyrický mluvčí slova charakterizuje takto:

*Slova přicházejí jak slzy*
*slova tekou jako med*
*od slov ke rtům ty vzdálenosti*
*nepřejdeš*

*Tropy pod lampou*
*leč jako cizinec tu zabloudíš*
*nepoznáš že slova tvá to jsou*
*znamenala vše i nic*

[13] Irena Vaňková poukazuje ve své práci na základní dělení jazykových funkcí na funkci kognitivní a komunikativní (viz Vaňková 1996).
[14] *Kohout plaší smrt* (1930).
[15] Záměrně zvolená sépie, éterický mořský živočich, esence poetistické exotiky se během první strofy stává aktérem zcela nového diskurzu: první dvojverší sice naznačuje, jako by šlo o záznam prchajícího exotického zážitku, jako by důvodem, proč lyrický subjekt sépii oslovuje, bylo právě to, že před ním prchá a on ji chce zadržet. Třetí verš však takové očekávání zklamává – mluvčí nechce sépii *uchvátit*, chce se ní pouze *hovořit*.

Kromě toho, že jsou *slova* charakterizována jako živé organismy, je jim také propůjčena určitá konzistence a možnost pohybu v prostoru (*slova tekou*; *slova přicházejí*). Nestávají se však žádnými pevně vymezenými předměty. Jejich tvar i struktura zůstávají proměnlivé, *slova* se navzájem prolínají. Z takového zacházení ze *slovem* vyplývá, že není myšleno jako pouhé označující; autor se *slovem* pracuje jako s komplexem významů, s celou „pamětí" *slova*. Nejde o to, takovými *slovy* postihnout, stejně jako nejde o to sépii chytit. Tato *slova* „nepostihlá" jsou právě jakousi neustále unikající vnitřní řečí. Tato *slova* existují v nekonečném imaginárním prostoru poezie jako v moři. Náhodný jistě není ani fakt, že tato dvě slova tvoří paronymický pár: s é p i e – p o e s i e.[16]

Tento specifický prostor je sugerován principem záměny detailu a makropohledu (*od slov ke rtům ty vzdálenosti/ nepřejdeš*). Takové sjednocení lidské krajiny a území slov v prostor jediný je realizováno také v prvním verši páté strofy: „Tropy pod lampou". Exotické kraje poetistické utopie jsou nejprve vměstnány do důvěrného prostoru pod lampou, metonymicky tedy do prostoru *knihy*, *slov*. Najednou se však tento slovní prostor stává skutečným pralesním labyrintem, v němž se ztratil nezkušený turista.

Vraťme se nyní ke znění první a poslední (sedmé) strofy básně *Sépie*:

*Sépie sépie*
*ty prcháš ve svém inkoustu*
*můj mne neskryje*
*Jak to děláš má sépie*
...

*Sépie sépie ty prcháš ve svém inkoustu*
*kol věcí z veršů zeď hřbitovní*
*a poezii na vše jak patinu*
*Sépie sépie řekni mi*

V imaginární komunikaci mezi mořským organismem a básníkem můžeme pozorovat další vynalézavý způsob prolínání světa fyzikálního, světa přírody, chcete-li, a světa jazyka, tedy kultury. Vyplývá z metafory *inkoustu*, v níž

[16] Tato přesmyčka může odkazovat k manýristickým hříčkám se slovy, odhalujícím tajné spříznění mezi jevy, jak o tom hovoří G. R. Hocke.

dochází k přímé konfrontaci obou světů.[17] *Inkoust* není pouze metaforou pro zajímavý přírodní jev, je zároveň **skutečným** *inkoustem*, tedy tekutinou užívanou k psaní, a navíc ještě metonymií odkazující ke *slovům básníka* (charakterizace slov jako tekutiny viz výše). Na pozadí básně se stejně zázračným jako tento přírodní jev jeví samotná proměna inkoustu ve slova přinášející skutečnost.

*Inkoust slov sépii* ochraňuje nejen před vnějším světem, ale skrývá ji i před básníkem. Ten tohoto tajemného živočicha vyzývá k paradoxnímu činu: ač je *sépie* jako člen zvířecí říše *němá*, lyrický mluvčí ji žádá, aby *vyslovila* (*sépie sépie řekni mi*), jakým způsobem se jí daří uchovat vlastní identitu. Tu však neskrývá ničím jiným, než právě svým *inkoustem*. I na základě této metaforiky se Halas přibližuje k jádru problematiky básnické tvorby.

Co je v tomto ohledu zdrojem mimořádného estetického účinku Halasovy básně, je fakt, že autor nepřestává dbát na to, aby tato významy obtížená *sépie* zůstávala v prostoru básně zároveň konkrétním živým organismem, schopným neustálé proměny. Zdvojený vokativ není pouhým oslovením, je naléhavým voláním, jehož prostřednictvím autor v naší představivosti aktualizuje unikavý pohyb tajemné bytosti v mořské hlubině.[18] *Sépie* není pouhým příměrem, je to „má sépie". Skrytý, mizející, mlčící (*ale ne němý!*) partner intimního rozhovoru.

---

[17] Toto propojení otevřené metaforou *prcháš ve svém inkoustu*, konfrontovanou s druhým veršem *můj mne neskryje*, je ve druhé strofě podpořeno principem zrcadlovým, kde jsou ztotožněny (vlastními sny marně popsané) papíry složené do tvaru vlaštovek se skutečnými ptáky.

[18] O volání hovoří Martin Heidegger takto: „Přivolávání přibližuje. Přesto ale volání nevytrhuje volané z oné dáli, v níž je zavoláním udržováno. Volání volá v sobě samém, a proto vždy sem, i tam; sem: do přítomna; tam: do nepřítomna" (viz Heidegger 1993, s. 78).

## II. Artificiální řád Vladimíra Holana

*„Čistý manýrismus, který vedle baroka, v něm i za jeho existence nadále bují, zůstává stále subjektivní, heterodoxní, protikonformní i tehdy, když hledá, na svůj způsob, mystické nebo magické světové syntézy.“*
Gustav René Hocke,
*Manýrismus v literatuře*, 1959

*„Není kontradikce v té větě, porozumíte-li jí dobře.“*
z dopisu Otokara Březiny Anně Pammrové, 8. 8. 1889

*„Milovat slovo znamená milovat obraz.“*
Francis Bacon,
*De augmentis scientiarum*, 1623

V díle **Vladimíra Holana** počínaje *Vanutím* (1932), které básník sám pokládal za svou první „zralou“ sbírku,[19] nalézáme již svébytný „lyrický řád“ (F. X. Šalda), který je relevantním básnickým poznáním. S ohledem na razanci, s jakou tehdy Vladimír Holan uskutečnil svou tvůrčí metodu, působí důslednost tohoto řádu až „programově“. Tento „program“ úzce souvisí se strategiemi evropského **manýrismu**, tak jak je definuje Gustav René Hocke ve své monografii *Manýrismus v literatuře* (srov. Hocke 2001). V kontextu soudobé básnické tvorby mělo k formulacím specifických básnických „anti-řádů“, jimiž se tvůrce snaží proniknout k *pravdě jako „vnitřnímu“ obrazu věcí*, bezesporu nejblíže právě usilování Vladimíra Holana.[20]

*Obraz* věcí, hledaný prostřednictvím manýristických textů, je chápán jako „*vnitřní*“ v tom smyslu, že je dosažitelný až **za hranicemi běžného zacházení s jazykem**, v němž bezprostředně ztotožňujeme jazykové koncepty reality s ní samotnou. Podstata manýristického přístupu k uměleckému zobrazení spočívá v odhalení normalizovaného pouta mezi realitou a jejím

[19] Srov. interview s V. H. přetištěné v desátém svazku sebraných spisů „*...za opravdový počátek své práce považuji Vanutí*“ (viz Holan 1988b, s. 392). Vydání sbírky *Vanutí* předcházely dvě básnické sbírky: *Blouznivý vějíř* (1926) a *Triumf smrti* (1930). V lednu 1932 vyšla bibliofilsky sbírka básní v próze *Kolury* (1932).

racionalizovaným jazykovým modelem a jeho následné narušování, přičemž přímo při destrukci samotné už zároveň vzniká něco nového. V kontextu básnické tvorby Vladimíra Holana nevzniká nový řád nikdy sám sebou, z fiktivního bodu nula, ale je naopak důsledně prokomponovanou formou „anti-řádu" (Gustav René Hocke), který je stavěn v součinnosti s pravidly, jimiž se řídí deformace. Při tvoření manýristického „anti-řádu" nikdy neexistují deformační principy bez protiváhy v principech, které vnášejí do nově vznikajícího básnického světa určitá pevně vymezená, byť prvnímu čtení skrytá pravidla. Simultánní průběh destrukce starého a konstrukce nového řádu v médiu poezie lze považovat za rys charakteristický právě pro strategii imaginativní semiózy v Holanově *Vanutí*. Připomeňme, že proces simultánní deformace a konstrukce lze pozorovat ve dvou základních a navzájem propojených oblastech: ve výběru a kombinaci jazykových prostředků a ve formální výstavbě básnického textu. Co je tedy tímto procesem deformováno a co se v něm naopak formuje?

Na halasovský diskurz navazuje Holanova lyrika především ve snaze restituovat **autonomii jazykové existence**. Básně ze sbírky *Vanutí* fungují jako labyrintické *slovní sítě* (Gustav René Hocke), jejichž sémantika je založena primárně na **kombinatorických vztazích** mezi jazykovými jednotkami samotnými. Hlavním východiskem, z nějž vzniká struktura této komplikované básnické kombinatoriky, je intenzivní deformace (nikoli popření) sémanticko-syntaktických norem, která způsobuje následné zpřetrhání přímých drah pojmenovací funkce. Všechny jazykové prostředky tvoří důsledně organizovanou větnou strukturu (na rozdíl např. od Halasova bezinterpunkčního syntaktického řazení), v níž jsou jednotlivé lexikální jednotky zapojeny do **iregulárních**, tj. **„všem myšlenkovým a emocionálním situacím naprosto protichůdn[ých]"**, **syntagmat** (Hocke 2001, s. 395).

---

[20] Jistě není bez zajímavosti, že v roce 1939 vyšel knižně Holanův překlad díla předního představitele španělského manýristického básnictví Luise de Góngory y Argote *Báje o Ákidu i*

Sémantická nesourodost jednotlivých lexikálních prvků je základním signálem upozorňujícím na přítomnost obrazného vyjádření[21] a jako taková neznamená pro poezii třicátých let jistě žádné novum. Nicméně způsob a intenzita, s jakou Vladimír Holan principy obrazného jazyka aplikoval, zjevně přesahují hranice obrazného pojmenování, s nímž do té doby česká lyrika pracovala. Obraznost Holanovy lyriky 30. let navazuje zvláště ve způsobech, jakými lze propojovat abstraktní s konkrétním, na postupy obrazného jazyka symbolistů, sám autor *Vanutí* však do české lyriky zavádí zcela nové způsoby radikální syntaktické deformace, jako je např. křížení dvou syntagmat či deformace slovesné valence.[22] Důležitým rysem Holanovy básnické strategie je ale především to, že **deformace sémanticko-syntaktických norem** se ve sbírce *Vanutí* nevztahují jen na některá, ale **téměř na všechna syntagmata.**

Tyto deformace jsou výsledkem snahy využít všech syntaktických možností češtiny tak, aby k sobě logicky nesourodé prvky nebyly pouze volně přiřazeny, ale aby mezi nimi naopak vzniklo co nejpevnější spojení. V tom podle Marie Kubínové spočívá také jeden z podstatných posunů vzhledem k charakteru básnického jazyka v poetismu: jestliže přítomnost obrazného pojmenování podléhala v poetismu „metodě souřadného výčtu nesouřadných věcí", byla tedy založena paradigmaticky, poetika básnických sbírek třicátých let se vyznačuje tím, že „přítomnost obrazného pojmenování se demonstruje především zvláštnostmi dění na syntagmatické ose řeči" (Kubínová 1992, s. 560-561). Čím pevnější je sémanticko-syntaktické spojení jednotlivých vzájemně sémanticky nespojitých lexikálních prvků, tím více se jejich navzájem nesourodý charakter zvýrazní, takže v určité fázi nejsou schopny nést významy svých dosavadních slovníkových definic. Jediným náhradním zdrojem pro vytvoření sémantiky básnického textu je právě jejich spojení ve

---

*Galatei.*

[21] Iregulární, diskontinuitní působení chápe Vlastimil Zuska jako konstitutivní rys metafory: „Metafora je trkač. [...] efektu trkač dosahuje přerušováním kontinuity plynutí, zavedením cézury do homogenního, plynulého toku" (viz Zuska 1993, s. 4).

[22] Této problematice je věnována studie Michala Trunečky: Deformace slovesných valencí v Holanově sbírce *Vanutí* (srov. Trunečka 2000).

struktuře básnického textu. Odhalení principů, na nichž je kontradiktorické spojování založeno, však vyžaduje zcela jiný druh čtenářské pozornosti.

Tato strategie vytvořit pevný svazek „zářivých a přesných protiv" (b. *Strpení*, Holan 1999, s. 60) je velice blízká základní manýristické figuře, tzv. *concettu*. *Concetto* definuje Hocke jako „obraznou kombinaci myšlenek", jako „metaforicko-lyrický paralogismus" (Hocke 2001, s. 318-327). Podstatné je, že je tato figura založena na splývání **analytičnosti pojmu** a **bezprostředního působení obrazu**. *Concetto*, neboli „jazyková iluzivní perspektiva", je vlastně rozvinutým básnickým obrazem bezprostředně esteticky působícím jakousi zvláštní sugestivností sevřeného tvaru, objímajícího na okamžik výrazně nesourodé prvky ve vypjaté jednotě. K tomu, aby bylo porozuměno *jazykovému* sdělení, které *concetto* obsahuje, je třeba provést komplikovanou intelektuální analýzu všech dosud skrytých vztahů mezi prvky. Tyto vztahy však uspokojivé, vyčerpávající formulaci nutně unikají, proto je pro celistvé porozumění *concettu* nutné aktualizovat oba mody přístupu k realitě. Tato figura je vlastně důslednou realizací básnické snahy, o níž byla řeč v úvodu této kapitoly, a která může být dokonce chápána jako cosi magického (ve smyslu Rimbaudových *sophismes magiques*) (srov. Hocke 2001, s. 334-339).

Přímou souvislost s tímto pojetím můžeme pozorovat v soudobých reflexích o autonomii slova v básnickém i prozaickém díle **Richarda Weinera**. V roce 1929 píše Weiner ve své próze *Lazebník* s podtitulem *poetika* o metodě, jak osvobodit vlastní mysl ze zajetí v konvenčních jazykových konceptech; tento proces nazývá *denaturalizací slovníku*. Weiner je přesvědčen, že smysluplné může být jen takové dílo, v němž se podaří uskutečnit představu, že „slova nejsou pouze prostředníky a pomáhači marných asociací tvořících kruh, totiž asociací, které vězní (a vězeními jsou všechny nebo téměř všechny), nýbrž že žijí svéprávně, mají vlastní barvu, tvar, krásu či šerednost, etiku, zkrátka, že jsou jakoby pukajícími kuklami, z nichž z každé vybřídá nový a úplný svět. Bylo by příliš těžkým výkupným zříkat se kvůli „srozumitelnosti" možnosti objevů tak skvělých." (Weiner 1998, s. 94-95). *Denaturalizace*

*slovníku* u Holana je tak komplexní, že zasahuje de facto i hranice mezi obrazným a přímým pojmenováním, resp. mezi prvky fungujícími jako *comparandum/ comparatum*, a způsobuje tak až jakousi **dehierarchizaci** všech jazykových jednotek.

Slova takto „očištěná" od bezprostředních asociací na konvenční jazykové modely reality považuje Richard Weiner za „slov[a]-sézamy", „slov[a] bezpočetných možností, klíč[e] passe-partout" (Weiner 1998, s. 15). Ta konečně mohou být materiálem **nového básnického tvaru, organizovaného na základě analogických a kontrastních vztahů**, uplatňujících se jak na úrovni jednotlivých motivů, tak v rámci celkové kompoziční výstavby básně. „Obrazivost asociační", s níž pracuje ještě meziválečná avantgarda, musí být, jak píše Weiner, nahrazena „obrazivostí druhého jaksi stupně [...] roztáčenou naopak *střetem a sloučením* nesmířitelně vzdálených, které monstruózní jakás vyběravost vábí druha k druhu." (Weiner 1998, s. 17-18, zdůrazněno zde). Syntaktické, motivické a kompoziční analogie a kontrasty řízené komplikovanou kombinatorikou tvoří básnický celek, jehož sémantika je přístupná jen na základě odhalení zcela specifických souvislostí, které komplexní jazykové formulaci nutně unikají, nicméně zanechávají jasný dojem **radikálně artificiálního řádu**, o jehož existenci svědčí kromě jiného i fakt, že kompoziční principy i konkrétní motivy se v jednotlivých básních opakují.

Na tomto místě je třeba také připomenout, že na výstavbě pevného básnického tvaru se částečně podílí také složka rytmická a melodická. Veršový rytmus je v Holanově lyrice sice přerývaný,[23] což je pro halasovsko-holanovský diskurz příznačné,[24] na straně druhé jsou však všechny Holanovy verše vznikající v letech 1930-1934 vázány **střídavým koncovým rýmem**. To

[23] K tomu přispívá jednak značná délka některých veršů, jednak výrazné kolísání délky jednotlivých veršů ve strofě.

[24] Celkově disharmonický dojem, vytvářený přerývaným veršovým rytmem a podporovaný také občasnou kakofonií (např. „*Ležím kříž odříkání. Umřít!*", z básně *Smrt umírajícího na*

je příklad pro Holanovu básnickou strategii typické dvojice vzájemně provázaných prvků, z nichž jeden se podílí na deformaci, zatímco druhý je součástí protichůdné snahy o **pevný tvar básně**.

Garantem tohoto řádu, zformovaného básnickým textem, stejně jako jeho předmětem není pochopitelně nikdo jiný než tvůrce sám. Vysoká frekvence **metapoetických** motivů i básní, jejichž hlavním tématem je básnictví či přímo básnický akt sám, proto není v tomto kontextu ničím překvapivým. V Holanově epice, vznikající ve třicátých letech, tj. v *Triumfu smrti*, v *Torzu* i v *Lemurii* se vždy objevuje alespoň jedna hlavní postava, již by bylo možné charakterizovat jako básníka či literáta (*Maxim*, *Gemens*, *Štěpán*). Lyrický subjekt a básník sám jsou ztotožněni, jak se zdá, v básni *Úděl vyznáním* (Holan 1999, s. 52). Sledujme nyní postupně jednotlivé strofy tak, jak se v nich konstituuje nový básnický řád a jak se v tomto procesu proměňuje samo metapoetické téma. Úvodní strofu

1 *Ta tichá rovnováha krve, v níž se někdo skrývá*
*a jiný dosud neobjevuje –*
*je zapuzeným vábením, je vábením, jež vzývá?*
*Vždy krajnost slouží nám a propast rozkazuje.*

lze chápat jako expozici základní holanovské „terminologie" a jako vstup do kontextu ontologických a noetických otázek. Strofa svým uzavřeným charakterem připomíná manýristické *concetto*: z hlediska textové koheze působí nesourodě, ale její jednotlivé verše jsou koncipovány zřetelně **bipolárně**, což nám umožňuje dané prvky navzájem porovnávat a hledat pro ně takovou rovinu obecnosti, na níž by jejich vzájemné **analogické vztahy** byly definovatelné.

„Vztahovost" samotná je v básni přímo tematizována, a to podstatnými jmény „*rovnováha*" a „*vábení*", vyskytujícími se na pozicích členů hlavního

---

*sadě*, Holan 1999, s. 51) směřuje ve prospěch jednotlivého básnického obrazu. Tuto tendenci nalézáme jak v díle F. Halase, tak v básních R. Weinera.

větného syntagmatu. *Rovnováha* je prostřednictvím genitivní metafory „*ta tichá rovnováha* krve" vztažena k blíže nedefinovanému subjektu a je tak vymezená jako určitý vnitřní stav. Má však charakter pouze jakési projekce, nikoli stavu právě realizovaného, což je signalizováno ukazovacím zájmenem „*ta*", které tento stav specifikuje jako něco známého, relevantního, na co je možné poukázat (ta, nikoli jakákoli), ale zároveň v současnosti neprožívaného (ta, nikoli tato).

Jedná se v podstatě o reakci na základní určení lidského nitra, které je vymezeno pouze jedinou přítomností sebe sama. Nabízená *rovnováha* spočívá v imaginární realizaci **sjednocení dvou naprosto různých**, autonomních subjektů (*někdo* vs. *jiný*) v prostoru jediného lidského vnitřního světa, za cenu toho, že **ani jeden subjekt** by nebyl **přítomen zcela**, ovšem imaginárně by byly **přítomny oba dva**. Tento paradox lze vztáhnout též na problematiku **básnického poznání** a **alternativního prožitku vlastního já**, jak potvrzují další strofy; lze tu tedy pozorovat zřetelné souvislosti s pojetím základní antropologické funkce literatury u Wolfganga Isera.

Stav neustálého napětí mezi tím a oním, jimiž lze mínit jakékoli navzájem se vylučující jevy, je pro člověka, jenž přirozeně touží uchvacovat, přisvojovat si věci svým vlastním jazykem, stavem bolestného „rozklenutí", zoufalé „neukotvenosti", ale zároveň jediným možným dostatečně otevřeným přístupem ke skutečnosti. V *Lemurii* píše Vladimír Holan o rozporném takto: „Tehdy se mi zdává, že ať už je to pořádání a řešení vztahů mezi úsilím a překážkami, ba úsilí samo, duch, vůle, nejistota, nezdar, přechody, rozpaky, krajnosti, nemožnost, *zemětřesení nebes*, – že slovem: **zoufalství nabízí harmonie**. Je to možná tvůrčí břeh každého z nás. Skok s (z) něho bývá smrtící." (Holan 1996, s. 16, tučně zde).

Připomeňme, že v podstatě shodně s touto pasáží vyznívá úryvek ze závěru Weinerova *Lazebníka*: „[...] k Bohu že lze dospět jediné důsledným *zoufalstvím*, totiž zoufalstvím, jehož žádné chlácholení neobelstí a na jehož konci se tomu, kdo tam šel zatvrzele, otvírá propast světla, kam stačí pak už jen

střemhlav se vrhnout [...]" (Weiner 1998, s. 100, zdůrazněno zde). Snahu realizovat křehkou paradoxní syntézu, neustále ji nově definovat prostřednictvím nevyčerpatelné básnické kombinatoriky, nalézáme v různých podobách ve všech číslech *Vanutí*, které právě vzájemným osvětlováním vedly k interpretaci této strofy, která by bez alespoň základního obeznámení s celkovým kontextem Holanovy tvorby třicátých let[25] zůstala pravděpodobně nedešifrovatelná.

První výpověď, obsahující charakteristiku základního motivu *tiché rovnováhy krve*, je příznačně uzavřena otazníkem, jímž se otevírá problematizovaný vztah lyrického subjektu k tomuto „projektu" – tento vztah, jak se zdá, lze pokládat za vlastní téma básně. „*Ta tichá rovnováha krve*", tak jak byla charakterizována výše, je stavem hluboce žádoucím, což potvrzuje i třetí verš, v němž „*je vábením*". Toto *vábení* však může být momentálně úspěšné či neúspěšné, vztah subjektu k *tiché rovnováze krve* se mění v závislosti na zákonu, s nímž nás seznamuje závěrečný verš, stylizovaný jako výpověď s obecnou platností (*vždy*, *nám*): pokud budeme uvažovat v kontextu poznání prostřednictvím básnického jazyka, *krajnost* (protikladná *rovnováze*) bude *sloužit* pro přesné uchopení fenoménů přirozeného světa a vymezování pojmů. Jejím nutným vyústěním (na tuto souvislost je upozorněno spojkou *a* a inverzně-eliptickou syntaktickou výstavbou čtvrtého verše) bude ovšem *propast* omezenosti každé uzavřené definice.

Ve druhé strofě

5 *Na jaký hlas tu potom uposlechne ruka stavíc svícen*
*(ku přivítání) v temnot tíhu?*
*Či nikdo nezaklepe, vínem opon sycen?*
*Znamená hrozen a maska knihu?*

je tematizován akt vstupu do dosud neznámého prostoru: *v temnot tíhu*. Ačkoli se tento prostor nejeví jako kontinuální vůči situaci zobrazené v první strofě,

[25] Všechna Holanova díla z let 1930-37, tedy celkem tři básnické sbírky, dvě básnické prózy a sbírka básní v próze, chronologicky *Triumf smrti* (1930, 1936, 1948), *Kolury* (1932), *Vanutí* (1932), *Torzo* (1933), *Oblouk* (1934), *Lemuria* (1934-38) a *Kameni, přicházíš...!* (1937), tvoří motivicky provázaný kompaktní celek.

některé prvky, jako např. sémantika váhavého přibližování, ale také příslovce „*tu*" a „*potom*" ve funkci vnitrotextových konektorů, odhalují nepřetržitou souvislost prostoru *tíhy temnot* s vnitřním stavem známým ze strofy předchozí.

Více se o charakteru tohoto prostoru dozvíme z Holanova *Triumfu smrti* (resp. už z jeho první verze z roku 1930), z básně *Moudrost léta*, v níž se objevuje varianta prvních dvou veršů této strofy: „*A mám tu vzpomínku, jak* svícen *hliněný na soudek vína* klada,/ *mne* vítáš *teď, ne bez pohnutí* – " (zdůrazněno zde).[26] Je třeba říci, že v této skladbě z *Triumfu smrti* je lyrický subjekt vítán v domě svého přítele Maxima, který je „*hvězdářem a zahradníkem ticha*" a „*v nebesích sladce oblačných pro slova béř*[*e*] *roucha*" (Holan 1988a, s. 73), jedná se tedy vlastně o vstoupení do **sféry umělecké tvorby**! Vstup do prostoru, který tomu, kdo vstoupí, nabízí bytí *v temnotách*, v nichž se však vítá *světlem*, je však podmíněn znalostí **hesla** („*na jaký* hlas *tu potom uposlechne ruka...*"). Je to tedy prostor uzavřený, vnitřní, **metaforický** – jeho jádrem je **tajemství**.[27]

Ve druhé strofě, tvořené třemi otázkami, je postupně zpochybněna nejen samozřejmost vstupního aktu, ale také samotná existence takového subjektu, který by o vkročení *v tíhu temnot* měl zájem. V závěru této strofy se objevuje první explicitní metapoetický motiv, a sice *kniha*; mluvčí se v posledním verši, který má podobu jakési metonymické jazykové rovnice („*Znamená hrozen a maska knihu?*"), táže po charakteru, funkci a smyslu básnické tvorby.[28] Tento verš je nejen příkladem abstraktivizace dosažené pouhým syntakticko-sémantickým spojením radikálně nesourodých konkrét, ale je především ukázkou vrstevnatého potenciálu pojmů, jež spolupracují na základě analogií různých rovin svých významů. Jako by schopnost literatury

[26] Zde cituji první verzi *Triumfu smrti* z r. 1930 (viz Holan 1988a, s. 73).

[27] Tajemství je v Holanově lyrice 30. let spojené s jedním z nejexponovanějších paradoxů, který je přímo „zhmotněn" právě ve změněném názvu citované skladby z *Triumfu smrti*, která se ve vydání poslední ruky jmenuje *Neotevírej se, sezame...!*.

[28] Analogii ke spojení motivů *hroznu* a *masky* tvoří spojení „*vínem opon sycen*" v předchozím verši. Motiv *opony* je ve *Vanutí* častý, s explicitním hodnocením se objevuje v *Lemurii:* „*Já se*

uskutečnit metonymický přechod od knihy-předmětu ke knize-básnickému dílu byla poměřována dovedností naší imaginace najít způsob jak **realizovat** tuto rovnici o třech předmětech.

Tázání pokračuje ještě v první půli strofy třetí:

*Či proto snad bělostí mrazí moudrost čekajících listů,*
*že mrtví právě hledí do zrcadla?*
*Ó mlčení! hledám tě jako ránu čistu,*
*kterou mne nalezneš. Snad padla?*

Díky vylučovací spojce *či* je zachována přímá kontinuita s kontextem metapoetických otázek strofy předchozí; proces autorského rozmýšlení nad listem nepopsaného papíru je zde již explicitní. Na jedné straně stojí tedy literatura jako médium, v němž jediném snad lze realizovat *tichou rovnováhu krve*. Na straně druhé se objevuje autorova nervozita z bílé stránky,[29] v níž se „zrcadlí tváře mrtvých",[30] jež *sub speciae aeternitatis* akt budoucího psaní zpochybňují, ta by ale paradoxně měla vyústit právě do zpochybněného psaní, jež by děsivé zrcadlo prázdné stránky překrylo. V následujícím verši však lyrický mluvčí apostrofuje nikoli psaní, ale naopak **mlčení** (situace v podstatě analogická Halasovu oslovování *sépie*). V souvislosti se strofou závěrečnou, o níž ještě bude řeč, se ukazuje, že právě specificky pojaté, „naplněné" *mlčení* má být *ranou čistu* a tedy i (paradoxním) řešením paradoxu bílé stránky.

Mezi desátým a jedenáctým veršem, tedy přesně v polovině básně, dochází k dramatickému zlomu ve formě a funkci výpovědi: poprvé zde promlouvá lyrický subjekt v první osobě. Tuto proměnu komunikační situace můžeme vztáhnout k titulu básně *Úděl vyznáním*. Z této perspektivy představuje první půle básně tematizaci obecně lidského *údělu* (viz 1. osoba plurálu ve čtvrtém verši) ve smyslu paradoxního holanovského bytí „v napjaté

---

*pokusím promeškávat co nejméně možnosti velkého těžkého trvání každé opony*" (Holan 1996, s. 17).

[29] Extrémní napětí básníka nad nepopsanou stranou je tematizováno též v básni *Na břehu moře* (Holan 1999, s. 58): „*Stonožky pocitů se v písmo rozběhnou,/ sotvažes kámen bílé stránky odvalil – –*"

[30] Motiv bílé strany jako zrcadla nalezneme i ve Weinerově *Lazebníku*. Srov. Weiner 1998, s. 97-99.

rovnováze navzájem se vylučujícího", které je postupně specifikováno v oblasti metapoetické. Přitom nejpodstatnějším aspektem je už zde aspekt noetický; kromě rozvržení kategorií harmonického a disharmonického, na nichž je založena orientace lidského bytí ve světě, se v prvních dvou strofách píše právě o možnostech vztahu **subjektu** k této danosti.

Jestliže první polovina básně, v níž převažoval typ výpovědi tázací, byla jakýmsi zkoumáním okolností, druhá část básně, počínající veršem „*Ó mlčení! hledám tě* [...]", přináší zcela jasně formulované **krédo**. Titul *Úděl vyznáním* však není eliptickým vyjádřením pouhého jednosměrného přechodu od jednoho k druhému, ale právě jejich oboustranně velmi těsného vztahu, který je tematizován ve čtvrté strofě:

*Snad přišlos o dvě růže dřív, když touha vzdaluje*
*splnění? Ale kreslí tě*
*můj temný dech, podoben temné vodě, která maluje*
*na pocit labutě.*

To, co je jako krédo projektem, směřováním, co má teprve nastat, je vlastně dávno přítomno a k dispozici, ale k jeho uskutečnění je nutný právě aktivní podíl lidského subjektu. Ten není cílem, ale prostředkem. V syntagmatu „*můj temný dech*" je individuální „já" synekdochicky ztělesněné *dechem*, znamením prolínajícího se tělesného a duchovního života.

Závěrečná strofa

*Hrob uč mne žít a sluncem hlasu líti*
*půlnoční slova v lůnu,*
*na jejíchž sedmi strunách umřít píseň v bytí*
*znamená mimostrunu.*

je opět zřetelně concettistická; vrcholí a propojují se v ní dvě hlavní motivické řady: *hlas* vs. *mlčení* a „světlo" vs. *temnota*. Strofa je stylizována jako žádost vznesená k vlastnímu (!) *mlčení*, které má básníka naučit „*sluncem hlasu líti půlnoční slova v lůnu*". V předchozí strofě bylo mlčení realizováno *temným dechem*, v návaznosti na tento atribut si ho nyní můžeme představit jako jakýsi zastřešující noční prostor, v němž je však zvláštním způsobem přítomno světlo,

a to jako světlo *luny*, která však, jak známo, pouze odráží paprsky vysílané sluncem. V tělesu zářící *luny*, která je stejně intenzivním motivem holanovským jako máchovským, se setkáváme se slunečním světlem, jež je přítomné pouze zprostředkovaně – jedině tak je však viditelné „samo o sobě", neboť předměty, které ho ve dne pohlcují, jsou skryty v temnotách.

Vyznání básníka, které je zároveň jeho údělem, směřuje k neustálým pokusům hledat ve vlastním mlčení právě takový hlas, jež by byl právě oním vstupním heslem, hlas, který proměňuje „jsoucno" uměleckého artefaktu či dokonce nástroje (luna jako strunný hudební nástroj), jeho dělanost, v „zjevně skryté a skrytě zjevné bytí" (Martin Heidegger). Esence paradoxního bytí (a také manýristické obraznosti) je integrována do posledního slova básně, do neologické složeniny *mimostruna*, která je synonymem tajemného života jazyka.

## III. Jazyk jako prostředek imaginární modifikace reality

*„Kráso našich roztříštění nedej nám spočinout*
*když klid pro duši naši otevírá se*
*jen pěnu snů o skutečno nech rozstříknout*
*a vypít duhu co z nich utvořila se“*
František Halas,
z básně *Vlna*,
dedikované Vladimíru Holanovi

Halasovsko-holanovský diskurz v první polovině třicátých let jednoznačně přestává nabízet poezii jako krášlitelku života, jako lyrické rozptýlení, je naopak výzvou (autoru i čtenáři) k **soustředění pozornosti.**[31] Nejen v rámci jednotlivých básní, ale i v kontextu celých sbírek lze pozorovat tendenci k určité **monotematizaci** ve smyslu „dělajícího“ básnictví (Gustav René Hocke). Ke koncentrovanému zaměření básnického tvaru (jedná se o tzv. *centripetální* lyrický modus) přispívá především to, že pozornost básníka není upřena k reflexím nad proměnlivým charakterem reality, netěká po jednotlivých jevech, pro něž by básnický subjekt hledal společného jmenovatele, nebo naopak prostě konstatoval jejich chaotické vztahy – Halas i Holan chtějí vytvořit **svůj vlastní básnický svět**. Ten se však také zásadně liší od představy autonomního světa čistého estetismu a duchovnosti, jak si ho představovali symbolisté – osou nového diskurzu je totiž právě **interakce subjektu se skutečností**, nikoli únik z ní.

Marie Kubínová hovoří ve svém podnětném článku o „dobově příznačném“ „návrat[u] ke „klasickému“ pojetí lyriky jako prostředku umělcova **sebevýrazu**“ (Kubínová 1992, s. 550, zdůrazněno zde), který si autorka vysvětluje především jako reakci na upozadění básnického subjektu v poetismu (viz kapitolu 3). V této souvislosti je však třeba říci, že ačkoli samo hledání vlastní identity je podstatnou součástí tvůrčího procesu obou básníků, cílem básnického úsilí jak u Halase, tak u Holana není pouze jakási

[31] Nikoli v samotném básnickém sdělení, ale právě v duchovním výkonu, k němuž je čtenář interpretačně náročnou (v tomto případě Holanovou) poezií vyzýván, vidí Přemysl Blažíček její jedinečný smysl. Srov. Blažíček 1991.

sofistikovaná forma „autoportrétu", jehož genezi Kubínová celkem výstižně formulovala.[32] Zdá se, že neustále aktualizovaná **perspektiva subjektu** (realizovaná jako prolínající se perspektiva subjektu-básnického tvůrce a subjektu-proživatele lyrického dění) není samoúčelným sebezpytováním ani odvracením se od reflektování skutečnosti, ale naopak něčím, co halasovsko-holanovský diskurz konstituuje: ve chvíli, kdy hledání „objektivní" podoby skutečnosti zjevně ztratilo smysl, je zkoumání (a tím pádem vytváření) vlastní perspektivy jediným východiskem moderního subjektu, jak „pravdivě" či „zodpovědně" přistupovat ke skutečnosti. V této naprosto vážné, seberiskující poloze, myslím, spočívá **étos básnické tvorby**, vnímaný u těchto básníků a těmito básníky jako mimořádně silný.[33]

Právě jedinečné postavení **subjektu jako zdroje básnického světa** je také jednou z možných příčin toho, že mimo avantgardu nevzniklo žádné společné úsilí o literární program, ačkoli Halas s Holanem, Horou či Zahradníčkem byli blízkými přáteli.[34] Jaký je tedy básnický svět Halasův a jaký Holanův, a jak se oba vztahují ke skutečnosti?

Básnický svět zobrazený v **Halasových** sbírkách z počátku třicátých let vychází ze snahy restituovat autonomní existenci jazyka, a prostřednictvím tohoto „oživeného" média hledat na vlastní vrub způsob, jak se vyrovnat s realitou. Proces obnovování tvůrčího, nikoli podřízeného či nadřízeného vztahu jazyka ke skutečnosti má u Halase podobu **pronikání slova do sféry fyzikálního světa**. Halas se snaží pomocí imaginace transformovat slovo jako kategorii existující pouze v lidském myšlení do souřadnic reálného prostoru,

---

[32] „Tvůrčí subjekt třicátých let se obvykle neprezentuje explicitními výroky na téma vlastní osoby [...]. Jeho obraz před čtenářem vyvstává díky výběru a způsobům pojednání nejrůznějších skutečností jiných, které k němu společně a v různém stupni zprostředkovaně poukazují jako ke konečnému úběžníku svých významů symbolických." (Kubínová 1992, s. 554).

[33] To zpětně dosvědčuje tvorba obou básníků, reagující na pohnuté události sklonku třicátých let. Jedná se o Halasovu sbírku *Torzo naděje* a o Holanovo *Září 1938*.

specifickým způsobem řeč „zhmotnit", aby upozornil na její svébytnou existenci, přesahující vědomí subjektu.

V metapoetických básních je *slovo* dokonce **antropomorfizováno**, jak je tomu např. v básni *Do důlku*: „*Po pádu jablka do důlku který zbyl/ pochovám slovo které* zabloudilo/ *aby se v tichu zakuklilo/* bláznivé se umoudřilo/ *když jenom ono mi tu zbylo/ aby se šťastně navrátilo/ z důlku po pádu který jsem prohloupil*" (ze sbírky *Kohout plaší smrt*, Halas 1968, s. 151, zdůrazněno zde). Je příznačné, že *slovo*, s nímž se tu na jedné straně zachází jako s konkrétním „jedincem", není explicitně obsazeno žádnou konkrétní lexikální jednotkou (jinak je tomu např. ve Weinerově *Mezopotámii*). Jako by tomuto *slovu* zmizela věc, kterou pojmenovávalo („[...] *jaké to prázdno bylo/ když hláskami se časně objevilo*", verš 4-5 druhé strofy). Pojmenovací akt se takto obrací od transformování přirozeného světa do sféry jazyka ke snaze učinit slovo svébytnou součástí skutečnosti, uskutečnit ho. V závěrečném dvojverší básně *Do důlku* se básnické *slovo* virtuálně zhmotňuje v prostoru přirozeného fyzikálního světa (v rámci zobrazeného básnického světa): „*Po pádu jablka zkřivila se tráva/ a klopýtla* má píseň *naříkavá*".

Dosavadní charakteristika básnického *slova* vycházela primárně z básní metapoetických, v nichž autor pracoval se *slovem* na úrovni motivu. Princip, jakým **slovo proniká do prostoru**, má však pochopitelně svou analogii i v básních, v nichž se metapoetické motivy neobjevují. Podobně jako pro *slovo* hledá Halas specifickou **prostorovost** pro celý svůj vnitřní svět,[35] a to prostřednictvím obrazného, převážně **metaforického**, pojmenování.[36] Zvláště důležitá je z tohoto hlediska genitivní metafora: např. „*bloudě v širé rovině svých skutků*" (z básně *Lítost* ze sbírky *Kohout plaší smrt*, Halas 1968, s. 115),

---

[34] O literárních přátelstvích se dozvídáme mj. z Halasovy korespondence či z biografie Vladimíra Holana. Viz Halas, F.: *Dopisy*, Praha, Torst 2001. Justl, V.: „Životopis Vladimíra Holana" (viz Holan 1988b, s. 315-450).

[35] Zajímavá je např. autostylizace lyrického subjektu, v níž se subjekt stává rostlinou, degradovanou na předmět: „*Co poznal jsi v šerém čase dnů/ květino nešikovná nikam se nehodící*" (z básně *Ten hlas*, Halas 1968, s. 117).

nebo „*za třtinou naděje stíhám svá slova tesklivá*“ (z básně *Slavnost porozumění* ze sbírky *Tvář*, Halas 1968, s. 159).

Václav Černý si toto Halasovo počínání vysvětluje jako pokus o útok na svět idejí: „Nuže, on senzualizuje věčný, nesmrtelný svět pomyslů, jen aby jej učinil účastným tohoto procesu rozplývání a nikání, který je nutným údělem věcí konkrétních. [...] Ne aby v ně nalil životního tepla, ale aby jim ubral z jejich věčnosti, z jejich neměnného a zdánlivě neporušitelného trvání, konkretizuje Halas abstrakta. [...] aby je učinil smrtelnými, vnímá ideje smysly.“ (Černý 1992a, s. 560). Tento proces pak Černý považuje za „absolutní originalit[u] jeho [tj. Halasovy] obraznosti“, a dále se ve svém tázání po zdrojích Halasova básnického světa nevydává.

Když se však blíže podíváme na to, jaké abstraktní „pomysly“ vlastně Halas zhmotňuje, zjistíme, že se nejedná o žádné obecné kategorie či principy, na jejichž disfunkčnost by chtěl Halas touto „senzualistickou“ transformací poukázat. Halasova snaha se podle mého názoru soustředí k transformování vlastního vnitřního, myšlenkového i emocionálního, světa (roztříštěného a zpochybněného nikoli na konci, ale už na začátku) v **konkrétní diferencovaný – básnický – tvar**. Právě tvar, tvarovost, tvářnost, která se promítla i do názvu Halasovy sbírky *Tvář* (1931), je přesně oním bodem, v němž se stýká **hmota fyzikálního světa s lidským vnímáním a úsudkem**. Nositelem tvaru (v užším slova smyslu) může být pouze hmotný předmět skutečně existující v prostoru, k jeho určení a definici je však nutná lidská perspektiva.

Právě tato specifická **prostorovost**, vytvářená především prostřednictvím Halasovy **vizuální metaforiky**, umožňuje „vyvolat“ jednotlivé metapoetické a introspektivní motivy k existenci „v prostoru“; je onou dimenzí, která situuje smyslově amorfní lyrické dění (resp. *slovo*) do souřadnic jevové reality, a tím mu **propůjčuje** zdánlivě „skutečnou“, jevovou existenci. Podstatou dynamiky obrazného pojmenování přitom samozřejmě zůstává fakt,

[36] Komplexní analýza způsobů, jakými funguje kategorie prostoru v Halasově metaforice, by vyžadovala samostatnou studii, která však zaměření této práce přesahuje.

že tyto **transformace nikdy nejsou dokončeny**, že vždy zůstávají balancovat na pomezí. To, že básník povolává *slovo* do prostoru, neznamená, že by ho v důsledku chtěl „zvnějšnit" v nějaký „samozřejmě uchopitelný předmět". Svět zobrazený v Halasových básních je právě tím prostorem, v němž se uskutečňuje napjatá **rovnováha mezi myslitelným a vizualizovatelným**, tedy v podstatě syntéza obou modů přístupů ke skutečnosti, o níž byla řeč v úvodu.

Jak významná je úloha, kterou Halas připisuje kategorii prostoru, lze vysoudit i z básnické skladby *Nikde* z pozdější sbírky *Dokořán* (1936). V této básni se pocit existenciální nejistoty koncentruje do popření samotné kategorie prostoru (a nikoli třeba času!), přičemž funkcí básnického světa zde bylo vymodelovat pro tuto z Halasova hlediska absolutní negaci **tvar**, jež by ji učinil (opět na úrovni syntézy obou modů) vnímatelnou. Halas v této skladbě zúročil mnohé postupy, na které jsem poukazovala v souvislosti se sbírkami *Sépie*, *Kohout plaší smrt* a *Tvář* (např. antropomorfní personifikaci, apostrofování základní negované kategorie), a právem ji lze považovat za vrchol této linie Halasovy lyriky.

Je-li tedy František Halas básníkem smyslovým,[37] pak tedy v tom smyslu, že se pokouší prostřednictvím smyslů a smyslového vnímání, s jejichž pomocí člověk interaguje bezprostředně s realitou, „přivést na svět" to, co jim dosud bylo skryté, co nebylo pro smyslové vnímání „vytvarováno". Snaha vytvarovat imaginární básnický svět, v němž by se *slovo* (jako svého druhu metonymie všech kategorií vnitřního světa) stalo prostorovým, smyslově vnímatelným a tedy svým způsobem „skutečným", mohla pak být chápána jako prolog nového diskurzu, směřujícího ke specifickému, básnickému poznání skutečnosti.

František Halas se pokouší transformovat do prostoru zobrazovaného básnickým textem **amorfní** vnitřní svět i (konvenčně užívanou) řeč, a tak těmto

[37] Jako básníka „smyslového, nepřemýšlivého" Halase charakterizoval Václav Černý ve svém článku *O Františku Halasovi*. Srov. Černý 1992a.

kategoriím poskytnout tvar, jehož prostřednictvím by se staly vnímatelnými jak pojmově, tak vizuálně. V souvislosti se strategií imaginativní semiózy v lyrice **Vladimíra Holana**, pak o tvaru můžeme uvažovat již ve smyslu celistvosti, resp. řádu, jehož negativním východiskem není amorfnost, ale **fragment**.

Fragmentárnost je příznačnou holanovskou paradoxní kategorií: na straně jedné je fragment produktem rozpadu, deformace, na straně druhé však nepřestává svědčit o existenci původního celku. Fragment je vždy nositelem vztahu – na tom je založena Holanova básnická kombinatorika, která je na rozdíl od obrazného pojmenování Halasova v podstatě metonymická. Jaký celek je tedy v Holanových sbírkách *Vanutí* a *Oblouk* fragmentarizován?

Dynamika transformování jednotlivých motivů odkazujících k jevovému světu prostřednictvím jejich vzájemných vztahů, které motivy vtahují do světa *imaginárního*, je do jisté míry popsatelná právě na základě napětí mezi **negativním a pozitivním pólem fragmentarizace**. Jestliže v rovině referencí k přirozenému světu vnímáme fázi rozpadu, destrukce, v imaginárně modifikovaném světě básnického díla ožívá „paměť" fragmentu. O fragmentarizovaném obrazu vnějšího světa v Holanově lyrice hovořil už Přemysl Blažíček ve své monografii: „Holanovy básně nejsou výpovědí zprostředkovanou uceleným obrazem skutečnosti, a ani v metaforách, i když jsou rozvinuty, nevytváří obrazná rovina takový obraz, který by bylo možno pojmout jako představu skutečnosti existující nezávisle na básni." (Blažíček 1991, s. 20). Cenné je také Blažíčkovo srovnání Holanova a Březinova přístupu k realitě: „U Březiny sice „vnější skutečnost" ztratila svou váhu, ale přesto si zachová celistvou a přirozenou podobu. V básních Holanových je roztříštěna do nesouvislých zlomků a míra její abstraktivizace je podstatně vyšší." (Blažíček 1991, s. 28). Zde je třeba rozvinout především závěr uvedené citace, a to v tom smyslu, že samotný obraz fragmentarizované reality není na této úrovni cílem básnického sdělení, ale že je jím právě součinnost tohoto procesu s kreací imaginárně modifikovaného světa.

Fragmentarizaci reality dovádí Holan do důsledku: pokouší se o abstrahování od všech kontur jevového světa, tedy i od kontur prostorových, tak důležitých pro básnický svět Halasův. Z tohoto hlediska je zajímavá báseň *Smrt umírajícího na sadě* (Holan 1999, s. 51), začínající známou paradoxní apostrofou: „*Mlčím vás, jabloně!...*". V tomto spojení je zdrojem estetického účinku vedle akuzativního spojení nepřechodného slovesa, především fakt, že nějaký jev je apostrofován a přitom zároveň zahrnut do sféry *mlčení*. Z našeho hlediska je především důležitý charakter apostrofovaného/ „mlčeného": je jím předmět v prostoru. „Jabloňový sad" se v tuto chvíli stává součástí autonomního, mlčícího, básnického světa, podobně jako klimatické jevy, které místo aby charakterizovaly prostředí sadu, podílejí se na vytváření metonymických vztahů: „*A* vítr *očí vzdouvá/ plachty mých víček v starost o dva* sněhy" (zdůrazněno zde).

Jestliže František Halas se pokouší „zhmotnit" slovo v prostoru básnického světa, Holan vynalézá principy komplementární: předmětné jevy přirozeného světa zbavuje jejich „hmotnosti" ve prospěch proměnlivé kombinatorní „hodnoty" prvku. Vezměme například tento úryvek z básně *Modlitba*: „*k* víčku *tajemství měl bych se* okem *stát*" (Holan 1999, s. 7, zdůrazněno zde). Metaforická personifikace genitivního syntagmatu *víčko tajemství* je potlačena ve prospěch rozvinuté metonymie, v níž je primární vztah členů *víčko* a *oko*, a teprve tento celek se pak vztahuje k motivu *tajemství*. Zprostředkovanost vztahu mezi motivy *víčko tajemství* je zřejmá i z faktu, že ve druhé strofě téže básně je motiv *tajemství* spojen s jinou (na analogickém vzájemném vztahu založenou) dvojicí: „*k* lyře *tajemství měl bych se* rukou *stát*". Motivy *víčka* a *lyry* nepřenášejí na motiv *tajemství* aspekt předmětu, naopak ony samy o tento aspekt v rámci metonymického svazku přicházejí, neboť pro tento svazek není relevantní.

Všechny předměty, jevy i situace jsou prostřednictvím vztahů k dalším prvkům transformovány do imaginárního světa lexikálněsémantických analogií, přičemž některé vrstvy významu jsou upozaďovány a jiné

zdůrazňovány v závislosti na organizaci básnické struktury. Podstatnou roli zde hraje právě **zprostředkovanost** těchto vztahů, skrytost přímého zjevení – vzpomeňme na báseň *Úděl vyznáním* – která nutně vyžaduje uplatňování **subjektivní perspektivy**. Vrátíme-li se nyní k básni *Smrt umírajícího na sadě*, zjistíme, že situace, rozvržená v titulu, je jakousi paralelou ke starozákonnímu mýtu rajské zahrady a prvního hříchu – tedy k „holanovsky" paradoxní situaci „smrti v ráji". Lyrický subjekt, který jak se zdá, tento **mytický akt prožívá jako akt individuální volby**, *jablko* z rajského stromu nakonec sám žádá – jako zdroj smyslu vlastního noetického úsilí, jehož ambivalentním nástrojem je lidská řeč („*Mlčící jabloně! slovo jablka ústa má by chtěla -/ k vám z lože sestupuji, přicházím – – A přece od.*").

Podobně jako Halasova lyrika zůstává vždy na rozhraní mezi myslitelným a vizualizovatelným, sjednocuje i básnický svět Holanův subjektivní, prostředkující perspektivu jazykové kombinatoriky s opačnou, bezprostřední, implicitně vnímatelnou polohou. Stejně dynamickou rovnováhu, jakou nalézáme v básnickém světě Halasově, uskutečňuje Holan v podstatě zrcadlově: pojmenování předmětů neztrácejí svou referenci k předmětnosti nikdy zcela, ale jako takové jsou v určitém okamžiku schopny stát se nositeli významů, které jejich předmětnou referenci přesahují. Je příznačné, že mnohá obrazná pojmenování nejsou produktem čistě abstraktních úvah, ale často vycházejí ze soustředěného pozorování reality".[38]

Zdálo-li se tedy dobové kritice, že v Holanově lyrice došlo na straně jedné k „opomíjení reality",[39] což na straně druhé souvisí s „paralýz[ou]

[38] Na to upozorňuje Přemysl Blažíček: „vnitřní smysl [„jevové skutečnosti"] [...] je mnohem více [než u symbolistické poezie] vytěžen z konkrétních vlastností jevů, z konkrétního prožitku". Jako příklad Blažíček uvádí Holanovu báseň *Podnebesí*, která „vychází z určitější zkušenosti, z vypozorované odlišnosti „kruhovitého" letu holubího hejna proti letu jeřábů, o nichž platí: „*buď čistý tah jste nebo spočinutí*" (Blažíček 1991, s. 28-29).

[39] K tomu zaujal vysvětlující stanovisko už Zdeněk Kožmín, který ve své studii *Krajnost Holanovy poezie* hovoří o nepřímém zobrazování reality. Kožmín zde mj. konstatuje, že „[p]ři vší hermetičnosti tohoto básnického světa nelze mluvit o básníkově odtrženosti od společenské skutečnosti." (Kožmín 1995b, s. 179).

emotivity básnického slova", že zkrátka „[č]lověk přestal mluvit z této lyriky" (srov. Götz 1934), pak byl patrně vzat v úvahu právě pouze jeden z pólů Holanovy snahy o syntézu, kterou Gustav René Hocke definuje jako „téměř vědecký tvůrčí chlad ve spojení s tou nejsilnější emocí" (Hocke 2001, s. 327). Tou „nejsilnější emocí" je u Holana bezprostřední sugesce artificiálního řádu, která zpřítomňuje skryté vědomí existence (subjektivně garantovaného) tajemného celistvého smyslu, tematizovaného nejednou i v apostrofě božské bytosti.[40] Dotknout se takové celistvosti a nenarušit ji však vyžaduje námahu a nejistotu čtení fragmentu.

[40] Obě sbírky, tj. *Vanutí* i *Oblouk* jsou zakončeny básní, odkazující k náboženské komunikaci: jedná se o básně *Modlitba* a *Jarní modlitba*. Nejvyšší, božská existence (singulární i plurální) je apostrofována i v dalších básních, např. v básni *Zda jedenkrát* nebo *Poutník*.

## 5. Imaginativní a náboženské v Reynkově sbírce *Setba samot*

*„Kdo ticho miluješ a samotu*
*a v lesích hlubokých a v míru sněžných polí*
*naslouchás rytmu života,*
*zda někdy neslyšíš*
*hlas hlubin?“*
Karel Toman,
úryvek z básně *Únor*, 1918

*„Umění začíná tam, kde člověk chce se světem* být.“
Jindřich Chalupecký,
*Umění a transcendence*, 1977

**Bohuslav Reynek** (1892-1971) není básníkem, který by ve svých lyrických textech hovořil o básnictví samotném, tak jak je to příznačné pro básně Vladimíra Holana a Františka Halase. Ve sbírce *Setba samot* (1936), jejíž jádro tvoří Reynkova básnická produkce z let 1929-1934,[41] však přece jenom nalezneme jedno výstižné metapoetické vyjádření (ačkoli ani zde není primárním účelem reflektování vlastní poetiky, ale pojmenování prožitku sounáležitosti s věcmi, kterého se člověku dostává v nedělním jitru): „*Rosa na duše se snáší,/ na duše, z nichž radost raší/ v jiter nejjitřnějších tichu,/ nedělních, kdy všecku pýchu/ ožehl blesk procitnutí,/* v čisté, neomylné chuti/ věcí, *o nichž lidská* slova,/ dokud nevyklíčí nová,/ *ani stínu nepoví.*“ (začátek básně *Jitra v neděli*, Reynek 1995, s. 346, zdůrazněno zde).

Tváří v tvář krizi moderní velkoměstské civilizace se křesťanský básník Bohuslav Reynek na rozdíl od Františka Halase a Vladimíra Holana, kteří reagovali radikálním odklonem od jakéhokoli přímého zobrazování přirozeného světa, obrací k důvěrně známé empirii venkovského života, úzce spjaté s cyklicky se opakujícím děním v přírodě. Přestože se Reynek vrací k celistvému vnímání světa a specifickým způsobem aktualizuje tradiční žánr přírodní lyriky, jeho básně rozhodně nepatří do oblasti *mimetického* umění. Raison d´être Reynkova imaginárního venkovského mikrokosmu není ztělesnit

[41] Viz ediční poznámku in: Reynek 1995, s. 650-652.

vizuální či akustický „obraz" věcí, ale zobrazit prožitek *„čisté, neomylné* ***chuti*** *věcí"*, který můžeme považovat za východisko pro novou integraci člověka a přirozeného světa v rámci „ponietzschovského" křesťanského diskurzu.

Reynkova metafora o vnímání a poznání světa prostřednictvím *chuti*, smyslu nejméně podřízeného konceptuálnímu myšlení, totiž ve specifickém smyslu otevírá problematiku **náboženského prožívání stvořeného světa**, kterou moderní křesťanství aktualizovalo v rámci dobových snah o obnovení narušeného vztahu člověka k přirozenému světu (viz kapitolu 3). Zdrojem dynamiky tohoto diskurzu, a jak o tom bude ještě řeč, také zásadní inspirací Reynkovy poezie je napětí obsažené v postřehu, který připomíná Jorge Luis Borges: „chuť jablka není ani v jablku samém – jablko samo neobsahuje chuť – ani v ústech toho, kdo je jí. Vyžaduje kontakt obou."[42]

Ve srovnání s diskurzem halasovsko-holanovským, tedy dochází ke zjevné proměně perspektivy: ta v prvním případě vycházela primárně z jazyka, garantovaného básnickým tvůrcem, jímž a v němž se konstituovala subjektivně artikulovaná alternativa přirozeného světa (viz kapitolu 4). Na druhé straně Reynkova perspektiva, zaštítěná křesťanským pojetím stvořeného světa, vychází z předpokladu **celistvé skutečnosti** a její otázky směřují opačným směrem: jakým způsobem *promlouvá* stvořený svět k nám. Vidíme však, že i přes opačné směřování obou diskurzů zůstáváme v dynamickém poli polarit, které si na určité úrovni odpovídají; s ohledem na specifičnost křesťanského diskurzu je však nelze bez dalšího vysvětlení ztotožnit.

Dobový křesťanský diskurz, tak jak ho představuje např. dílo Romana Guardiniho, oživil v reakci na krizi desakralizovaného světa především otázky související s **teologií stvoření**. Vztah mezi nekonečným Bohem a konečným světem jím stvořeným, definovaný v Bibli, má charakter paradoxu: na jedné straně zůstavuje mezi Bohem a jeho dílem nepřekročitelnou propast,[43] na

[42] Jorge Luis Borges zde parafrázuje biskupa Berkeleyho. Viz Borges 2005, s. 8.
[43] „Tvorové nejsou Bůh a nejsou božští, je jim dáno vlastní bytí." (Greshake 1996, s. 34).

straně druhé je neodlučitelně spojuje[44] (zajímavá paralela k Holanovi!). V průběhu středověkých a novověkých století byl však z této ambivalentní nauky v náboženské praxi uplatňován většinou pouze jeden z aspektů.[45] Nebezpečné důsledky jednostranné aplikace křesťanské nauky o stvoření pojmenovává komplexně Jürgen Moltmann: „Teologie stvoření, jež mluví pouze o radikální odlišenosti Boha a jeho tvorstva, a tedy o absolutní přesažnosti Boha nad světem, vede v důsledku k deismu a v krajním případě ke světu bez Boha. Teologie stvoření, jež mluví pouze o imanenci Boha ve světě, vede k sakralizaci a k zbožštění světa a v extrémním případě k panteismu."[46] Jednou z příčin krize křesťanství v moderní době, bylo právě oddělení víry od prožívání světa, které křesťanu znemožnilo dosáhnout tzv. *gratiae unionis* „milosti Božího a lidského sjednocení" (Guardini 2005, s. 85).

Řešením paradoxu na poli teologie stvoření se zdá být myšlenka **symbolizace**, jak o ní píše Gisbert Greshake: „všechno stvořené je symbolum a sacramentum, vyjádření a znamení působící Boží přítomnosti" (Greshake 1996, s. 46). Tento proces Greshake přirovnává ke komplexnímu pohledu, jakým jsme schopni vnímat druhého člověka, ačkoli fakticky je nám dostupná pouze jeho existence tělesná (o významu personifikace v Reynkově poezii bude ještě řeč): „Tak jako prostřednictvím těla stojí člověk bezprostředně před druhým člověkem, tak je *obraznost* věcí světa natolik jejich pravým bytím a samotný *obraz* tak *transparentní*, že Bůh se v nich vyjevuje jakoby *bezprostředně* (immediate). Je to zvláštní forma „intuice", která je součástí *symbolického poznání* a v níž poznání bezprostředně prochází daným ontologickým znakem (medium quo) k označenému." (Greshake 1996, s. 35, zdůrazněno zde). S tím

[44] „Tvorstvo je tedy skutečně vyjádřením Boha, symbolem jeho moci a slávy, prohlášením a příslibem jeho spásy, krátce: tvorstvo je svátostí jeho sebezjevování, a tím pro nás svátostným médiem pro prožívání Boha." (Greshake 1996, s. 31).

[45] O středověkém pojetí teologie stvoření Romano Guardini říká: „Bezprostřednost, s níž středověk hleděl na absolutní skutečnost Boží a na přislíbený věčný život jako na věci podstatné, ohrožovala všechno konečné a časné podceněním, a to zásadně, bez ohledu na intenzivní plnost života a tvorby. Vše konečné se jevilo pouze jako nepodstatný odlesk absolutna a čas jako sám o sobě nepodstatný předstupeň věčnosti." (Guardini 2005, s. 20).

[46] Citováno podle Greshake 1996, s. 36.

souvisí vymezení funkce symbolu, jak ji definuje Mircea Eliade: „funkcí symbolu je odhalovat totální realitu, nepřístupnou jinými prostředky vědění“ (Eliade 2004, s. 178).

Nemělo by nás překvapit, že kategorie jako „obraznost“, „symbolické poznání“ či „transparentní obraz“ jsou vlastně kategoriemi estetickými. Reynkova poezie přichází ke slovu právě v tomto bodě: pokouší se **integrovat prožívání Boha a světa** – ve zcela organické návaznosti na dobový křesťanský diskurz – **pomocí básnické imaginace**. Jak ještě uvidíme, její úloha je v Reynkově lyrice stejně podstatná jako v diskurzu halasovsko-holanovském, přestože empirická situace věcí a jevů není a nechce být popřena.

Jindřich Chalupecký definuje umělce jako toho, kdo „není než svědkem transcendence“ (Chalupecký 2001, s. 21). Je patrné, že pro Bohuslava Reynka platí takové vymezení v několika ohledech. Jeho básnictví je především svědectvím **imaginace**. Jaké strategie tento proces umožňují ve sbírce <u>*Setba samot*</u>? Sledujme nyní charakter imaginativní semiózy v první části básně *Modrá sýkorka* (Reynek 1995, s. 347):

*Sýkorka mi k oknu slétla,*
*hvězda lehounkého světla,*
*ve zsinalé zimy líci*
*záře fosforeskující,*
*oko modré, které hledí*
*do tajemstev, o nichž vědí*
*jenom děti bolesti,*
*dumající o štěstí,*
*které zkaliti se nedá...*

Reynkova báseň *Modrá sýkorka* zůstává jako celek zobrazením jediné situace, přímo pojmenované již v prvním verši: „*Sýkorka mi k oknu slétla.*“ Tento verš, který na první pohled zobrazuje tuto situaci dvojrozměrně jako jakési zátiší, tj. uzavírá ji do prostoru vymezeného okenním rámem a zastavuje ji v čase, ve skutečnosti nezpřítomňuje pouze „obraz“, ale i diváka samotného – lyrický subjekt. Ten je tu však prostřednictvím dativu prospěchového („*mi*“) přítomen jen jaksi „ztajeně“. Již v prvním verši tak můžeme pozorovat

Reynkovu snahu zpřítomnit jednotu mezi světy (ne)oddělenými okenní tabulí, a to co nejméně postřehnutelným způsobem, tak abychom pochopili, že je skutečná.

Verše bezprostředně následující již zobrazují samotné imaginativní dění na ose procházející okenní tabulí. Syntakticky je výpověď realizována formou tří po sobě jdoucích **apozic**, jejichž podstatou je „vztah široké totožnosti" (Vilém Mathesius). Nezastupitelnou vlastností tohoto syntaktického prostředku, kterou zde Reynek využívá, je ovšem také fakt, že syntagmaticky *sýkorku* s *hvězdou*, *září* či *okem* přímo neztotožňují. Tyto jevy, přehledně uspořádané a oddělené hranicemi jednotlivých veršů, tak získávají status do jisté míry samostatné existence, imaginativně projektované do prostoru za oknem. Technicky se apoziční metoda podobá poetistickému rozvíjení textu,[47] ale v zásadních prvcích se od ní liší: jednotlivé apozice se totiž nevztahují pouze k nadřazenému významu *sýkorka*, ale rozvíjejí se také navzájem mezi sebou, gradují, vzniká mezi nimi **vnitřní jednota**.

Tato vnitřní jednota jednotlivých imaginativních prožitků a zároveň jejich společná projekce do obrazu vnějšího prostoru, který je takto rozvíjen a upevňován, je v tomto případě umožněna dvěma principy. Všechny apoziční představy spolu s hlavní zobrazenou situací lze spojit na základě zobecněného **vizuálního vjemu detailu**, kterým je „modrý bod zářící na bílé ploše". Druhým principem, schopným obě oblasti propojit, jsou lexikální vztahy v **jazyce**. Reynek zde využívá především „neuvědomovan[é] metaforičnost[i] každodenního jazyka" (Blažíček 1995, s. 115). To, že apoziční ztotožnění *sýkorky* s *hvězdou* je funkční, je umožněno především užitím slovesa „*slétla*", které má kolokaci s oběma podstatnými jmény.[48] Podobnou úlohu má obvyklá,

[47] Miroslav Červenka o Reynkově sbírce *Rty a zuby* (1925): „Intenzívně je využito některých avantgardních kompozičních principů; jmenovitě je to uspořádání básně jako drůzy neobrazných i obrazných motivů připínaných souřadně k jedinému ústřednímu tématu." (Červenka 1991a, s. 78).

[48] „Jedno a totéž slovo se postupně rozvírá do dvou různých významových souvislostí; nositelem umožňujícím vzájemnou konfrontaci obou rozdílných souvislostí nejsou

téměř lexikalizovaná personifikace „*ve zsinalé zimy líci*“, z níž pak vychází apozice, ztotožňující modrého ptáčka s *okem* (ta předchozí personifikaci zpětně aktualizuje). Zdá se, že ve chvíli, kdy čtenář přijme tuto shodnou kolokaci a lexikalizovanou personifikaci jako něco, co již má v jazyce své místo, je připraven otevřít vlastní imaginaci další proměně, která se prostřednictvím jazyka uskuteční.

Takové otevření se imaginativnímu prožitku je v první části básně tematizováno proměnou celé zimní scenérie za oknem: díky zářící modré barvě, natolik živoucí, že se stane *okem*, se i bílý prostor stává živou **tváří**. Tu již nelze vnímat jako pouhý vizuální objekt, neboť sama získala schopnost *hledět*. Nyní je tato „tvář“ rovnocenná pozorovateli, svůj pohled na něj však nezaměřuje. Obrací se do hloubky duchovního prostoru – *hledí do tajemstev*,[49] tím ale také otevírá tento pohled lyrickému subjektu. *Sýkorka* svou přítomností, podtrženou modrým zbarvením,[50] reprezentuje v přírodě prožívající svou symbolickou smrt životadárný prvek, který zároveň probouzí lidskou imaginaci, jejímž prostřednictvím i člověk prožívá náboženský řád *bolesti* a *štěstí, které zkaliti se nedá*....

Druhá část básně, v níž opět probíhá interakce mezi pozorovaným a imaginovaným světem, je kompozičně vystavěna na opačném postupu:

*Zima jeptiška sní: hnědá,*
*bílá. Sníh a led a sněti.*
*Ale mezi sněti sletí*
*občas modrý odlesk ticha,*
*plamen duše, která vzdychá*
*do hlubin, a z kořání*
*tuh a stesku vyhání*
*na stvolech a listech, které*
*kouzlí mráz na jizby šeré*
*okna bílá jako ruce*
*velikého anděla,*
*k hrudi přitisknuté prudce:*
*na těch listech nesmělá*

---

předmětnosti, míněné slovy jako jejich pouhými prostředníky, ale slovo samo.“ (Blažíček 1995, s. 26).

[49] Plurál řádového jména *tajemstvo* poskytuje spojení *hledět do tajemstev* rys prostorovosti, který by při použití běžnějšího pojmenování *tajemství* nemohl být uplatněn.

[50] V křesťanské symbolice je modrá barvou transcendence.

*modrá květina mi zkvétá,*
*krásná jako luna léta,*
*jako duše, která prosí*
*úpěnlivě za kohosi*
*bědnějšího, než je sama,*
*v samotách – tož na listech*
*mrazu třepotá se vzdech,*
*choulí jako duše v zdech*
*smrti-světa vězněná,*
*sýkorka... jak ozvěna*
*touhy nevypravitelné.*
*Pohled plachý, který nelne*
*k pýše, ale jenž se tulí*
*k očí nevýmluvných vůli.*

Zatímco první verš básně otevřel perspektivu interiérovou, která ovšem v závěru první části vyústila v objevení „perspektivy objektu" (*oko modré, které* hledí), první verše druhé části otevírají širokou perspektivu exteriéru (*Zima jeptiška sní*: [...]), která se však postupně smršťuje v zaměření na detail až k veršům 18-19 (*kouzlí mráz na* jizby šeré/ okna bílá *jako ruce*), které dosvědčují, že základní perspektiva lyrického subjektu pozorujícího sýkorku na okně se nezměnila. Jestliže v první části bylo toto setkání nejprve denotativně popsáno a pak následovalo apoziční rozvinutí jeho imaginované podoby, druhá část básně je vystavěna zrcadlově.

*Modrý odlesk ticha* ve větvích může být díky společné konotaci k titulní figuře[51] zároveň *plamenem duše*. Prostřednictvím soustředění na detail se z vnějšího prostoru dostáváme do niterného prostoru duševního. Pro duševní dění je však v následujících verších užito výrazů, jimiž naopak pojmenováváme rostliny (*a z kořání/ tuh a stesku vyhání/ na stvolech a na listech,...*). Nicméně v další sekvenci se dozvídáme, že tyto rostliny nejsou skutečné, ale jsou „nakresleny mrazem" na okenní tabuli. Přestože proměny se uskutečňují v tak rychlém sledu, obraz zůstává „přehledný", což je umožněno

[51] Obraz sýkorky je ve výrazu *modrý odlesk ticha* konotován modrou barvou a opětovným užitím slovesa *sletět* v předchozím verši. Ve výrazu *plamen duše* je konotován motivem *plamene*, který patří do stejné významové oblasti jako *světlo* a *záře*, užité v apozicích na začátku básně.

faktem, že personifikace „*na stvolech a listech, které/* kouzlí mráz *na jizby šeré/ okna bílá*...“, má opět oporu v „předem přijaté“ lexikalizované metafoře.

Další sekvence jsou vystavěny na podobném principu a vyústí zpětně až k přímému pojmenování *sýkorka*. Obě části básně pak dohromady tvoří jakýsi kompoziční „krystal“, tj. z vnějšku pevně vymezený útvar, v němž se jednotlivé prvky navzájem odrážejí v nekonečných variacích. Samotný motiv paprsků a světel je připomenut několikrát, vždy v podobě bodu zářícího v temném prostoru (*na jizby šeré/ okna bílá jako ruce/ velikého anděla*), což je pochopitelně vztah, který náleží do zmíněného řádu *bolesti* a „nezkalitelného“ *štěstí*. Báseň vrcholí třemi verši, v nichž se divákovy oči poprvé setkávají s *plachým pohledem*, vrženým z druhé strany okenního rámu. Ani pohled, ani oči však nejsou nikomu z nich přivlastněny, pouze sobě navzájem. V samotném závěru básně jsou tyto *oči* navíc označeny jako *nevýmluvné*.

Na konci básně nás tedy nečeká žádná pointa či poučení, smysl básně – zcela v souladu s „krystalickou“ kompoziční výstavbou – je obsažen v jejím celku, je **simultánní**. V tomto smyslu se Reynkovy básně přibližují **obrazům**. Jejich účelem není „odhalit věci v tom, čím jsou“, to je předmětem samotné náboženské nauky, ale „zpřítomnit sám pohyb otevírání se“ imaginativnímu prožitku (viz Blažíček 1995, s. 145-151). V tomto přístupu také spočívá specifikum Reynkovy aktualizace základního kompozičního schématu přírodní lyriky – místo lineární kompoziční výstavby, směřující od popisu konkrétního přírodního dění k závěrečné reflexi, je kladen důraz na neustálé vzájemné prolínání imaginativního prožitku s důsledně budovanými konturami vnějšího světa.

I když nás Reynek vede k imaginativnímu prožitku, vždy v něm důsledně předestírá konkrétní obraz. Příkladem může být první strofa básně *Podzimní cesty*: „*Podzimní cesty klikaté,/ zbavené okras ovsů, žit,/ pouť hlubokou teď konáte,/ do samot duše jdete žít.*“ (Reynek 1995, s. 305). Synekdochicky personifikované cesty *konají pouť* nejen ve smyslu obrazném (skončilo jejich sezónní využití), ale zároveň se ztrácejí v hloubce **obrazu**

podzimní krajiny. V podstatě nerozlišitelný proces **oscilace mezi imaginativním prožitkem** a **stále zřetelně konturovaným obrazem** však nikdy neústí do lyrické rozplývavosti. Reynkova poezie má stejně pevný řád jako například poezie Holanova.

Fakt, že jde o svébytný řád **uměleckého**, resp. **umělého** díla, je ovšem v Reynkově poezii důsledně „skrýván". Odtud je možno odvozovat také dojem reynkovské „prostoty", které je ale pochopitelně dosaženo velmi sofistikovanými strategiemi.[52] Příznačné je z tohoto hlediska zjištění, že Reynkův básnický jazyk je v porovnání s básněmi Halasovými a Holanovými téměř **nemetaforický**, zřídka se objevují genitivní metafory halasovské, rozvinuté paradoxní metafory holanovské se nevyskytují vůbec. Mezi nejhojněji využívané tropy naopak patří personifikace, často bývá využito přirovnání, v zásadě však Reynek pracuje s pojmenováním přímým. Přemysl Blažíček, který podobnou strategii (ovšem směřující k částečně odlišnému výsledku) spatřuje v poezii Karla Tomana, ji nazývá „metaforikou ztajenou, nevyslovenou".[53]

Podstatou metaforického, resp. metonymického vyjádření je, že ukazuje skrytou vzájemnou souvislost mezi jevy pomocí jejich sémanticky či syntakticky nenáležitého spojení. Skutečnost je tímto způsobem nejprve dehierarchizována (např. v Holanově básnickém světě nutně), jediným řádem se pak stává subjektivně garantovaný řád artificiální. Bohuslav Reynek však v prostoru svého venkovského mikrokosmu proces imaginace uskutečňuje, aniž by k podobnému roztříštění skutečnosti docházelo. Imaginace neslouží v Reynkově lyrice „básnick[ému] „útoku" vůči skutečnosti" (Petříček 1965, s.

---

[52] Velmi propracované je například užití **střídavého rýmu**. Reynek aktualizuje tento prvek tradiční a lidové poezie, stejně jako se vrací k prostému metru trochejskému, resp. daktylskému. Rým ve spojení s krátkým veršem plní z hlediska celku básně svou základní funkci: podporuje rytmické opakování. Reynek však rafinovaně kombinuje tento základní rytmizační prvek s inverzemi, s nakupenými přesahy a s tematickými zlomy v básni tak, že rytmus nikdy nepodlehne zmechanizování.

[53] Tomanova předchůdce v rodokmenu nemetaforické poezie spatřuje Blažíček v osobnosti Josefa Václava Sládka. Srov. Blažíček 1995, s. 25.

252); básník svou tvorbou dokazuje, že imaginativní prožívání skutečnosti[54] naopak předpokládá vnímání její celistvosti (která zahrnuje i subjekt samotný).

Právě představa **celistvosti** se ukazuje jako podstatná, chceme-li odpovědět na otázku, proč Bohuslav Reynek vytváří svůj mikrokosmos v prostoru venkova a jakým způsobem dosahuje jeho homogenní podoby.[55] Zaměříme-li se na jednotlivé motivy, zjistíme, že reprezentantem všedního venkovského dění se v *Setbě samot* nemůže stát cokoli, co do něj v praktickém životě patří. Reynkův venkovský mikrokosmos je výtvorem básnického světa a jako takový je složen ze záměrně volených prvků – není obýván např. věcmi denní potřeby, ale ani ostatními lidmi. Rozložení tohoto imaginárně modifikovaného světa je zevrubně definováno v titulu sbírky. Pojem *setba* primárně otevírá perspektivu **zemědělskou**: nikoli například romantický poutník, ale právě zemědělec je tím, kdo skutečně *sdílí* svůj život s okolním světem přírody. Kromě toho, že prožívá **fyzický kontakt** se zemí,[56] je jeho činnost pevně svázána s proměnami přírody v průběhu roku. Právě vědomí totožnosti cyklického řádu střídajících se ročních období s procesem lidské ontogeneze stojí v pozadí kompozice celé sbírky,[57] a zdůrazňuje antropomorfní personifikaci jako nejdůležitější Reynkův obrazný prostředek.[58]

Druhá oblast zvýznamněná titulem je *samota*. Spíše než ve významu osamění, který ovšem také není zcela potlačen, je zde *samota* chápána jako

---

[54] Imaginace objevená nyní jako prostředník umožňující prožívat spolubytí člověka s přirozeným světem nachází svůj protějšek v pojmu „nálada", jímž Emil Staiger vymezuje jeden z konstitutivních znaků lyrického žánru: „Původně však naladění není nic, co existuje „v" nás, nýbrž v naladění jsme právě význačným způsobem „vně", nikoliv vůči věcem, nýbrž „v" nich a ony v nás. Naladění odkrývá existenci bezprostředněji než jakýkoli názor nebo jakékoli pojmové chápání. Jsme naladěni, to znamená proniknuti[...]" (Staiger 1969, s. 48-49). Podle Přemysla Blažíčka je pak úkolem básnictví především „zpřítomnění této jednotné skutečnosti" (srov. Blažíček 1995, s. 110).

[55] Bylo by sice možné odkázat na tomto místě jednoduše k Reynkově biografii, bytostně spjaté s venkovským prostředím, nebezpečí takového přístupu pak ale tkví v tom, že Reynkovy básně by tak mohly být redukovány na pouhé záznamy petrkovského genia loci.

[56] Viz častý motiv orby nebo vybírání brambor.

[57] Sbírka *Setba samot* je rozdělena do dvou částí, z nichž první (*Podzimní cesty*) je věnována podzimu. V druhé části s názvem *Dies irae* převažují básně, v nichž je podstatné tematizování zimy.

[58] Podstatné je využití antropomorfní personifikace právě ve spojitosti s názvy jednotlivých ročních období: (*Zima jeptiška sní: hnědá,/ bílá. Sníh a led a sněti.*)

místo kontemplace, ale také osobní zodpovědnosti a niterného náboženského prožitku. Plurál *samoty*, užitý jak v názvu sbírky, tak v básni *Modrá sýkorka* (v. 28), zdůrazňuje přenesený prostorový význam výrazu, a nechává ho spolupůsobit vedle významu primárního, tak jak je to u Reynka obvyklé. Z hlediska biblického aktu stvoření jsou *samoty* místem (či stavem) charakteristickým tím, že vnímání stvořeného světa je zde intenzivnější, protože není rozptylováno životní praxí. Týká-li se navíc tento prožitek utrpení nebo dokonce smrti, samota se zde proměňuje v pocit hluboké spřízněnosti, jak je tomu například v sugestivní básni *Krysa v parku* (349-350) nebo v *Modré sýkorce* (*„jako duše, která prosí/ úpěnlivě za kohosi/ bědnějšího, než je sama,/ v samotách* –"). Stvořením (*setba*) tak prosvítá akt komplementární: **ukřižování**. Ve vstupní básni celého cyklu *Podzimní cesty* (305) je ukřižování dokonce projektováno přímo do krajiny: *„Podzimní cesty klikaté,/ prach váš si z duše nestřesu,/ váš,* země ruce rozpjaté/ pod hřeby *tuh a úděsů*". Napětí mezi těmito dvěma akty a zároveň subjektivní prožitek křesťanské nauky přibližují Reynkovu poezii (přes podstatné rozdíly) diskurzu halasovsko-holanovskému, v němž se subjekt stává garantem skutečnosti na vlastní vrub.

Imaginativní prožívání stvořeného světa, tedy uskutečnění procesu symbolizace jako řešení paradoxu stvoření, je vždy otázkou samotné **víry**: „V oblasti pouze konstatujícího rozumu (nebo i smyslové zkušenosti) zůstává vzhledem k Božímu zjevování **poslední nejistota a nerozhodnutelnost**. Tato ambivalentnost se stane jednoznačnou jedině úkonem **svobodného uznání**, totiž *víry*, která přijímá a chápe zprostředkující stvořené skutečnosti jako „výraz" a „symbol" zjevujícího se Boha" (Greshake 1996, s. 56-57, tučně zde). Tímto směrem jsou také napnuty všechny Reynkovy básnické síly, které se nakonec podílejí na podstatném *svědectví*, a sice že imaginativní – respektive náboženské – vnímání je **přímým produktem** niterného spolubytí člověka se světem.

## 6. V „bezobsažném" hovoru s přirozeným světem

(Lyrika Josefa Hory v první polovině třicátých let)

*„Vzdálená slova ve větru a dešti*
*plují kol hlavy mé.*
*Vy věty stále tišší,*
*jezera plachých zvuků,*
*kdo zaklel vás? Což vím..."*

Josef Hora,
úryvek z básně *Slova* ze sbírky
*Struny ve větru*, 1927

Básně **Josefa Hory** (1891-1945), jimž se dostalo vyhrocených paradoxních charakteristik,[59] naplňují v kontextu poezie třicátých let velmi osobitou představu o podobě „lyrického řádu" (F. X. Šalda). Bezprostřední dojem zvláštní „splývavosti", kterým Horovy básně působí, by se dal přirovnat např. ke scelující sugestivitě holanovského *concetta* nebo imaginativnímu prožitku Reynkovu, chybí mu však druhá, komplementární strana, jíž by bylo třeba „scelit": tu u Holana představují fragmenty reality vykloubené prostřednictvím jazykové kombinatoriky z logických vztahů, u Reynka zřetelné kontury vizuálních zobrazení. Naproti tomu v Horových básních jako by se ztratily předměty, v nichž by bylo třeba hledat jejich „vnitřní" obraz. Lyrické dění zůstává v přirozeném světě – žádná „jiná" realita, ať už jazyková nebo imaginativně-náboženská, pro Horu, zdá se, neexistuje.

Směřování české lyriky první poloviny třicátých let, která hledá tvář moderního subjektu v jeho zacházení s dehierarchizovanou podobou skutečnosti a jejíž základní situací je tedy **přímé prožívání** této interakce dvou navzájem se vymezujících stran, dovádí Hora svým způsobem nejdále. Jeho básnický svět se plně soustředí přímo na zobrazení tohoto bezprostředního

[59] Srov. statě F. X. Šaldy, O. Králíka, V. Černého a A. M. Píšy. Viz Šalda, F. X.: „Tři básničtí premianti čeští.", in: *Šaldův zápisník* VII, 1934-1935, s. 13-25; Píša, A. M.: *Josef Hora*, Praha, Vydavatelství ministerstva informací, 1947; Černý, V.: *Zpěv duše. Kritická studie*, Praha, Václav Petr 1946; Králík, O.: „K struktuře díla Josefa Hory" [1934-1935], in: *Osvobozená slova*, Praha, Torst 1995, s. 408-413. K některým studiím se v této kapitole ještě podrobněji vrátím.

kontaktu. Nepřítomnost předmětů, které by poukazovaly k hranici „vnitřního" a „vnějšího" světa, je z hlediska Iserovy koncepce *fikcionalizačních aktů* záležitostí *aktu výběru*, který se v Horově lyrice tohoto období zdá být aktem nejdůležitějším. Ve sbírkách *Tvůj hlas* (1930), *Tonoucí stíny* (1932) a *Dvě minuty ticha* (1934) upozorňuje Josef Hora výběrem motivů soustředěných převážně do oblasti jevů atmosférických a hydrosférických na tu součást přirozeného světa, kterou tradiční, schematizovaný obraz reality jako „reality předmětů" sice nezpochybňuje, ale přesto je důsledně odsouvá na okraj jako jevy „na hranici smyslového vnímání". Již z titulů sbírek či názvů jednotlivých básní[60] je patrné, že to, co je tu akcentováno, jsou projevy **živelné** podoby skutečnosti.

Způsob **„živelného" myšlení skutečnosti** rekonstruuje v pojednání *O Přírodě a přirozenosti věcí* Zdeněk Neubauer, který se „živelné" myšlení zároveň pokouší představit jako východisko z vyprázdněného a schematického vnímání přírody, resp. skutečnosti, v něž vyústilo racionalistické pojetí descartovské: „Popření živelnosti zbavilo skutečnost života, denaturovalo přírodu. [...] Věda zaměnila skutečnost za její schematickou mapu. Tím zbavila svět skutečnosti a učinila jej artefaktem, člověka zbavila důvěry v *přirozenou, intimní*, vnitřní zkušenost a prohlásila ji za klam – čistě subjektivní iluzi." (Neubauer 1998, s. 56, zdůrazněno zde). Tuto subtilní, unikavou zkušenost, spojenou velmi často právě s narušeným smyslovým vnímáním, nelze pojmově interpretovat, přesto jako by lidskému prožívání přinášela téměř „hmatatelnou" skutečnost.

Definice živelnosti je na paradoxu pojmově neuchopitelného, které je zároveň téměř „hmatatelně" pociťováno jako přítomné, založena: „Oheň, voda, země, vzduch vystupují v naší zkušenosti jako paradoxní projevy bezmeznosti: jimi (jejich sómatičností) se naší konečné zkušenosti ohlašuje **nekonečno** jako takové, APEIRON – **temná propast bytí**. [...] Živelnost je aperatická, a přesto

[60] Jedná se např. o básně: *Na březích vod, V jasu stopené, A jenom vítr všecko ví, V šeru, V dešti, V mlze, Hasnoucí den, Světelná nit* a další.

živly jakožto sómata představují základní podoby **patrnosti**. Odnesme si tento doslova „elementární" poznatek: patrnost, zjevnost, vnímatelnost nepředpokládá a nevyžaduje PERAS – vymezenost, vnějškovou oddělenost, nějaký lem či okraj, kterými se vyznačují věci. [...] Patrnost však nemusí být zcela předmětná – a primárně předmětnou ani není." (Neubauer 1998, s. 23, zdůrazněno zde).

Je to právě perspektiva **nepředmětné „patrnosti"**, Neubauerem chápaná jako konstitutivní vlastnost živlů,[61] která vládne všem prvkům Horova básnického světa a která mu umožňuje vyjít ze „světa předmětů", aniž by přitom musel opustit svět přirozený. Tato neobvyklá perspektiva se může jevit jako **paradox**. F. X. Šalda se ho pokusil pojmenovat v recenzi Horovy sbírky *Dvě minuty ticha*: „V Horovi zrodil se dnes veliký básník *spiritualista*, ale řekl bych také básník osiřelý a ochořelý, básník pohrobek, bez víry náboženské, právě jako *bez důvěry v každou soustavu metafysickou* [...]." (Šalda 1934-1935, s. 17, zdůrazněno zde). Pojem „důvěra v každou soustavu metafysickou" je možné vyložit v kontextu tohoto Šaldova paradoxního výroku právě jako způsob „myslet skutečnost „z podstaty", tj. „z gruntu" [...]",[62] který je od smyslové skutečnosti oddělený. Naproti tomu Hora, dá se říci, myslí skutečnost „přirozeně, živelně, elementárně: z živlů, tj. *abgründig*, z jejich bezednosti, bezdůvodnosti, propastnosti [...]" (Neubauer 1998, s. 59-60).

Je-li tedy přesto možné vidět v Josefu Horovi, jehož básnický svět nepřekračuje hranice světa přirozeného, básníka *spiritualistu*, pak je tuto

---

[61] „Samozřejmost, s níž byly živly považovány za SÓMATA, ba za jejich prototypy (vzory sómatičnosti) dokládá, že tyto prvky (principy) všeho – „počátky", „kořeny", „základy" (ARCHAI, RHIZÓMATA, STOICHEIA – *elementa*), jak byly různými autory různě nazývány, nebyly považovány ani za nějaké oddělitelné „složky", na něž by bylo možno věci rozložit, ani za části, z nichž by se věci skládaly, nýbrž za ty nejjednodušší (primární – „primitivní", původní) **způsoby patrnosti** přírody [...]" (Neubauer 1998, s. 16).

[62] Filozofický termín podstaty vykládá Zdeněk Neubauer jako základ západní metafyziky: „Pod-stata je to, co samo ničeho nepostrádá, čemu nic neschází k existenci (*quod nulla re indiget ad existentiam* – což je např. doslovné znění Descartovy definice substance). Stojí-li totiž vše na něčem, musí zde být vposledku něco, co stojí samo v sobě, a jestliže všechno na něčem závisí, musí zde být vposledku něco nezávislého. Pro západní myšlení se toto něco stalo vzorem pro bytí a základem skutečnosti." (Neubauer 1998, s. 59-60).

*spiritualitu* třeba hledat právě ve ztělesnění **kontaktu s živelnou podobou skutečnosti**, která v rámci neidealistického pojetí skutečnosti představuje její jinou, ne-předmětnou tvář. Jakými básnickými strategiemi lze bezprostřední prožívání přirozeného světa ztvárnit? A tedy: jaký podíl na charakteru horovské *spirituality* má poezie samotná?

Na průběh bezprostředního kontaktu s přirozeným světem v jeho živelné podobě je zaměřeno lyrické dění v básni *Okno* ze sbírky <u>*Tvůj hlas*</u> (Hora 1931, s. 33):

*Otevřel jsem okno do tmy tekuté,*
*hvězdy na mne střikly se slavičím zpěvem.*
*Pamatuješ na tmu se slavičím zpěvem*
*v oné noci černé, husté, tekuté?*

*Otevřel jsem okno do tmy stříbrné,*
*kolem mne jak šál se omotal šum jezu.*
*Pamatuješ na tu těžkou vůni bezu*
*na měkkém dně noci oné stříbrné?*

*Otevřel jsem okno do tmy, hovořící*
*se slavíkem, jezem, s kruhy na měsíci,*
*s doznívajícími kroky na silnici.*

*Otevřel jsem okno, kroky zašly v tichu,*
*kroky našich dávných, sladkých, plachých hříchů*
*po tekuté tmě a po stříbrném tichu.*

Stejně jako v Reynkově básni *Modrá sýkorka* (viz kapitolu 5) se i v této básni Horově odehrává kontakt lyrického subjektu s přirozeným světem prostřednictvím motivu *okna*. Zatímco u Reynka okenní tabule primárně vymezovala prostor vnějšího a vnitřního, a stala se tak ústředním bodem jejich interakce, jakousi průmětnou, která také sama byla předmětem zobrazení („*na stvolech a listech, které/* kouzlí mráz na *jizby šeré/* okna bílá *jako ruce*“, v. 17-19), v Horově básni je taková hranice již ve východisku popřena, a to opakovaně připomínaným aktem: „*Otevřel jsem okno do tmy* [...]“. Lyrický subjekt *se* v úvodním verši všech čtyř strof přímo *otevírá* **bezprostřednímu, „fyzickému“ kontaktu s přirozeným světem**.

Přirozený svět sám je tu zobrazen jako masa *husté, tekuté tmy*, která nemá prostorové hranice a je tedy vskutku **nekonečnou „temnou propastí bytí"** (Zdeněk Neubauer). *Hustota* a *tekutost tmy* ukazují její živelný charakter a zbavují lyrický subjekt možnosti vnímat ji pojmově, předmětně. V nekonečné *temnotě* jsou ovšem skryty některé pozemské bytosti a předměty, konkrétně *slavík, jez* a *bez*. Ani tyto jednotliviny ale lyrický subjekt nemůže vnímat jako **předměty** konstituované pomocí jejich **vizuálně vymezitelných obrysů**. Jeho smyslovému vnímání jsou dostupné toliko jejich auditivní, resp. čichové projevy, které jsou prchavé, neuchopitelné: *zpěv*, *šum* a *vůně*.[63] Bytosti a předměty ve *tmě*, tradičně chápané jako prvky předmětné skutečnosti, jsou jakoby této předmětnosti zbaveny – **„dematerializovány"**,[64] jejich existence je nyní dána toliko nemateriálními, unikavými počitky spojenými v tomto případě s větrným živlem.[65]

Toto zbavování věcí předmětnosti vede k jejich **„zživelnění"**, a tím také k oslabení možnosti pojmově interpretovat smyslové vnímání. Tento proces se také neděje prostřednictvím žádného obrazného pojmenování, které by dematerializaci ztotožňovalo s abstraktivizací. Nenajdeme tu např. žádné genitivní metafory, v nichž by se svářela **abstraktní substance** s konkrétním předmětem, typické pro Holana či Halase. Dematerializace znamená u Hory právě subtilnější **smyslové** vnímání, které nezachází s žádnou nemateriální podstatou, ale v jevech naopak zdůrazňuje jejich **časový charakter**, který je daností všeho živého i živelného.[66] Uplývání v čase tematizuje Hora ve třetí a čtvrté strofě, v níž ho také spojuje s niternými zážitky lyrického subjektu

---

[63] Tyto motivy zaujímají ve výstavbě verše významné pozice: motiv *zpěvu* je ve verších 2 a 3 uveden vždy na konci verše, motiv *šumu* je ve verši 6 podmětem výpovědi.

[64] Ve své studii o Josefu Horovi hovoří Václav Vaněk obecně o „oslabování smyslové názornosti", o „odhmotňování". Je však třeba doplnit, že jde právě o ztrátu vizuálních kontur, které předměty jako takové v našem smyslovém vnímání vymezují. Srov. Vaněk 2005.

[65] Do oblasti větrného živlu spadá smyslové vnímání sluchové a čichové. Srov. Neubauer 1998, s. 39.

[66] Časovou dimenzi ve své charakteristice živlů připomíná také Zdeněk Neubauer: „Podobně projevy ostatních živlů – vzduchu a vody – jsou bytostně pomíjivé: uplývají, odplývají, rozplývají se. [...] Každá turbulentní, vzrušující patrnost těchto živlů má z povahy věci časovou strukturu." (Neubauer 1998, s. 32-33).

(„*s doznívajícími kroky* [...]“ – „*kroky* našich *dávných, sladkých, plachých* hříchů“, verše 11 a 13).

Horovy básně však nejsou pouze reflexí uplývajícího, ale jak už bylo řečeno, především uskutečněním uplývajících prožitků v jejich bezprostřední sugestivitě, v jejich živelné „patrnosti“. „**Patrnost**“, tj. základní způsob nezprostředkované, nepojmové, přímé vnímatelnosti v tom smyslu, v jakém o ní hovoří Zdeněk Neubauer (viz pozn. 61), je zpětně přiřknuta právě dematerializovaným, nevizualizovatelným jevům. Tyto jevy získávají prostřednictvím různých typů **synestetických pojmenování** (které jsou umožněny právě neustálou kooperací všech živlů a jejich proměnlivostí v čase) vnímatelnost až fyzickou či hmatovou. Tento princip je uplatněn již v první strofě: rozvinutá synestetická výpověď „*hvězdy na mne* střikly se *slavičím* zpěvem“ (v. 2) přenáší na různorodé projevy[67] (světelný a auditivní) tentýž dynamický akt *stříknutí*, tj. rozptýlení vodního živlu směrem k imaginární **tělesnosti** lyrického subjektu. Přítomnost „dematerializovaných“ jevů se tak imaginárně stává **předmětem fyzické zkušenosti.** V rozvinutém synestetickém pojmenování ve verších 7-8 je *vůni* přiřčena *tíha* (tj. fyzikální vlastnost – hmotnost) a *temná* masa *noci* získává pevné *dno*, které si lyrický subjekt může ověřit **hmatovou** zkušeností: „*Pamatuješ na tu* těžkou vůni *bezu/* na měkkém dně *noci oné stříbrné*?“.

Proces, v němž auditivní projev získává svou „patrnost“, má v 6. verši téměř charakter zpětné „materializace“. V rámci jediného verše se *jez*, tedy jev předmětného světa, který s sebou ale přináší konotaci uplývajícího vodního živlu, z hlediska vnímajícího subjektu „dematerializuje“ v pouhý *šum*, který se však následně imaginárně proměňuje ve zcela konkrétní předmět (v rámci přirovnání), při tom je současně ještě personifikován: „*kolem mne jak* šál *se omotal šum jezu*“.[68] Vizuální výraznost tohoto básnického obrazu vynikne

[67] Podobně jako zpěv či šum, ani hvězdy nevnímáme přímo jako objekty – světelné paprsky jsou také pouze zprostředkovaným projevem existence skutečných vesmírných těles.
[68] Pevnost spojení motivu *šumu* s motivem *šálu* je podepřena také aliterací a faktem, že obě slova jsou jednoslabičná.

zvláště silně právě na pozadí nekonečného prostoru *černé noci*, oné živelné „propasti bytí", zabydlené dosud pouze mihotajícími se hvězdami, unikavými zvuky a vůněmi. Jako podstatné se pak jeví nejen to, že *šum jezu* je „materializován", ale že se jako měkký *šál* dotýká opět přímo „hmatatelně" tělesnosti lyrického subjektu a cele ho obklopuje („*kolem mne* [...] *se omotal* [...]"). Souběžné, resp. komplementární procesy dematerializace a získávání „patrnosti" tak vnášejí do interakce subjektu a nekonečné *tmy* důležité **zdůvěrnění**: subjekt se nepropadá do nekonečného prostoru, ale „nechává ho vcházet k sobě". Fyzický kontakt se v první strofě imaginárně uskutečňuje přímo mezi lyrickým subjektem a vesmírným prostorem: *hvězdy na mne střikly* (v. 2).

Tento důvěrný kontakt je z hlediska racionální reflexe bezobsažný, ale není prázdný, má určitý specifický nepojmový „význam". *Černá, hustá, tekutá*, nediferencovaná masa *tmy* je ve třetí strofě překvapivě tematizována jako subjekt disponující svou vlastní **řečí** („*Otevřel jsem okno do tmy,* hovořící/ *se slavíkem* [...]") . Do společného hovoru s ní jsou zahrnuty nejen všechny věci v ní skryté (*slavík, jez, kruhy na měsíci*) – do její řeči (a tedy přímo do „temné propasti bytí"!) je prostřednictvím **zvuku** *kroků* vtažen i sám lyrický subjekt (v. 11 a 13).[69] Na fakt, že vlastní *řeč tmy* je vzhledem ke znakové povaze lidské řeči synsémantická, je opět upozorněno tím, že nabízející se otázka po možném pojmovém obsahu této promluvy v básni vůbec není tematizována.

*Řeč* bezprostředního kontaktu se skutečností čerpá tedy svůj „jiný způsob smyslu" z významu nepojmového, z nepředmětné, nevizuální patrnosti. Ta je v rovině motivické vytvářena prostřednictvím součinnosti omezeného okruhu vybraných motivů, které oslabují předmětnost vizuálního vnímání, a synestetických pojmenování. Jinak je úloha **obrazného pojmenování** v Horově lyrice tohoto období v podstatě upozaděna, což souvisí s podstatným

[69] Závěrečný verš potvrzuje přináležitost *kroků* do světa tmy i jejich „situačním" zakotvením. Domnívám se, že v případě výrazů „po tekuté tmě" a „po stříbrném tichu" se jedná o originální aktualizaci spřežkových spojení „po tmě" a „po tichu", které mají funkci příslovečného určení okolnosti děje.

rysem Horovy lyriky, kterého si povšiml Oldřich Králík, který píše: „Horovi je **cizí typ stavitelský**, který vybírá a přesívá jevy světa, aby z nich vybudoval složité architektury." (Králík 1995, s. 408, zdůrazněno zde). V tom se Horovy básně odlišují od básní Halasových a zvláště Holanových a naopak přibližují lyrice Bohuslava Reynka. Zdá se, že fakt, že Hora, stejně jako Reynek, byl příslušníkem básnické generace, která měla živý vztah k symbolismu,[70] mohl mít také určitý vliv na to, že Hora v míře v kontextu lyriky třicátých let nebývale vysoké aktualizuje právě **hudební**, resp. **zvukovou stránku** básně.[71]

Spoluúčast melodické, rytmické, rýmové a eufonické složky básně na celkovém smyslu zobrazeného básnického světa má v Horově lyrice zásadní význam. „Hudební" kvality se stávají vlastním výrazem právě se uskutečňujícího bezprostředního kontaktu s přirozeným světem, a to především díky svým dvěma základním rysům: hudba jako taková v sobě spojuje **linearitu časového uplývání** s určitou **sugestivní „patrností"**, což přesně odpovídá paradoxu „živelného" prožívání přirozeného světa. V básni *Okno* je velmi propracovaná především hlásková instrumentace, která má eufonický, „**splývavý**" charakter (např. „*Pamatuješ na tu těžkou vůni bezu/ na měkkém dně noci oné stříbrné?*")[72], jenž je podpořen také častým opakováním slov. Na druhé straně je tu princip rýmové výstavby, který působí svým způsobem protichůdně: báseň má „uzavřenou" formu sonetu sevřenou rýmem, přičemž většina rýmových dvojic tvoří **rým identický**. Tento rým, ač „dokonale" eufonický, paradoxně narušuje lineární průběh básnické výpovědi, a v součinnosti s relativně úzkým okruhem motivů dodává bezprostřednímu prožitku „hloubku" utkvění.

Důležité je, že ačkoli Hora relativně upozaďuje využití obrazného pojmenování ve prospěch působení složek „hudebních", nelze říci, že by motivická linie nebo sám slovní výraz byly podřízeny (vyprázdněné, čistě

[70] Oba se narodili na začátku 90. let 19. století a poprvé publikovali na začátku první světové války. Josef Hora debutoval sbírkou *Básně* (1915), Bohuslav Reynek publikoval první básně v roce 1913 v časopise Moderní revue (sv. XXVI).
[71] Tu historická avantgarda upozadila ve prospěch básnického pojmenování.

virtuózní) hudební formě. Jednak se hudební stránka Horových básní neomezuje pouze na melodickou splývavost (viz výše), jednak rovina motivická, vyznačující se častým opakováním, a relativně „přehledná" syntaktická výstavba zcela odpovídají bezprostřednímu, smyslovému, **emocionálnímu** charakteru zobrazeného prožitku. Ve „velikém šaliteli", jak nazývá Josefa Horu Václav Černý ve své (z tohoto hlediska příznačně nazvané) monografii *Zpěv duše* (Černý 1946),[73] tak zůstává vždy „něco střízlivosti" (Králík 1995, s. 408). Tato „střízlivost", související zvláště s poměrnou umírněností v oblasti obrazného pojmenování, nám znovu připomíná fakt, že bezprostřední zážitek je spojen právě „jen" s přirozeným světem.

Z hlediska celkové kompozice je v básni patrná oscilace mezi rozvíjením, zpřesňováním charakteristiky lyrického dění v otevřeném okně, které má v celé básni vlastně jediné teď a tady,[74] a odstupem od tohoto dění. Tento odstup však není reflexí, ale právě zdůrazněním časového uplývání,[75] v němž jedině se děje „jiný smysl" bezprostředního hovoru s přirozeným světem.[76] Vstupní formule všech čtyř strof: „*Otevřel jsem okno (do tmy tekuté/ stříbrné)*", která má charakter **refrénu**, „rozkládá" teď a tady lyrického dění do čtyř „záběrů", vždy se vrací jakoby na začátek, takže se zdá, že dění se opakuje, resp. zastavuje a utkvívá ve stále obnovovaném pohledu. Právě

---

[72] Hlásková instrumentace zmnožuje samohlásku v druhé slabice rýmu.

[73] V podobném smyslu se o Horově lyrice vyjádřil i F. X. Šalda: „Lyrická srostitost a předmětnost je u něho nyní víc stírána a zatlačována prvky fluidními, polosnovými, *abstraktně melodickými*: Hora stává se mistrem a vládcem mnohého, co se posud pokládalo za nedostupné slovu básnickému. Stává se z něho básnický *mystagog*." (Šalda 1934-1935, s. 13-25).

[74] Ve třetí strofě jsou v hovoru tmy propojeny motivy z obou předcházejících strof (*slavík, jez*) i ze strofy následující (*kroky*).

[75] Srov. verše 3-4 a 7-8, které pokládají otázku, zda lyrické dění tematizované ve verších předchozích zůstalo obsahem něčí **paměti**.

[76] V básni *Prchavá chvíle* ze sbírky *Dvě minuty ticha* je bezprostřední, a tedy i časově omezený, prožitek spojen přímo s prožitkem „**transcendence**". Ten podléhá zániku jako všechno jsoucí: „*Květ za květem se rozevírá,/ pták za ptákem se k nebi zved./ Byla jsi černá a jsi čirá/ jak motýl, jenž mi na rty sed,//* prchavá chvíle všehomíra,*/ jež můj jsi žár a můj jsi led,/* jež umíráš jak všecko zmírá*/ v rezavém listopadu let.// Vše bylo v tobě, vším jsem byl/ vždy jenom tebou, chvíle chvil,/ stokrát jsem zemřel a vždy znova// v tvém lož i jsem se probudil/ závratnou mocí tvého slova,/ sestouplá z nebes chvíle chvil.///*" (Hora 1934, s. 12).

důsledně opakované *otevření se* bezobsažnému hovoru s přirozeným světem ukazuje, že tento hovor má nutně charakter ozvěny: ta je vskutku hlasem nekonečného prostoru, bez seberiskujícího hlasu člověka by však nevznikla.

## 7. Imaginativní potenciál předmětného světa

(Lyrika **Vítězslava Nezvala** v první polovině třicátých let)

*„čím víc ustupuje tma tím více se zúčastňuji skrytého dění"*
Vítězslav Nezval,
z básně *Rozvrat podzimu*, 1931

*„Je zcela nevyhnutelné, aby tajemství světa, které hledáme, bylo obsaženo v mém kontaktu s ním."*
Maurice Merleau-Ponty,
*Viditelné a neviditelné*, 1959-1961

Komplikovanost moderního světa, který musí hledat alternativu vůči tradičnímu racionalistickému konceptu existence rozdělené na *bytí-objekt* a *bytí-subjekt* (Merleau-Ponty), jenž prochází v meziválečném období zřejmou krizí, se v první polovině třicátých let stává východiskem také pro básnickou tvorbu **Vítězslava Nezvala** (1900-1958). Počínaje sbírkou *Skleněný havelok* (1931) můžeme sledovat postupné přehodnocování poetistického přístupu k poezii, který v podstatě vyčerpal možnosti nezávazné hry s jazykem a obrazností, jejímž smyslem bylo obohacovat vnímání skutečnosti o její *poetizovaný* obraz. „Umění estetického prožitku přítomnosti" a „smyslová exploatace krás moderního světa" (Jelínek 1995, s. 514) však stále zůstávají jedním ze základních rysů Nezvalova básnického světa; jejich funkce se ale zásadně proměňuje. Snaha o básnické **uskutečnění imaginativního**, chápaného nyní jako potenciál předmětné skutečnosti samotné, bude v podstatě tím, co Nezvalovu poezii třicátých let nasměruje k hledání vlastního noeticky relevantního lyrického „řádu".

Tento „řád" se však od řádu básnického světa Holanova, Reynkova i Horova podstatně odlišuje. Jestliže Holan modeluje tvář reality prostřednictvím alternativního systému jazykového, jestliže Josef Hora se obrací k živelné povaze skutečnosti a jestliže básně Bohuslava Reynka jsou živeny duchovní celistvostí venkovského mikrokosmu, Nezvalův básnický svět se rodí přímo uprostřed nesourodé, velkoměstské reality. Obtížnost úkolu, který na sebe

Nezval bere, tedy spočívá v tom, že nový prožitek reality, nepoznamenaný schematizujícími myšlenkovými koncepty, se snaží postihnout právě tváří v tvář **viditelnému, předmětnému** světu, který si racionalistická schematizace osvojila nejdříve a nejpevněji (na rozdíl např. od živelných jevů přirozeného světa horovského). Ačkoli tedy Nezvalův básnický svět nevykračuje za hranice smyslové reality, v rovině reakce na krizi jejího zracionalizovaného obrazu zůstává jeho úsilí v podstatě srovnatelné se soudobými snahami básníků, jejichž tvůrčí naturel byl odlišný.

Východiskem Nezvalova vztahu ke skutečnosti, zhodnoceným také v Nezvalových programových prohlášeních a kritikách ze 30. let (srov. Nezval 1974), je právě odhalení omezenosti „realistického" přístupu k životu i poezii: „kamenem úrazu [realistického tvoření] je přemíra rozumářství, rozumářství, které nám oklešťuje realitu, které zachází s realitou, jako by byla dnes již definitivně a ve všech směrech poznána, zatímco, jak nám život každodenně dokazuje, tato realita je dosud plna *mysteriosních* temnot, které si smíme odmyslit jen za cenu osudného ochuzení se." (z přednášky *Rodný kraj v díle Jakuba Demla*, 1934, viz Nezval 1974, s. 131-143, zdůrazněno zde). Nezval zde realitě připisuje *mysteriosnost*, kterou však na druhé straně důsledně separuje od náboženských konotací.[77] Nezvalovi nejde o to hledat v této *mysteriosnosti* klíč k abstraktní **podstatě** skutečnosti, je pro něj naopak svědectvím o imaginativním potenciálu vlastním přímo předmětné realitě.

Imaginativní potenciál předmětného světa se však naplňuje právě v lidské perspektivě, a také jedině pro ni má smysl. Na rozdíl od „podstaty", o níž bylo třeba rozhodnout, zda-li se řídí zákony bytí-objektu *nebo* bytí-subjektu, zaměřuje Nezval svou pozornost (ve shodě s básnickým diskurzem

[77] Ve zmíněné přednášce se Nezval vymezuje jak proti „realistickému", tak proti náboženskému přístupu ke skutečnosti: „vědouce, že skutečnost je pro naše oči ještě dnes krajně mysteriosní, vypovíme stejně boj mystikům, kteří v této mysteriosnosti vidí pravou podstatu reality, jako realistům, kteří si tuto mysteriosnost prostě odmysleli." Přesto má Nezvalovo stanovisko blíže ke katolicismu, s nímž sdílí odpor k realismu (zde na příkladě Demlově): „Katolicismus umožnil Demlovi již v jeho raném věku, aby se obrátil navždy a provždy zády k realismu a positivismu."

první poloviny třicátých let) na bezprostřední, živý **kontakt** člověka s předmětnou realitou. Podstatným rysem Nezvalova prožívání skutečnosti, který ho také do jisté míry odlišuje od ostatních básníků, je aktualizované vědomí faktu, že **vnímání** je vázáno na **lidskou tělesnost**, která z člověka činí platnou součást reality. Tělesná přítomnost lyrického subjektu (který je pochopitelně většinou ztotožněn s básnickým tvůrcem samotným) v prostoru viditelného světa je v Nezvalových básních tohoto období také téměř vždy aktualizována.

Tuto zkušenost člověka se světem, v níž „jsme já i svět v sobě navzájem" (Merleau-Ponty 1998, s. 121), kterou se pomocí vlastních pojmů pokusí definovat surrealistický diskurz, osvětluje z fenomenologické perspektivy (tedy prostřednictvím pojmů nezatížených surrealistickým diskurzem) nedokončená práce francouzského filozofa Maurice Merleau-Pontyho *Viditelné a neviditelné* (1959-1961).[78] Merleau-Ponty zde vychází z poznatku, že „každé vědomí zakouší své spojení **s tělem**, **se situací**, a jejich prostřednictvím s **bytím**" (Merleau-Ponty 1998, s. 67, zdůrazněno zde), že existuje „nezničitelné pouto mezi námi a hodinami a místy našeho trvalého vystavení do věcí a našeho trvalého usazení mezi nimi" (Merleau-Ponty 1998, s. 119). Právě „dvojdomá" lidská tělesnost, která je jako „viditelná" součástí světa a jako „vidoucí" se pro svět otevírá,[79] je základem bezprostředního vnímání reality jako **světa smyslového, vizuálního, předmětného**.

Snaha vrátit se k co nejpřímější, nejautentičtější podobě smyslového světa, který je chápán jako svým způsobem „‚starší' než universum myšlení", protože „je viditelný a relativně spojitý, zatímco druhý, neviditelný a mezerovitý, tvoří celek a svou pravdu má jen pod podmínkou, že se opírá o kanonické struktury jiného" (Merleau-Ponty 1998, s. 21), je akcentována už

[78] Souvislostí mezi surrealismem a fenomenologií ve 30. letech si všímá Miroslav Petříček v článku *Setkání surrealismu s fenomenologií v magické Praze* (viz Petříček 1996).

[79] Srov.: „[...] tělo je bytím o dvou dimenzích [...]", „Moje tělo se jakoby rozdvojuje a rozevírá – mezi vidoucím a viditelným je překrývání, přesahování [...]" (Merleau-Ponty 1998, s. 121), „Tělo je médiem komunikace mezi vidoucím a viditelným." (Merleau-Ponty 1998, s. 132).

v některých programových básních Nezvalova *Skleněného haveloku*. Závěrečná báseň sbírky *Rozvrat podzimu* je vlastně první komplexnější snahou (byť stále ještě spíše na úrovni básnického programu než celkové básnické strategie) zobrazit zkušenost lyrického subjektu, který prožívá skutečnost „*zaplněn do posledního atomu děním jež visí ve vzduchu*“, a pro nějž je *chaos* „*jedině řádem kdežto ostatní řády toliko zkratkami nepravděpodobností*“ (Nezval 1932a, s. 195-203, verše 25 a 30). Přímo je tu tematizováno i nové pojetí lidské tělesnosti, které vylučuje tradiční pojetí člověka jako uzavřené entity, jedince-„obrysu“, a nahrazuje ho představou subjektu, jehož *bytí* je určováno teprve v interakci s podněty z okolního světa, v tom smyslu, „jako by viditelné tělo bylo stále neuzavřené a rozevřené“ (Merleau-Ponty 1998, s. 142):

*nechávám na mezi kráčeti obrys sama sebe*
*zatím co podle možnosti to čím jsem vrací se oklikou do reservoárů směsi*
...
*muž rozpustný v magnestismu příbuzností*
*se těžce vrací ke své siluetě již udržuje pomysl*
...
*těžce se vrací vnímat mozkem když byl chvílí intensivně vnímal celým tělem*
*silueta kráčí opět nalita panákem s nervy a se srdcem*
*jsem to já který jde aby hvízdal popěvek mechanicky přivoděný pohybem kroku*
*já jenž jsem viděl krátce do současné analysy a syntesy*
*destrukce a konstrukce*

(*Rozvrat podzimu*, Nezval 1932a, s. 195-203, verše 31-32, 86-87, 130-134)

Zdrojem poznání vzájemného *bytí* člověka a světa může tedy pro Nezvala být jedině **přímá senzuální zkušenost**: „*co vám pomůže vzývat všecky ptáky když jste je neviděli*“ (*Antilyrika*, Nezval 1932a, s. 147-149, verš 26). Dostat se ke skutečně „surové“ senzuální zkušenosti je však možné pouze osvobozením vnímání od jeho myšlenkové, **konceptuální** stránky:

*není líbeznosti ani ošklivosti*
*jakmile naprostá pasivita vůle mi umožní vystoupit z visuálních kategorií*
*proč ještě mluvíte o lese*
*teprve po tisíci metametaforách prolnutých do sebe ztratí tato kulisa svou ilusivní soudržnost*

(*Rozvrat podzimu*, Nezval 1932a, s. 195-203, verše 35-38)

Základem procesu „dekonceptualizace“ senzuálního vnímání je tendence **dehierarchizovat** jednotlivé prvky předmětného světa, tak aby se mohly stát

součástí celistvé zkušenosti Bytí: „*už nemusím konat experimentální cestu na východ poněvadž* zkušenost *každého místa/ rovná se* zkušenosti *všech míst*" (*Rozvrat podzimu*, Nezval 1932a, s. 195-203, v. 67-68, zdůrazněno zde). Dehierarchizace se jako postup objevila sice už v tvorbě poetistů, ale zatímco v poetismu byla založena na asociativním propojení a „nasvícení" jednoho předmětu či jevu předmětem z jiné jevové oblasti, např. prostřednictvím protikladu *domácí – exotický*, v této básni se dehierarchizace děje s ohledem na jednotnou **zkušenost** celistvého *bytí*, v níž na rozdíl od předchozího diskurzu hraje podstatnou roli subjekt.

V poetismu, přestože se pokoušel provázat sféru předmětného světa a jeho poetizovaného obrazu pomocí asociativního myšlení, byly v důsledku obě sféry vždy odděleny.[80] A ačkoli pro samotný rozvoj imaginativního vnímání měl poetismus zásadní důležitost, zůstávala jeho imaginace *de facto* vždy pouhou projekcí, přirovnáním. Naproti tomu v Nezvalově básni *Antilyrika* ze sbírky *Skleněný havelok* je přirovnání přímo tematizováno jako neadekvátní, neautentické, a věc (zde *oči*) je představena sama za sebe:

16 *tvé oči nelze přirovnati k ničemu nemám-li je zohyzdit*
*tvé oči upřené již po třetí na strom v záhybu ulice*
*jiskra vzniká když jeden krok překvapil druhý*

*tvé oči byly tolik očima*

Příznačné je, že v rámci ženského portrétu v této básni si autor všímá právě *očí*, které hrají tak podstatnou roli v Merleau-Pontyho koncepci *viditelného* a *neviditelného*. Tyto *oči* jsou v prvním verši pozorovány jako objekt, po rezignaci na přirovnání jsou to ale najednou ony, které se dívají. Právě zlom této perspektivy mezi *viděným* a *vidoucím*, který se odehrává takřka nepozorovaně na přelomu dvou anaforicky spojených veršů, je zmíněnou *jiskrou*, která dovoluje vnímat *oči* přítomné ženy bezprostředně v jejich

[80] Základním prototypem poetistického přístupu ke skutečnosti může být básnický postup, uplatněný už v Nezvalově *Abecedě*, ale i později např. ještě ve *Skleněném haveloku*, který spočívá v tom, že jevu předmětné skutečnosti (např. písmeno abecedy, číslo, den atd.) je

autentickém bytí, jež potvrzuje tautologická výpověď posledního citovaného verše.

Podstatnou součást procesu dehierarchizace, v němž se člověk a svět sobě navzájem otevírají v prožitku *bytí*, představuje také ustanovení nového vztahu mezi „imaginativním/imaginárním" a „skutečným". Jestliže tradičně patřilo „imaginativní" čistě do sféry lidského vědomí a bylo ostře odděleno od „skutečného", v Nezvalově básnickém světě je všechno úsilí upřeno na kontakt mezi lyrickým subjektem a předmětnou realitou, v němž budou hranice mezi pasivním přijímáním podnětů z okolního světa a aktivní imaginativní projekcí setřeny.

Aby bylo možné „skutečné" a „imaginativní" zachytit jako „dva řády, které v nás vystupují ještě před akty rozlišení" (Merleau-Ponty 1998, s. 46), je ovšem třeba akcentovat určité aspekty imaginace na úkor jiných. Hledání vhodných podob „imaginativního" se proto také stane jednou z podstatných linií ve vývoji Nezvalovy surrealistické lyriky v průběhu třicátých let. Podstatou nezvalovské imaginace v tomto období však vždy zůstává **vizuální**, **předmětná**, **prostorová** představa,[81] jejíž struktura je shodná se strukturou smyslových vjemů. Přestože představy vjemové a imaginativní si vždy implicitně ponechávají svůj vlastní status, strukturální analogie jim v rámci básnického světa umožňuje, aby se v prožitku *bytí* navzájem „proplétaly". Teprve v tomto prostoru mezi realitou a imaginací je možné básnicky „**postihnout bytí před reflexivním rozštěpením** – nikoli mimo nás ani v nás, nýbrž tam, kde se oba pohyby kříží, tam, kde něco vůbec ‚jest'" (Merleau-Ponty 1998, s. 95, zdůrazněno zde). Jakým způsobem se tedy „imaginativní" a „skutečné" *kříží* v Nezvalových sbírkách z první poloviny třicátých let?

---

volnou asociací přiřazena jeho fantazijní „definice". Srov. např. básně *Týdenní dny*, *Měsíce*, *Čísla*, *Znamení* ze sbírky *Skleněný havelok*.

[81] Vratislav Effenberger vidí v důrazu na konkrétnost, předmětnost imaginace také specifičnost Nezvalovy tvorby v surrealistickém kontextu: „ve své nové surrealistické orientaci obrací Nezval hlavní zřetel na objektní a objektovou povahu konkrétní iracionality" (Effenberger 1969, s. 255).

Podívejme se blíže na závěrečnou báseň stejnojmenné sbírky *Zpáteční lístek* (Nezval 1933, s. 221-226), kterou lze číst také jako Nezvalovu polemiku s vlastní poetistickou minulostí. Jedná se o rozsáhlejší skladbu o více než sto čtyřiceti verších v šestnácti strofách, nikoli však o pásmo; báseň je monotematická, má kompaktní kompozici, provázanou řetězci stejnorodých motivů, z nichž některé se opakují. Je psána volným, nerýmovaným veršem, přičemž každý verš je v podstatě uzavřenou jednotkou, která odpovídá ucelené výpovědi. Kompaktnost celku je však zajištěna užitím prostředků tematické posloupnosti (srov. Daneš 1968). Zaměříme-li pozornost na způsob koexistence „skutečného" a „imaginativního", můžeme již v první strofě zaznamenat rychlé střídání motivů, které představují prvky dvou odlišných prostředí (*zahrady* a *nádraží*), z nichž se skládá „dvojdomá" scenérie básnického světa:

*v zahradním lehátku*
*ani nevím jak se to stalo*
*vjíždíme náhle do velmi osvětlené stanice*
*je to večer*
*slyším vzdálené nárazníky cvrčkovy písně*
*barevné signalisace ve výši jim krátce odpovídají*
*něžné usrkávání píšťalek v listí*
*to srpen měsíc meteorů slaví opožděně svůj čtrnáctý červenec*
*lampiony scvrklé ringle bubnují do taktu jako před bouří*
*někde ve tmě přecházejí ženy*
*alespoň tak lze soudit podle míchanice voňavek*
*jako by si hrály na schovávanou*
*každá volí pro své mimikry jiný záhon*
*splývám s lehátkem abych nerušil svou přítomností přicházející inspiraci*
*lehátko je prázdné a nad ním hvězdná noc*

„Reálný", žitý prostor *zahrady*, otevřený ve vstupním verši motivem *zahradního lehátka*, je hned vzápětí „narušen" výpovědí druhého verše. Ta má charakter úvodního komentáře, kterým vyvazuje následující dění ze zákonů logiky, a tím anticipuje rozšíření básnického světa o dění „imaginativní", které je bezprostředně konkretizováno ve verši třetím. Dění v *nádražním* prostoru, který takto získal status „imaginativního", je ale zároveň umístěno do „reálného" prostoru toho, co *se stalo*. Ve verších 5-7 se různými typy syntagmat prvky obou prostředí (*zahradního* se statutem „reálného" a

*nádražního* se statutem „imaginativního“) propojují, přičemž zpravidla prvek „imaginativní“ předchází prvku „reálnému“, nikoli naopak.

Tato „dvojdomá“ scenérie je ovšem již **jako celek** *vysvětlena* (viz částici *to* ve verši 8) z nové perspektivy jako *oslava* personifikovaného *srpna.* Jejími aktéry jsou ovšem „reálné“ *ženy* (chybí tu „imaginativní“ člen dvojice typu *lampiony – scvrklé ringle*), jejich jednání je dotvořeno v obraz komplexní situace, která má své vlastní **teď a tady**. Jejich „reálná“, tj. na (tradičně pojatém) vnímajícím subjektu nezávislá, přítomnost je zdůrazněna tím, že vizuální vnímání lyrického subjektu je omezeno. Motiv *hry na schovávanou*, v níž *ženy* (na základě své vůně) předstírají, že splynuly se *záhony*, je další variantou vztahu „reálného“ a „imaginárního“. Motivem *záhonu* se pak opět vracíme k výchozímu, „reálnému“ prostoru *zahrady*, v níž je **tělesně** přítomen lyrický subjekt.

V závěrečném dvojverší první strofy je však „reálnost“ zahradního prostoru opět relativizována – lyrický subjekt totiž svou **tělesnou přítomnost „vymazává“**, aby se mohl otevřít světu (vjemu i představě), neboť „v okamžiku, kdy dochází ke vnému, tělo před ním mizí a během vnímání je neuchopitelné“ (Merleau-Ponty 1998, s. 19). Závěr strofy se tedy vrací k osamostatněnému příslovečnému určení *v zahradním lehátku*, jímž se báseň otevírala. Zde na sebe strhává pozornost obraz dotýkaného všedního **předmětu**. Právě jeho prostřednictvím se totiž uskutečňuje kontakt lyrického subjektu s jinak nevymezitelným, neuchopitelným světem.

Proces *křížení* „reálného“, které je **definováno pomocí „imaginativního“**, a „imaginativního“, které **získává „tíhu skutečnosti“**, své teď a tady, nalezneme „v čisté podobě“ ve druhé a třetí strofě:

*odpoledne jsem byl smuten*
*chtělo se mně vyřaditi dnešní den jak opotřebovaný vagon*
*několik opilých chudáků v něm sedí a zpívá*
*zpívají se falešně obhroublé odrhovačky*
*jejich žargon by vás zdrtil*
*je to žargon obyvatel vagonových kolonií*
*nevím jak končil popěvek*

*kolik takových vagonů projelo mým životem*

*všecka nádraží jsou jimi přeplněna*
*v jednom spí na opuštěné stanici ten jinoch kterým jsem byl*
...

Pocit *smutku* z promarněného *dne* se Nezvalovi ihned proměňuje v předmětnou představu *opotřebovaného vagónu* – teprve ta je schopná tento pocit evokovat jako přímý zážitek skutečnosti. Představa předmětu je totiž východiskem, ze kterého se rozvine komplexní situace, jejíž dění se od situace základní, ze které vzešlo původní přirovnání, osamostatňuje. Také díky tomu, že se *zpěv ve vagónu* odehrává v přítomném čase (na rozdíl od základní situace, která je podána v retrospektivě), se na okamžik může stát jedinou „skutečností". Ke „zreálnění" toho, co bylo pouhým přirovnáním, resp. *smutku* samotného (!) Nezval využívá také nejistoty, kterou poskytuje perspektiva „pouhého pozorovatele" (viz verš 22). Představa *vagónu*, který je leitmotivem básně, je dále rozvinuta ještě ve strofě třetí. *Křížení* „reálného" a „imaginativního" tu získává další vrstvu – do prostoru „zreálněné" představy se dostává vzpomínka (viz verš 25). Analogické postupy jsou uplatněny i v případě odkazu na četbu románu F. M. Dostojevského v desáté strofě,[82] tedy v rovině „reálné" – „**fiktivní**".

Z hlediska celkové kompozice a tematické výstavby se báseň *Zpáteční lístek* jeví jako bilance vlastní minulosti, a to zvláště tvůrčí minulosti poetistické. Lyrický subjekt, ztotožněný s básníkem samotným, prožívá tvůrčí nezdar, přičemž jeho zmařené úsilí je v podstatě charakteristikou poetistického způsobu tvorby, jehož úkolem bylo obohatit skutečnost o „poetizovaný" obraz:

*dnes jsem měl jiný úmysl*
*chtěl jsem vyjádřit slovy nostalgii kterou mě naplňuje jazz*
*uchopiti bezvýznamný den a učinit jej barem*
*mé pocity byly něžné jak hudba kávových mlýnků*

[82] „*také jsem četl dostojevského/ hoře románových lidí mně dává zapomenouti na mé vlastní zoufalství/ tak si vyměňujeme těžká břemena za těžší a cesta ubíhá/ tak jsem nesl košíček utrpení chudé herečky bez engagement/ a ani jsem nezpozoroval že vleče vedle mne mé napěchované zavazadlo/...*" (Nezval 1933, s. 221-226).

„*Uchopiti bezvýznamný den a učinit jej barem*" se však nedaří, den je „promarněn" a proměňuje se tedy v *opotřebovaný vagón.*[83] *Minulé dny*, jimiž je naplněn, získávají však podobu *masek* – fantomů. V těchto vznešených, formálně dokonalých, avšak „prázdných" *maskách* je pochopitelně možné vidět právě poetistické verše:

91 *zlaté masky citů takřka královských od velmi obratného štukatéra*
*stříbrné masky na nichž vlají péra*
*vzdaluje se to jak komediantský vůz*

Rezignaci na poetistickou tvorbu vyjadřuje nejen motiv *vzdalujícího se komediantského vozu*, ale především rým, spojující verše 91 a 92, který je však rýmem sporadickým.[84] Nezvalův odvrat od básnické virtuozity, která se týkala především práce s rýmem, jeho rezignaci na roli „velmi obratného štukatéra" ocenil již Vratislav Effenberger.[85]

Samotnou příčinou tvůrčího nezdaru, tematizovaného v básni, je konfrontace s *novými city „kterých nebylo před jejich barbarským vpádem do našich měst"*, s *novými city*, *„které mě tísní"* (verše 52-53). Tváří v tvář těmto komplikovaným *citům*, které lyrickému subjektu vnucují podobu reality, pro niž poetistická poezie už není schopná nalézt svůj výraz, nezbývá než se nepřehlednému modernímu světu otevřít. Tehdy přichází ke slovu *zkušenost bytí*, která už není zacházením se světem, ale prožitkem vlastního kontaktu s ním (v tomto případě s hvězdnou nocí):

---

[83] „*dnešní den se sám sebou vyřadil jak opotřebovaný vagon/ mizí v dálce vydekorován antickými larvami/ jsou natřeny fosforem a krákají v hloubi noci/ jak posmrtné masky všech mých dní/ někdy ke mně chodí na návštěvu/ když je vůbec nečekám*" (Nezval 1933, s. 221-226, v. 85-90).

[84] Analogickou situaci, v níž je tematizována omezenost poetistických postupů pro poznání skutečnosti a také použit sporadický rým, nalézáme také ve strofě třinácté: „*myslíte že jedete nazpět a zatím přibylo tolik hvězd/ že jich už neobsáhne bonboniéra zahrady/ obaleny do stříbrného staniolu/ kdosi brnká v listí na violu/ to koník jak seismografický přístroj vyplašen pádem některé sluneční soustavy/ zadrchmal nábožnými koleny*" (Nezval 1933, s. 221-226, verše 110-115)

[85] Podle Effenbergera se Nezvalovi otevírá „nov[á], surrealistick[á] problematik[a] poesie, které jsou cizí všechny neselhávající veršové mechanismy, všechno, v čem Nezval dosáhl básnického mistrovství." Effenberger dále dodává: „Vědomí básnické síly, síla básnického

*bez svého přičinění jsem padl náhodou na démantové pole*
*den bezúčelného bloumání je vykoupen*
*poznamenávám noc svými vlajkami*
*tak rychle že nemám čas nechat se zasypat karafiáty podajících hvězd*
*jen praporek s mou barvou hlásá že jsem tu chvíli pobyl*
*jak kapitán Scot jenž zhynul s celou družinou*

Imaginativní zážitek zde není projekcí, ale je vidoucímu člověku dán jako součást skutečnosti (viz verš 101). Tvůrčí úsilí je nakonec naplněno jakousi paradoxní pasivitou, která je však právě nutným *otevřením se* skutečnosti (srov. závěr první strofy). „Dobytí" území reality, označení tohoto území slovy–*vlajkami*, také rozhodně není činěno s vědomím, že jde o trvale uchopitelný zisk, hodnota tvůrčího úsilí nyní spočívá v procesuálním prožitku *bytí*.

Takové *bytí* však nelze prožívat ve starém světě tradičních konceptů, je třeba se mu vystavit přímo uprostřed problematického moderního světa (srov. čtrnáctou strofu).[86] Je třeba se mu vystavit, byť by v něm člověk byl sám s vědomím, že „pro sebe sama jsem jediným originálem lidství" a že tedy existuje „nevyhnutelná asymetrie vztahu já – druhý" (Merleau-Ponty 1998, s. 81) (srov. závěrečnou strofu).[87] Vystavení se prožitku *bytí* je však věcí osobní zodpovědnosti.

---

vědomí mu dala přirozenou odvahu zavrhnout to, co v jeho poesii hrozilo přerůst v literární věhlas." (Effenberger 1969, s. 255-256).

[86] „*dva malí* poutníčci *procitají v neznámém městě pod kašnou/ svítili dlouho* blikátkem připevněným k batohu/ *s úžasem pohlížejí na hvězdnou noc která jim konkuruje/ a sotva si oddechli usedají na* motocykly *a ujíždějí dál/ jsou to* světlonoši/ *neděsí se konkurence meteorových raket/ poslušně ozařují útržky lesa a vesnice*" (verše 116-122).

[87] „*zůstávám v pokoji* sám/ úředník osamělé stanice/ *úředník který má noční službu/ dorozumívám se jiskrovými depešemi se svými minulými dny/ pro vaše budoucí dny a noci/ měsíc zezelenal na nebi/ odbila půlnoc ze soumraku vystupuje plakáty polepená kolna/* trať je volná" (verše 135-142).

## 8. Závěr

Básnický diskurz první poloviny třicátých let, tak jak ho spoluvytvářely sbírky Halasovy, Holanovy, Horovy, Nezvalovy a sbírka Bohuslava Reynka, je poznamenán naléhavým vědomím modernity, která ukazuje člověka odpovědného za vlastní míru „pravdivosti vůči světu" a pro poezii se stává výzvou, aby vzhledem k realitě začala objevovat svůj vlastní „noetický" potenciál. Nový lyrický diskurz vytváří místo pro soustředění, básně jsou méněmluvné a formálně důsledně prokomponované. Svět zobrazený básnickým textem je nyní chápán jako prostor pro vzájemnou komunikaci člověka a světa, ve kterém je možné uskutečnit jejich **paradoxní spolubytí**. Proces současné destrukce tradičních kategorií, kterými se řídil novověký racionalismus a které přetrvávají hluboce zakořeněny v praktickém životě, a zároveň konstrukce různých alternativ „řádu" nového získává svůj výraz prostřednictvím imaginativní proměny prvků odkazujících k tradičně pojímané realitě.

Rané sbírky **Františka Halase**, které tento diskurz otevírají, jako první upozorňují na nutnou proměnu řeči jako nástroje komunikace. Zatímco předchozí diskurz poetistický čerpal jazykové prostředky především z neutrální vrstvy hovorové češtiny, v Halasově poezii začíná docházet k porušování referenční funkce, objevuje se imaginární komunikační situace a *slovo* samotné je nyní chápáno jako svébytný „organismus", jehož „paměť" přesahuje lidské vědomí. V této autonomní sféře jazyka, vzdálené analytickému uchopování, uchvacování reality, vzniká *slovo*, které je schopné proniknout ke skutečnosti – a je proto třeba ho prostřednictvím básnického světa vtáhnout do skutečného, fyzikálního prostoru. Zvláště pomocí vizuálně výrazných metafor, v nichž abstraktní získává charakter konkrétního, aniž by přestalo být abstraktním, a myslitelné se mísí s vizualizovatelným, získává *slovo* svou prostorovost, hmotnost, tvar, a proniká tak do sféry přirozeného světa.

Na Halasovo pojetí básnického *slova*, s jehož obdobou se setkáváme také např. ve **Weinerově** *Lazebníku*, navazuje lyrika **Vladimíra Holana**, která však již vzniká jako pevně konstruovaný „lyrický řád", v němž vedle procesu „uskutečňování" *slova* probíhá už také samotný dialog s realitou. Přirozený svět, resp. jeho tradiční racionalistický obraz, je tu fragmentarizován. Schematizovaný koncept reality je Holanem vnímán právě v jeho **jazykově fixované podobě** – v prostoru jazykového systému také probíhá rozbíjení těchto konceptů a dochází ke vzniku nového imaginárně modifikovaného básnického řádu. Destruktivní fáze fragmentarizace reality se projevuje v rovině referencí jazykových znaků k přirozenému světu: pojmenování, která jsou v běžné jazykové praxi v podstatě ztotožňována se svými denotáty a jejichž vztahy se řídí logickými sémanticko-syntaktickými zákony, jsou v Holanově básnickém světě spojována iregulárními vazbami, v nichž se reference k jednotnému obrazu reality ztrácí.

V takovém případě může pak být pozornost upřena přímo na zkoumání skrytých a komplikovaných zákonů samotné jazykové kombinatoriky. Síť iregulárních syntagmat transformuje jednotlivá pojmenování (i s jejich referenty) do imaginárního světa lexikálně-sémantických analogií, k jejichž vytvoření je však nutné kombinovat různé vrstvy lexikálních významů. Komplikovaná výstavba Holanových básní se v tomto smyslu blíží manýristické figuře – *concettu* – která uskutečňuje paradoxní jednotu dvou protikladných efektů: nejistý výsledek intelektuálně náročné analýzy vzájemných vztahů mezi pojmenováními je tu neustále oživován bezprostřední sugestivitou lyrického řádu, který je výrazem autonomní jazykové skutečnosti.

„Zjevnost" tohoto řádu je dána zvláště pevnými analogickými/ kontradiktorickými vazbami mezi prvky na různých úrovních výstavby básnického textu; konkrétní uspořádání těchto vazeb má však mnohovrstevná řešení, jež jsou vyčerpávající pojmové definici „skryta". Holanova alternativa vůči uchopování světa prostřednictvím tradičních dichotomií spočívá tedy v tom, že do maxima rozšiřuje osu mezi slovem a jeho denotátem. Tímto

způsobem poukazuje na zprostředkovanost vztahu jazyka ke světu. Vladimír Holan tak otevírá sféru jazyka jako imaginární prostor, v němž člověk, neustále napjatý mezi protichůdnými kategoriemi, vytváří vlastní alternativu svébytného řádu.

Jestliže Vladimír Holan obraz reality fragmentarizoval, aby rozrušil konvenční (jazykové) koncepty „uchvacování" světa, a ze vztahů těchto fragmentů pak nechal vyrůstat imaginární svět, básnický svět **Bohuslava Reynka** ponechává realitu celistvou. To však neznamená, že by to byla realita racionalisticky schematizovaná. U křesťanského básníka tato **celistvost** totiž zahrnuje hluboký vnitřní paradox – konečný svět jako Boží dílo je od nekonečného Boha zároveň oddělen a zároveň je s ním bytostně spjat – a musí být proto znovu vydobývána. Tato snaha je aktualizována právě v období, kdy vývoj novověkého křesťanství, který v oblasti teologie stvoření upřednostnil jen perspektivu vzájemného oddělení Boha a prožitku světa, prochází krizí, již lze považovat za specifickou variantu moderního rozkladu tradičních kategorií.

Reynkovo znovudobývání celistvého vnímání přirozeného světa, jehož součástí je prožitek náboženský, se děje prostřednictvím imaginace. Imaginativní semióza, jejímiž hlavními prostředky jsou apozice, personifikace a zvuková organizace básnického textu, zde dovoluje vytvářet oboustranné přechody **mezi zřetelně konturovaným obrazem a imaginativním prožitkem**. Tato zvláštní interakce je velmi vzdálená postupům tradiční přírodní lyriky, která od popisu přírodního dění směřovala k reflexi jeho „významu". Bohuslav Reynek důsledně propojuje obě sféry tak, aby přechody mezi nimi byly sotva postřehnutelné – rozvíjení vizuálních kontur přirozeného světa a imaginativní prožitek jsou často spojeny v jediné výpovědi, někdy i v jediném výrazu. Přirozený svět je viděn vždy v určitém **detailu** a všechny varianty jeho imaginativního prožitku jsou mezi sebou i s ním tak pevně spojené, že vytvářejí celistvé, homogenní ovzduší. Přestože Reynkův básnický svět je plný imaginativního vidění, obrazné jazykové prostředky, v nichž by byla zdůrazněna logická kontradikce, bývají na lexikální rovině uplatněny

v minimální míře. Prožitek tohoto celistvého bytí člověka se světem je však opět podmíněn osobní otevřeností vůči němu.

Na uskutečnění **bezprostředního kontaktu** s celistvou realitou je zaměřen také básnický svět **Josefa Hory**. V Horově pojetí však celistvost přirozeného světa není tvořena z paradoxního spojení světa a náboženského prožitku nebo světa a jazyka – imaginativní alternativa vůči tradičním konceptům reality vzniká v této poezii upozaděním světa předmětného a „návratem" k „**živelné**", **neohraničené podobě skutečnosti**. Základem živelného myšlení skutečnosti je zaměření vnímání nikoli na vizuálně vymezitelné kontury předmětů, ale na dynamicky se projevující jevy, většinou z atmosferické či hydrosferické oblasti, které jsou spojeny právě s narušením racionální interpretace smyslového vnímání. Právě prostřednictvím těchto jevů, které nejsou pojmově vymezitelné, ale Hora je přesto prezentuje až jako fyzicky „patrné", zjevné, se může uskutečňovat bezprostřední, důvěrný kontakt člověka se světem. Imaginární uskutečňování tohoto kontaktu je v Horově básnickém světě umožněno jednak upozaděním obrazného pojmenování (podobně jako u Bohuslava Reynka), jednak výjimečně intenzivní aktualizací **zvukové vrstvy** básnického textu. „Hudební" kvality, důsledně propracované v součinnosti s lexikálně-syntaktickou vrstvou básnického textu, na jedné straně zdůrazňují určitý rys „splývavosti", jenž souvisí s linearitou časového uplývání, ale na straně druhé zároveň umožňují učinit z tohoto uplývání bezprostředně prožívanou přítomnost. I v horovském „živelném" pojetí skutečnosti lze tedy vidět originální verzi paradoxu modernity.

Jestliže Josef Hora zůstává ve sféře přirozeného světa, **Vítězslav Nezval** situuje svou imaginativní modifikaci tradiční podoby skutečnosti již přímo do její nejvlastnější oblasti – do **světa předmětů**. Předmětný svět, který Nezval již nevnímá extenzivní perspektivou poetistického souhrnu jednotlivostí ale ani v reynkovském detailu, nemá však být světem vymezených, racionalisticky abstrahovaných kontur, ale světem smyslové spojitosti. Nezvalova snaha osvobodit vizuální svět od „vizuálních kategorií" a

dostat se tak k přímé, **autentické senzuální zkušenosti** je naplňována v prostoru interakce mezi „skutečným" a „imaginativním". V této interakci, která spočívá v proměně „reálného" a „imaginárního" statutu jevů, uskutečňované díky předmětné struktuře imaginativních představ, je smazávána hranice mezi „pasivitou" tradičně pojatého vnímání a „aktivní" imaginativní projekcí. Nezval tak objevuje **„imaginativní" jako potenciál skutečnosti samotné**, jenž se naplňuje právě v syrové, nerozštěpené senzuální zkušenosti, která je synonymem bezprostředního prožitku bytí, jehož médiem je dvojaká lidská tělesnost.

Jestliže tedy Vladimír Holan na jedné straně, jako potomek březinovské básnické linie, vztah mezi slovem a světem co nejvíce oddaluje, aby ukázal jeho zprostředkovanost, která vyzývá k zodpovědnému naplnění, a Vítězslav Nezval na straně druhé, jako potomek linie demlovské, slovem živý svět bezprostředně sugeruje, oba směřují k destrukci zavedených konceptů uchvacování světa a objevují tak modernitu nejen jako úděl, ale i jako svobodu. Rozdílnosti na celé ose básnických přístupů pak ukazují možnosti imaginace mezi „pojmovým" a „obrazovým", a přispívají tak nejen k poznání české lyriky v první polovině třicátých let, ale také k poznání imaginace samotné.

## LITERATURA


BÍLEK, Petr A.
1988 „Ke vztahu zobrazované skutečnosti a výrazových prostředků české poezie 30. let", in: *Česká literatura* 1988, č. 5, s. 452-461.

BINAR, Vladimír
1996 „Trialog [Nezval – Deml – Holan]", in: *Revolver revue* 1996, č. 32, s. 167-207.

BLAŽÍČEK, Přemysl
1991 [1969] *Sebeuvědomění poezie (Nad básněmi V. Holana)* (Pardubice: Akcent).
1995 [1979] *Poezie Karla Tomana* (Praha, ISE – OIKOYMENH).
2002 [1964] „O smyslu poezie Vítězslava Nezvala", in: *Kritika a interpretace*, ed. Michael Špirit (Praha: Triáda), s. 46-68.

BORGES, Jorge Luis
2005 *Ars poetica*, přel. Mariana Housková (Praha: Mladá fronta).

BRABEC, Jiří
1969 „Holan", in: *Jak číst poezii*, ed. Jiří Opelík (Praha: Československý spisovatel), s. 158-177.
1995 „Česká literatura v letech 1929-1938", in: *Dějiny české literatury IV. Literatura od konce 19. století do roku 1945*, hl. red. Jan Mukařovský (Praha: Victoria Publishing), s. 331-440.

ČAPEK, Jan B.
1933-1934 „Vladimír Holan: Oblouk" [recenze], in: *Naše doba* 1933/1934, s. 565.

ČERNÍK, Artuš
1934 „Z nové české poesie", in: *Čin* 1934, č. 18, s. 417-430.

ČERNÝ, Václav
1946 *Zpěv duše. Kritická studie* (Praha: Václav Petr).
1992a [1934] „O Františku Halasovi", in: *Tvorba a osobnost I*, (Praha: Odeon), s. 558-563.
1992b [1935] „Jak jsou udělány Halasovy Staré ženy", in: *Tvorba a osobnost I*, (Praha: Odeon), s. 564-568.
1992c [1937] „Holanova básnická kryptografie", in: *Tvorba a osobnost I*, (Praha: Odeon), s. 593-594.

1992d [1938] „Několik poznámek k Nezvalově surrealistické poezii“, in: *Tvorba a osobnost I*, (Praha: Odeon), s. 601-608.

ČERVENKA, Miroslav
1966 „Stylistika Halasových variant“, in: *Struktura a smysl literárního díla*, eds. Milan Jankovič – Zdeněk Pešat – Felix Vodička (Praha: Československý spisovatel), s. 160-179.
1991a „Bestiář Bohuslava Reynka“, in: *Styl a význam. Studie o básnících* (Praha: Československý spisovatel), s. 68-88.
1991b „Halasova sebeoslovení“, in: *Styl a význam. Studie o básnících* (Praha: Československý spisovatel), s. 89-107.
1996 „Sebeoslovení v lyrice“, in: *Obléhání zevnitř* (Praha: Torst), s. 149-186.

ČOLAKOVA, Žoržeta
1999 *Český surrealismus 30. let (Struktura básnického obrazu)* (Praha: Karolinum.

DANEŠ, František
1968 „Typy tematických posloupností v textu“, in: *Slovo a slovesnost* 29, 1968, s. 125-141.

*Dějiny zemí Koruny české II. Od nástupu osvícenství po naši dobu*, eds. Pavel Bělina – Jiří Pokorný (Praha – Litomyšl: Paseka, 1992).

DOLEŽAL, Bohumil
1969 „František Halas – Mýtus a skutečnost“, in: *Tvář*, 1969, č. 4, s. 27-31.

DVOŘÁK, Max
1936 „Pieter Bruegel starší“, in: *Umění jako projev ducha*, přel. Věra Urbanová (Praha: Jan Laichter), s. 76-116.

EFFENBERGER, Vratislav
1969 „Tragédie básníka Vítězslava Nezvala“, in: *Realita a poesie* (Praha: Mladá fronta), s. 252-263.

ELIADE, Mircea
2004 [1952] *Obrazy a symboly. Esej o magicko-náboženských symbolech*, přel. Barbora Antonová (Brno: Computer Press).

EXNER, Milan
1992 „Utajený klasik Bohuslav Reynek“, in: *Tvar* 1992, č. 8, s. 5-6.

FRENCH, Alfred
1972 „The Crisis of František Halas", in: *Pamiętnik Słowiański* 1972, s. 27-36.

FUČÍK, Bedřich
1933 „František Halas", in: *Listy pro umění a kritiku* 1933, č. 14, s. 440-446.
1936 „Tři knížky lyriky", in: *Listy pro umění a kritiku* 1936, č. 1, s. 42-47.
1937 „K Halasovu *Dokořán*", in: *Listy pro umění a kritiku* 1937, č. 1, s. 18-22.
1994 [1945] „Básník ticha", in: *Píseň o zemi*, ed. V. Binar – M. Trávníček (Praha: Melantrich), s. 31-39.
2003 [1933] „Nezval – Zahradníček", in: *Rodná krajina básníkova*, ed. Vladimír Binar (Praha: Triáda), s. 143-166.

GÓNGORA Y ARGOTE, Luís de
1939 *Báje o Ákidu i Galatei*, přel. V. Holan (Praha: Fr. Borový).

GÖTZ, František
1934 „Čistá poesie v koncích.", in: *Národní osvobození*, 4. 3. 1934 (šifra G.).

GRESHAKE, Gisbert
1996 [1986] *Nacházet Boha ve všech věcech*, přel. K. Šprunk (Praha: Zvon).

GROSSMANN, Jan
1957 „Předmluva", in: F. Halas, *Básně* (Praha: Československý spisovatel), s. 7-52.

GRYGAR, Mojmír
1969 „Nezval", in: *Jak číst poezii*, ed. Jiří Opelík (Praha: Československý spisovatel), s. 83-113.

GUARDINI, Romano
2005 [1939] *Svět a osoba*, přel. D. Pohunková (Svitavy: Trinitas).

HALAS, František
1968 *Krásné neštěstí* (Praha: Československý spisovatel).
1981 *Časy* (Praha: Československý spisovatel).
2001 *Dopisy* (Praha: Torst).

HALAS, František – ZAHRADNÍČEK, Jan
2003 *Není dálky..., Vzájemná korespondence Františka Halase a Jana Zahradníčka z let 1930-1949*, eds. Jan Wiendl – Jan Komárek (Praha – Litomyšl: Paseka).

HALASOVÁ, Dagmar
1992 *Bohuslav Reynek* (Brno: Petrov).

HAMAN, Aleš
1964 „Nezval a Halas (Pokus o existenciální poetiku)“, in: *Česká literatura* 1964, č. 4, s. 312-340.

HEIDEGGER, Martin
1993 [1954] „Básnicky bydlí člověk“, in: *Básnicky bydlí člověk*, přel. Ivan Chvatík (Praha: Institut pro středoevropskou kulturu a politiku), s. 77-103.

HEJDÁNEK, Ladislav
1990 „Básník a slovo (K otázce filosofické závažnosti básníkovy zkušenosti)“, in: *Czech studies/ České studie*, ed. M. Grygar (Amsterdam – Atlanta), s. 57-81.

HOCKE, Gustav René
2001 [1957, 1959] *Svět jako labyrint. Manýrismus v literatuře*, přel. M. Neumannová, A. Pelánová, J. Pelán, J. Povejšil, J. Stromšík (Praha: Triáda – H&H).

HOLAN, Vladimír
1988a „Bagately“, in: *Sebrané spisy X* (Praha: Odeon).
1988b „Bagately“, in: *Sebrané spisy XI* (Praha: Odeon).
1996 [1934-1938] *Lemuria* (Praha: Brody).
1999 [1965] „Jeskyně slov“, in: *Holan spisy 1* (Praha – Litomyšl: Paseka).

HOLÝ, Jiří
1998 „Moderna“, in: J. Lehár – A. Stich – J. Janáčková – J. Holý: *Česká literatura od počátků k dnešku* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny), s. 383-441.

HORA, Josef
1931 [1930] *Tvůj hlas* (Praha: Fr. Borový).
1934 *Dvě minuty ticha* (Praha: Družstevní práce).
1959 *Poesie a život. Úvahy, studie, soudy* (Praha: Československý spisovatel).
1964 [1933] *Tonoucí stíny* (Praha: Československý spisovatel).

HRABÁK, Josef
1972 „Prolog Halasovy poezie“, in: *Pamiętnik Słowiański* 1972, s.19-26.

HRBEK, Václav [KALISTA, Zdeněk]
1932 „Poznámky k lyrice“, in: *Lumír* 1932, č. 6, s. 339-341.
1934 „Tři básnické knihy“, in: *Lumír* 1934, č. 6, s. 325-329.
1936 „Básníci země“, in: *Lumír* 1936, č. 1, s. 45-50.

CHALUPECKÝ, Jindřich
1937 „Weiner (Fragment)“, in: *Listy pro umění a kritiku* 1937, č. 1, s. 4-10.
1964 „Cesta Františka Halase“, in: *Plamen* 1964, č. 10, s. 26-32.
2001 [1977] „Umění a transendence“, in: *Revolver Revue* 2001, č. 45, s. 5-23.

ISER, Wolfgang
1989 „Towards Literary Anthropology“, in: *The Future of Literary Theory*, ed. R. Cohen (New York – London), s. 208-228.
1993 *The Fictive and the Imaginary. Charting Literary Anthropology* (Baltimore – London: The Johns Hopkins University Press).

JAKOBSON, Roman
1995a [1956, 1971] „Dva aspekty jazyka a dva typy afatických poruch“, in: *Poetická funkce* (Jinočany: H&H), s. 55-73.
1995b [1960] „Lingvistika a poetika“, in: *Poetická funkce* (Jinočany: H&H), s. 74-105.

JELÍNEK, Antonín
1995 „Vítězslav Nezval“, in: *Dějiny české literatury IV. Literatura od konce 19. století do roku 1945*, hl. red. Jan Mukařovský (Praha: Victoria Publishing), s. 507-528.

JUSTL, Vladimír
1965 „Triumf smrti Vladimíra Holana (Poznámky k vývoji a interpretaci básníkovy rané epiky)“, in: *Česká literatura* 1965, č. 5, s. 399-418.

KOŽMÍN, Zdeněk
1995a „Báseň a prostor“, in: *Studie a kritiky* (Praha: Torst), s. 251-259.
1995b „Krajnost Holanovy poezie“, in: *Studie a kritiky* (Praha: Torst), s. 171-180.

KRÁLÍK, Oldřich
1995 [1934-1935] „K struktuře díla Josefa Hory“, in: *Osvobozená slova* (Praha: Torst), s. 408-413.
2001 [1937] „Orfická lyrika“, in: *Platnosti slova (Studie a kritiky)* (Olomouc: Periplum), s. 37-46.

KUBÍNOVÁ, Marie
1984 „Halasova Sépie“, in: *Proměny české poezie dvacátých let* (Praha: Československý spisovatel), s. 81-102.
1992 „Sebereflexe tvůrčího subjektu a téma slova“, in: *Česká literatura* 1992, č. 6, s. 547-571.

KUNDERA, Ludvík
1999a „Zlatá – rudá – černá“, in: *František Halas. O životě a díle* (Brno: Atlantis), s. 49-115.
1999b „Z pohnutých časů“, in: *František Halas. O životě a díle* (Brno: Atlantis), s. 117-143.

LINHARTOVÁ, Věra
1965 „Vnitřní monolog a vnitřní model“, in: *Umění* 1965, č. 5, s. 502-510.

LOCHER, Jan Peter
1972 „K otázce struktury básní v Halasově sbírce *Kohout plaší smrt*“, in: *Pamiętnik Słowiański* 1972, s. 37-63.

MACURA, Vladimír
1969 „Neologismus ve struktuře Halasova díla“, in: *Česká literatura* 1969, č. 3, s. 201-227.

MED, Jaroslav
1969 „Halas – Trakl – Reynek“, in: *Česká literatura* 1969, č. 3, s. 228-239.
1992 „Básník samoty a kontemplace“, in: B. Reynek, *Vlídné vidiny* (Praha: Odeon), s. 9-26.
1995 „Od snu o ráji k prožitku apokalypsy (K básnickému typu Bohuslava Reynka)“, in: *Spisovatelé ve stínu. Studie o české literatuře* (Praha: Zvon), s. 114-123.

MERLEAU-PONTY, Maurice
1997 [1964] *Viditelné a neviditelné*, přel. Miroslav Petříček (Praha: OIKOYMENH).

MOURKOVÁ, Jarmila
1969 „Horova poezie času a ticha“, in: *Česká literatura* 1969, č. 6, s. 583-596.

MUKAŘOVSKÝ, Jan
2001 [1938] „Sémantický rozbor básnického díla: Nezvalův *Absolutní hrobař*“, in: *Studie II* (Brno: Host), s. 376-398.

NEUBAUER, Zdeněk
1998 „O Přírodě a přirozenosti věcí", in: *O Přírodě a přirozenosti věcí* (Praha: Malvern – B. Just ), s. 15-70.

NEZVAL, Vítězslav
1930 *Chtěla okrást lorda Blamingtona* (Praha: J. Fromek).
1932a *Skleněný havelok. Básně (1931)* (Praha: Fr. Borový).
1932b *Pět prstů. Básně 1932* (Brno: Dr. B. Kilian).
1933 *Zpáteční lístek. Básně 1932* (Praha: Fr. Borový).
1934 *Sbohem a šáteček. Básně z cesty (1933)* (Praha: Fr. Borový).
1967 *Manifesty, eseje a kritické projevy z poetismu* (Praha: Československý spisovatel).
1974 *Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931-1941* (Praha: Československý spisovatel).

OPELÍK, Jiří
2004 *Holanovské nápovědy* (Praha: Thyrsus).

PATOČKA, Jan
1991 „Fragmenty o jazyce", in: *Literární noviny* 1991, č. 13, s. 1.

PEŠAT, Zdeněk
1985 „Weinerova poezie z dvacátých let", in: *Dialogy s poezií* (Praha: Československý spisovatel), s. 194-207.
1995 „František Halas", in: *Dějiny české literatury IV. Literatura od konce 19. století do roku 1945*, hl. red. Jan Mukařovský (Praha: Victoria Publishing), s. 529-553.
1998 „Básník Josef Hora", in: *Tři podoby literární vědy* (Praha: Torst), s. 157-171.

PETŘÍČEK, Miroslav
1965 „Poezie je vývojový proces", in: *Česká literatura* 1965, č. 3, s. 251-256.
1996 „Setkání surrealismu s fenomenologií v magické Praze", in: *Český surrealismus 1934-1938*, ed. Lenka Bydžovská – Karel Srp (Praha: Argo – Galerie hl. m. Prahy), s. 106-111.

PÍŠA, Antonín M.
1947 *Josef Hora* (Praha: Vydavatelství ministerstva informací).
1971 *Třicátá léta* (Praha: Československý spisovatel).

REYNEK, Bohuslav
1995 *Básnické spisy* (Zlín: Archa).

RICHTEROVÁ, Sylvie
1991 „Kontury ticha: Oxymóron v moderní české poezii", in: *Slova a ticho*, (Praha: Mladá fronta), s. 79-93.
1997 „Polyfonie v poezii Vladimíra Holana", in: *Ticho a smích*, (Praha: Mladá fronta), s.151-164.

RILKE, Rainer Maria:
1997 [1937] *Slavení*, přel. V. Holan (Nučice: Topič).

ROTREKL, Zdeněk
1991 *Skrytá tvář české literatury* (Brno: Blok).

SLAVÍK, Ivan
1990 „Básnická tvář Bohuslava Reynka", in: B. Reynek, *Rybí šupiny, Rty a zuby, Had na sněhu* (Praha: Vyšehrad), s. 155-167.

STAIGER, Emil:
1969 „Lyrický styl: Vzpomínka", in: *Základní pojmy poetiky*, přel. M. Černý – O. Veselý (Praha: Československý spisovatel), s. 13-63.

STICH, Alexandr
1996a [1986] „Několik poznámek k jazyku Holanovy poézie", in: *Od Karla Havlíčka k Františku Halasovi (lingvoliterární studie)* (Praha: Torst), s. 242-256.
1996b [1989] „Halas – pelikán", in: *Od Karla Havlíčka k Františku Halasovi (lingvoliterární studie)* (Praha: Torst), s. 274-289.

SUTROP, Margit
2000 *Fiction and Imagination. The Anthropological Function of Literature* (Paderborn: mentis Verlag).

ŠALDA, František Xaver
1930-1931 „Z alchymie moderní poesie.", in: *Šaldův zápisník* III, s. 289-309.
1931-1932 „Průřez kouskem dnešní lyriky.", in: *Šaldův zápisník* IV, s. 305-314.
1932-1933a „Nový Nezval", in: *Šaldův zápisník* V, s. 43-51.
1932-1933b „Říkání o čtyřech básnících.", in: *Šaldův zápisník* V, s. 123- 137.
1932-1933c „O dnešním položení tvorby básnické.", in: *Šaldův zápisník* V, s. 317-338, 421-437.
1933-1934 „Pohled na naši nejnovější produkci lyrickou.", in: *Šaldův zápisník* VI, s. 9-33.
1934-1935 „Tři básničtí premianti čeští.", in: *Šaldův zápisník* VII, s. 13-25.
1987a [1935] „O literárním baroku cizím i domácím", in: *Z období Zápisníku I* (Praha: Odeon), s. 282-307.

1987b [1930] „Glosa o tzv. poezii reflektivné a meditatívné“, in: *Z období Zápisníku I*, (Praha: Odeon), s. 325-327.

TRÁVNÍČEK, Mojmír
2002 „Hlad duše živé (Básnický odkaz Bohuslava Reynka)“, in: *Sdílet věčné. Studie, profily a kritiky* (Olomouc: Periplum), s. 32-47.

TRUNEČKA, Michal
2000 „Deformace slovesných valencí v Holanově sbírce *Vanutí*“, in: *Česká literatura* 2000, č. 5, s. 484-501.

VÁCLAVEK, Bedřich
1946 „Svár básníka a díla“, in: *Tvorbou k realitě* (Praha: Svoboda), s. 35-51.

VANĚK, Václav
2005 „Josef Hora – spiritualita bez boha“, in: *Víra a výraz. Sborník z konference „...bývalo u mne zotvíráno...“*, eds. Tomáš Kubíček – Jan Wiendl (Brno: Host), s. 361-374.

VAŇKOVÁ, Irena
1996 *Mlčení a řeč v komunikaci, jazyce a kultuře* (Praha: ISV).

VOJVODÍK, Josef
1996 „Proměny těla. K sémiotice tělesnosti v surrealistické lyrice Vítězslava Nezvala“, in: *Český surrealismus 1934-1938*, eds. Lenka Bydžovská – Karel Srp (Praha: Argo – Galerie hl. m. Prahy), s. 170-199.

WEINER, Richard
1997 *Básně* (Praha: Torst).
1998 *Lazebník. Hra doopravdy* (Praha: Torst).

WIENDL, Jan
1997 „Rané básnické sbírky Jana Zahradníčka“, in: *Česká literatura* 1997, č. 3, s. 258-276.
1999 „Kontury básnického světa Zahradníčkových *Jeřábů*“, in: *Česká literatura* 1999, č. 2, s. 193-214.

WINCZER, Pavol
2000a „Vzájomné vzťahy estetickej funkcie a spoločenských úloh v poézii západoslovanských národov (1919-1944)“, in: *Súvislosti v čase a priestore* (Bratislava: Veda), s. 18-37.
2000b „Litanická „forma“ a Halasove *Staré ženy* (1935)“, in: *Súvislosti v čase a priestore* (Bratislava: Veda), s. 226-237.
2000c „Vzťah Halasovej poézie k avantgarde ako problém“, in: *Súvislosti v čase a priestore* (Bratislava: Veda), s. 238-245.

ZUSKA, Vlastimil
1993 *Temporalita metafory. Časovost estetického znaku* (Praha: Gryf).

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy
Katedra české literatury a literární vědy
Školní rok 2004/2005

# ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

Pro: **Tereza Kabátová**
Obor: Český jazyk a literatura

Název tématu: **Mezi realitou a imaginací –**
**Strategie imaginativní semiózy v české lyrice 30. let 20. století**

Zásady pro vypracování:

Východiskem této práce je teorie literární antropologie, jak ji vypracoval Wolfgang Iser. Tento čelný reprezentant estetiky účinku a recepce tzv. Kostnické školy vychází z předpokladu, že literární fikce a imaginace zrcadlí základní antropologický vzorec postoje člověka ke skutečnosti. Z této perspektivy chápe Iser „imaginární" jako specifickou operaci irealizace reálného, respektive jako proměnu reálného ve znak něčeho „jiného", tedy jako proces opakování skutečnosti žitého světa s novým výsledkem. V tomto procesu se v Iserově koncepci manifestuje dialektika reálného a imaginárního.

Cílem diplomové práce je odpovědět na otázku, jakým způsobem je realita žitého světa opakována v médiu umění slova v české poezii 30. let 20. století; tedy jakými strategiemi se realita, jako specifická kvalita imaginárního, vrací do básnického textu a získává svůj tvar. Jak se zdá, je možné tento proces irealizace reálného v básnických textech daného období vyjádřit prostřednictvím několika modelů, které bude autorka práce konceptualizovat.

Seznam základní odborné literatury:

Borecký, Vladimír: K otázkám symbolické imaginace, Praha 1998.
Danto, Arthur C.: *Some Reflections on Literature and Life*, in: Funktionen des Fiktiven, (ed.) D. Heinrich – W. Iser, München 1983.
Effenberger, Vratislav: Realita a poesie. K vývojové dialektice moderního umění, Praha 1969.
Iser, Wolfgang: Das Fiktive und das Imaginäre: Perspektiven literarischer Anthropologie, Frankfurt am Main 1991.
Iser, Wolfgang: *Towards a Literary Anthropology*, in: The Future of Literary Theory, ed. R. Cohen, New York – London 1989.
Pechar, Jiří: Prostor imaginace, Praha 1992.
Scruton, R.: Art and Imagination: A study in the Philosophy of Mind, London 1974.
Sutrop, Margit: Fiction and Imagination – The Anthropological Function of literature, Paderborn 2000.
*Umění*, 1965, č. 5.

Vedoucí diplomové práce: Dr.Phil. Josef Vojvodík, M.A.

Datum zadání: listopad 2004
Datum odevzdání: červenec 2005

Vedoucí katedry

V Praze, dne 22. 12. 2004