Přemysl Blažíček

Kritika a interpretace

eseje

TRIÁDA

EDICE
PAPRSEK
SVAZEK
DVANÁCTÝ

USPOŘÁDAL, K VYDÁNÍ PŘIPRAVIL
A KOMENTÁŘEM OPATŘIL
MICHAEL ŠPIRIT

Přemysl Blažíček

Kritika a interpretace

TRIÁDA
PRAHA
2002

Kniha vychází s pomocí grantů
Ministerstva kultury ČR,
Nadace Open Society Fund Praha
a Nadace Český literární fond

Příprava knihy je součástí projektu edice Paprsek
(identifikační kód DA01P01OUK028),
který nakladatelství řeší s podporou
Ministerstva kultury ČR

© Přemysl Blažíček – heirs, 2002
© Michael Špirit (commentary, bibliography), 2002

ISBN 978-80-87256-29-9 (el. vydání)
ISBN 978-80-86138-46-1 (knižní vydání)

OBSAH

Čísla v kulatých závorkách odkazují k pořadovým číslům v bibliografii Přemysla Blažíčka.

[I] Obrazné pojmenování v poezii Jiřího Wolkera (11) /11
Nad poezií Jiřího Šotoly (19) /36
O smyslu poezie Vítězslava Nezvala (34) /46
Hrabalovy konfrontace (42) /69
Pokus o kritérium umělecké hodnoty (47) /87

CO DAL ÚNOR ČESKÉ POEZII /103
Skupina 42 – nové směřování poezie (132) /105
Básníci avantgardy v poúnorových letech (134) /126
Poezie 1948–1958 jako výraz oficiální ideologie (137) /146
Poezie všedního dne: skupina Května 1956–1958 (139) /166
Generace Května v šedesátých letech (140) /184

[II] Naše kniha (2, 3, 7, 8, 9, 10, 13) /199
Sloužit – ale čemu? (4) /205
Knížka o Wolkerovi? (6) /214
…a bolest (12) /216
Monografická práce Františka Götze (15) /222
Čím vlastně zraje čas? (16) /226
Ještě k Pilařově poslední sbírce (17) /230
Poezie Oldřicha Mikuláška (20) /234
Bylo to v Evropě (21) /236
O potřebě umění (22) /238
Touha a skutečnost (23) /241
Verše o lidské odpovědnosti (24) /245
Jedna z generace (25) /248
Poezie silná v motivech (26) /251
O optimismu (28) /254

Hra na hvězdy (29) /257
Mezi chodci (30) /260
Kam teče krev (32) /263
Básník kouzla zbavený (35) /265
Poctivá prvotina (36) /268
Hanzlíkův Kolotoč (38) /270
Popis, ale moderní (39) /273

[III] Humanismus proti „humanismu“ (27) /277
Svědectví – a čeho? (37) /281
Jeden z Května (40) /286
Katedrová věda (41) /291
Mýtus svazu spisovatelů (45) /301
Jiří Opelík a Lexikon české literatury (60) /305
Mezi literární vědou a filosofií (102) /308
Deník jako literární útvar (108) /317
Co je postmoderna? (109) /320
Opravdu proti interpretaci? (112) /323
Úskalí interpretace (124) /329
Text interpreta zavazuje (126) /334
Několik citátů z Jankoviče (135) /342

[IV] Ještě ke Krabici živých (141) /347
Všechno v pořádku? (142) /351
Obětní beránek Štoll (143) /354
K textům písniček E. Bondyho, P. Zajíčka, S. Karáska a K. Soukupa (48) /357

Ediční poznámka /361
Komentáře /365
Jmenný rejstřík ke knižním monografiím Přemysla Blažíčka /431
Bibliografie Přemysla Blažíčka /437
O autorovi /471
Nadějné vyhlídky *(doslov Michaela Špirita)* /473
Jmenný rejstřík /511
Obsah /526

Anči

[I]

OBRAZNÉ POJMENOVÁNÍ V POEZII JIŘÍHO WOLKERA

1

„Poštovní schránka na rohu ulice, / to není nějaká lecjaká věc...“, začíná Wolker jednu báseň a v dalších jejích verších to ukazuje a dokazuje. A tak i jinde: kvítko na louce, okno, cesta atd. – to všechno není takové, jak se zdá našim očím. Je třeba vidět pod šedý, nic neříkající povrch věcí. To dělá Wolker v *Hostu do domu* a tak to přímo vyslovuje v závěrečné básni sbírky.

Jde tedy o objevování krásy ve všedních věcech a jevech denního života? Toto prosté vysvětlení se nabízí na první pohled a tak se o tom také často nad *Hostem do domu* hovoří. Podívejme se však na tuto otázku pozorněji.

Proč vlastně poštovní schránka není nějaká lecjaká věc? Dozvídáme se, že *„lidé si jí váží velice, / svěřují se jí docela, / psaníčka do ní házejí ze dvou stran“*.[1] Pak sledujeme, jak tato psaníčka podobna pelu letí k lidským srdcím, a *„když na ně psaní doletí, narostou na nich plody sladké nebo trpké“*. Vidíme, že poštovní schránce je zde vlastně věnováno jen několik úvodních veršů, že báseň je vlastně o lidech, o vztazích mezi lidmi. A stejně básně „Kamna“, „Okno“, „Pokojík

[1] *Básně*, ed. A. M. Píša, Praha, SNKLHU 1953 (Knihovna klasiků, Spisy J. Wolkera; 1), str. 16. V dalších citacích uvedena jen stránka.

v hotelu“, „Dláždění“ nejsou básněmi o kamnech, okně, hotelovém pokojíku nebo dláždění, ale stále o jednom jediném: o vztazích mezi lidmi. Sám Wolker o tom píše v dopise: *„A tyto věci žijí samy o sobě, a přece akcesoricky, a jejich život je: jejich vztah k lidem. I já budu o nich mluviti. Oživím je, když se v nich ztratím. Oživím je, když pod záminkou jich budu mluvit o sobě.“*[2] To je řečeno jasně: pod záminkou věcí mluvit o vlastních svých problémech, tj. o problematice vztahů mezi lidmi. Dovedeno do důsledků to pak v básni „Háj“ znamená, že háj zde hraje jen roli příměru pro vykreslení čistých vztahů rodinných.

Tato báseň, jež svým názvem klamně slibuje být nějakým přírodním obrázkem, nás přivádí k jinému příznačnému faktu: Wolker ve své zralosti prakticky nenapsal ani jednu báseň o přírodě. Vyskytne se sice ještě několik málo takových názvů, slibujících verše o přírodě, jako „Podzim“ nebo „V lese“, ale ty „zklamou“ naše očekávání stejně jako „Háj“. Nejsou básněmi o přírodě, stejně jako básně o věcech básněmi o věcech ve skutečnosti nejsou. Wolkerovi jeho založení prostě nedovolí zůstat na této hmotné skutečnosti mimo duchovní svět lidí. To všechno není snad proto, že by Wolker neměl přírodu rád, že by pro ni neměl porozumění. Vnější realita však pro něho znamená málo, chce proniknout za ni, pod ni, vypátrat jiné souvislosti, jiné skutečnosti. Nechce skutečnost pominout, ale chce ji postihnout v její vnitřní podobě.

Jestliže jsme si tedy určili, že Wolkerovo pronikání k podstatě jevů znamená určování jejich role ve vztazích mezi lidmi, že mu jde o vztahy mezi lidmi, je nyní naším úkolem zjistit charakter tohoto jeho úsilí.

Básně *Hosta do domu* jsou psány dva až tři roky po první světové válce. Mír nesetřel automaticky všechny stopy, které na lidech válka zanechala. Sám Wolker píše koncem roku dvacátého: *„Praha teď žije uprostřed nacionálního běsnění! Tři lidé už byli zabiti*

[2] *Listy příteli*, ed. A. M. Píša, Praha, Čs. spisovatel 1950, str. 23.

(mezi nimi i jeden strážník) a každý, kdo nechce požírat Němce na potkání, je na ulici zbit. Viděl jsem scény, o jakých se mi ani nezdálo. Jak je to hnusné! Přitom se lže, podvádí, fixluje a užívá prostředků, na které je stydno vzpomenout.“[3] Tehdejší Wolkerova poezie svou jasnou pohodou odpovídá tedy všeobecnému radostnému uvolnění poválečnému, ale je také a především reakcí na onu druhou stránku doby. Řečeno s F. X. Šaldou: *„Nitro jeho je sjednocené a má jedinou starost: sjednotiti i celý vnější svět.“*[4] Vyprovokováno nelítostnou skutečností tím více touží po tom, aby všichni lidé žili v lásce a porozumění. Rozpolcenost světa naléhá na Wolkera silněji teprve nyní, v době, kdy poznává bouřlivý život poválečné Prahy. Dosud vyrůstal – přes tíseň válečných let – šťastně v tichém zákoutí své rodné Hané. V sváteční pohodě její rovinaté přírody zrála v něm netušeně ona představa sjednoceného, láskyplného světa. A tak po příjezdu do Prahy první reakcí na střetnutí s neutěšenou skutečností je snaha vnutit této skutečnosti stav svého nitra. Proti všemu tomu, co lidi rozděluje, nalézat to, co je spojuje; sepnout je v jediný kruh lásky a dobra. Nyní si můžeme zpřesnit smysl onoho Wolkerova pronikání pod vnější jevovou skutečnost na usilování o *takové vztahy mezi lidmi, které je spojují.* Wolker od počátku nejvíce trpí roztříštěností soudobého světa; od počátku touží v té bezúčelné změti nalézt jakousi vnitřní logiku, vnitřní řád. A od počátku je nachází ve skrytém světě základních lidských vztahů. Odtud pak vše, co je v nějakém poměru k lidem, dostává svůj smysl a jeví se mu včleněno v tento pevný řád. To však nestačí: také uvnitř těchto lidských vztahů vládne mnoho nesrovnalostí a zlovolné náhodnosti. Právě tím trpí Wolker nejvíce. A hledá-li jednotící pouto, jediný pevný bod v této situaci, nalézá ho svou první

[3] Z korespondence s A. Dokoupilem.
[4] Básnický typ Jiřího Wolkera, in *Šaldův zápisník* 1, 1928/29, č. 5–6, únor 1929, str. 179.

sbírkou ve všeobjímající, harmonizující lásce. *„O lásku prosíme, lidé boží, – / – otevřte srdce!“* (str. 13).

Proto tedy má Wolkerova poštovní schránka, kamna, park tolik důvěrné a čisté krásy, že jsou nositeli, prostředníky oné lásky, spojující navzájem lidi. Nad jiné výmluvně to Wolker vyjádřil v první variantě básně „Věci“. Věci v jeho pokoji jsou květinami vyrostlými na červených dlaních dělníků, a když je mu někdy úzko:

...tu u mě stanou se divoucí divy.
Věci v mém pokoji jsou jediní živí,
protože promluví lidským *hlasem:*
Hochu, my ti věříme! (podtrhl J. W., str. 89).

V úvodní básni *Těžké hodiny* se objevuje tato myšlenka ještě jednou a stejně jako v citovaném případě nutně vede Wolkera k personifikaci. Neboť věci zde jakožto prostředkující člen zastupují lidi, a tím přejímají i jejich vlastnosti, vlastnosti živých bytostí. Dochází tak k personifikaci, která je zároveň skrytou metonymií.

Tento případ, kdy se myšlenka realizuje pomocí obrazného pojmenování s takovou nutností a v takovém vzájemném sepětí, nás přivádí ke zkoumání obrazného pojmenování jakožto nejdůležitějšího tvárného prostředku Wolkerových básní.[5]

* * *

[5] Obrazným pojmenováním ve Wolkerově poezii se zabýval již K. Hausenblas ve své studii O jazyce poezie Wolkerovy (in sb. *Studie a práce linguistické I*, Praha, Nakladatelství ČSAV 1954, str. 473–493). Hausenblas přistupoval k Wolkerovu obraznému pojmenování z hlediska studia jazykového, zatímco mně jde o postavení obrazného pojmenování ve Wolkerově umělecké metodě, především se zřetelem k básníkovu vztahu ke skutečnosti. Proto i v těch případech, kdy jsem se nemohl vyhnout opakování některých poznatků, vyslovených již K. Hausenblasem, přistupuji k nim z jiného hlediska a kladu je do jiných souvislostí. – Zde je na místě připomenout také práci F. Vodičky

„Miluji věci, mlčenlivé soudruhy“, *„Dláždění, kamenná organizace“*, *„Smrt jsou jenom bílá boží muka / na rozcestí, v poli“*, *„Já nejsem cesta, – já jsem hvězda bílá“*, *„To není nemocný pokojík, / to je smutný rybník“*. Všem těmto obrazným pojmenováním je společné jejich postavení v básni: jsou to začátky jednotlivých básní *Hosta do domu*. Že to není postavení náhodné, si uvědomíme, všimneme-li si druhého jejich společného rysu. Význam přímý a význam obrazný jsou položeny prostě vedle sebe, přičemž význam obrazný jako by nahrazoval, popíral předcházející význam přímý. V prvních dvou případech je to ještě v nezřetelné, zastřené formě, v dalších třech a hlavně v posledním z nich je to zcela jasné a poslední dva případy na to již výslovně upozorňují, když i slovní formulací je význam přímý popřen. Obrazným pojmenováním je odhalena nečekaná, skrytá podoba daného jevu. Řekne-li Wolker: „miluji věci, mlčenlivé soudruhy“, nepoužívá obrazného pojmenování k dosažení poetické názornosti věcí, ale k tomu, aby určil jejich podstatnou stránku, o niž mu jde. Obrazné pojmenování učinil Wolker přímým nástrojem své snahy nalézt pod povrchem jevů jejich vnitřní podobu.[6]

Má-li být obrazné pojmenování přímým nástrojem myšlenky básně, vyžaduje to v daném případě, aby nezůstalo jen u jednoho izolovaného pojmenování, ale aby toto obrazné pojmenování nějak pronikalo do dalšího textu básně. K tomu se ovšem nehodilo jeho prosté rozvíjení, tedy libovolně rozšiřované určování obrazného významu. Už proto ne, že takové rozvíjení obrazného pojmenování s sebou nese tendenci k od-

Úkoly literární historie při studiu otázek uměleckého mistrovství (in *Slovo a slovesnost* 13, 1951/52, č. 3–4, 8. 12. 1952, str. 118–134), v níž se autor zabývá Wolkerovou poezií v období *Těžké hodiny* a všímá si i Wolkerova obrazného pojmenování. Tato práce mi byla východiskem při určování Wolkerovy umělecké metody v období *Těžké hodiny* a pomocníkem při určení Wolkerovy umělecké metody vůbec.

[6] O tom je zmínka již ve jmenované Hausenblasově studii.

vratu od skutečnosti. Wolkerovi však nešlo o nahrazení skutečnosti nezávaznými představami básnické fantazie. Jestliže tedy Wolkerovo vidění za věci se dálo právě pro hlubší vidění jich samých, jestliže tak jedno nemá zatlačit druhé, ale obojí se má doplňovat v neustálé rovnováze, vynucuje si to zcela určitý způsob rozvíjení obrazného pojmenování. Znamená to, že základní obraz se rozvíjí tak, že se spolu neustále proplétá rovina přímého významu s rovinou významu obrazného, že obojí význam je stále a zároveň udržován ve vědomí čtenářově. Vznikají tak stále nová obrazná pojmenování, nikoliv libovolná, avšak se smyslem daným obrazným pojmenováním základním, pevně spolu spjatá. Všimněme si typického příkladu:

Myslím, že v poledne každý den
by mohl být květnově tichý a slavný,
kdyby všechny plotny u kamen
mohly být jako louky na jaře.
Maminky-sluníčka
v kuchyních by se nad nimi točily a smály,
žehnaly by je zlatýma rukama
a ony – jako ta země pod náma
v odplatu za to by daly
růst na sobě chlebům a koláčům,
tak jako květinám polním,
co rostou z lásky a tepla.
V poledne by je maminky otrhaly,
na stůl postavily čerstvé a vonící:
„Vezměte z našich rukou, moji nejmilejší,
kytici!“ (str. 15).

Tato báseň, nazvaná „Kamna“, není celá v podstatě ničím jiným než důmyslným rozváděním jednoho přirovnání. V něm jsou kamna přirovnána k louce, odtud pak maminky na nich vařící ke sluníčkům a vaření samo k záření slunce; jídlo, zkonkrétněné zde v chleby a koláče, ke květinám; oběd konečně ke kyticím, které maminky v poledne dají svým milým. Po řadě při-

rovnání a rozvinutých metafor, kde jsou vedle sebe stále přítomny význam obrazný i přímý, objeví se v posledním slově básně čistá metafora. V ní je shrnut smysl předcházejícího rozvíjení obrazu, smysl básně.[7] Vaření je zde viděno jakoby skrze obraz dění přírodního, čímž tento každodenní všední úkol nabývá svého hřejivého smyslu láskyplného vztahu mezi lidmi a zároveň s tím i poetické jímavosti. Je to způsob velmi prostý ve svém záměru i působivém vyznění, ale ne právě jednoduchý při svém vytváření. Dva zcela nesouměřitelné děje ze dvou zcela různých oblastí jsou totiž vyprávěny najednou jako děj jediný. Je-li k vytvoření jediného obrazného pojmenování, k odvážnému spojení dvou odlehlých jevů třeba jen jakéhosi záblesku obrazotvorné fantazie básníkovy, je třeba k vytvoření takového kompaktního celku navíc promyšleného kombinačního úsilí. Obrazotvorná práce básníkova dostává uvědomělejší charakter s podstatným uplatněním složky logické.

Báseň „Kamna“ je ovšem ideálním případem uplatnění obrazného pojmenování ve Wolkerově umělecké metodě. Tak nebylo možno přistupovat k myšlenkově náročnějším tématům. Ve většině básní *Hosta do domu* se tedy uplatňují obrazná pojmenování samostatná a izolovaná. – Obrazné vidění bylo však natolik důležitou složkou Wolkerovy umělecké metody, že nemohl vystačit s prostým obrazným pojmenováním. Uchyluje se tedy přece jen k jeho rozvíjení. Nemohl se přitom poddat přirozené tendenci rozvíjení obrazného významu: odvádění pozornosti od významu přímého, a tím od skutečnosti. Vždyť právě pro hlubší proniknutí skutečnosti se Wolker obrací k tomuto typu obrazného pojmenování. Rozvíjí tedy ob-

[7] Toto slovo je ještě vyzdviženo rytmicky pomocí rýmu: samo totiž tvoří celý verš, přitom je spojeno rýmem (který se v této i jiných básních Wolkerových uplatňuje jen sporadicky) s veršem nepoměrně delším. To nás nutí číst slovo „kytici“ pomalejším, zdůrazňujícím tempem.

razný význam se stálým zřetelem k významu přímému. V básni „Host do domu“ může dojít až k takovému případu:

...básničku jako velikonoční svíci,
bílou, svítící, potěšující,
o cestě k ráji (str. 38).

V rozvedení přirovnání „básničku jako velikonoční svíci“ první dva přívlastky „bílou“ a „svítící“ zcela jasně rozvíjejí význam obrazný. Další přívlastek „potěšující“ je významově spíše v přímém vztahu k základní představě „básnička“. Přesto však vlivem gramatické příbuznosti s oběma předchozími přívlastky a vlivem jejich spojení v jednom verši jsme ochotni pokládat ho za další rozvíjení obrazné představy „velikonoční svíci“. Toto slovo tak kolísá na hranici mezi rovinou obraznou a přímou. A konečně poslední přívlastek „o cestě k ráji“ rozvíjí jen význam přímý, byť jeho volba byla ovlivněna významovou oblastí předcházejícího obrazu. Zřetel k významu přímému převážil natolik, že rozvíjení nakonec opustilo hranice obrazu.

Tuto ukázku jsme uvedli jako výrazný doklad předcházejícího tvrzení, a ne jako typické Wolkerovo rozvedené obrazné rčení. U Wolkerových obrazů lze naopak jasně a přesně určit hranici mezi přímým a obrazným významem, mezi tím, co je určováno, a tím, co určuje. Typický příklad z básně „Dláždění“:

...dlaždička každá roste a roste
jako každé semeno
poctivé a prosté,
které lidmi klečícími
ze srdce bylo do země vloženo (str. 29).

Obrazný význam je rozvíjen proto, aby určil význam přímý v jeho podstatě. Neodpoutává se od přímého významu ani tím, že se stává základem pro jiné obrazné pojmenování a že tak vzniká obraz v obrazu, neboť

obrazné vysvětlení obrazu se děje opět pro vysvětlení významu přímého.

Rozvíjení obrazného pojmenování zvláště násobením dalšími obraznými pojmenováními je prostředkem zesílení estetického účinu. Řekne-li Wolker: *„psaníčka jsou bílá jako pel“*, nebylo třeba k vytvoření takového přirovnání mnoho básnické originality a není v něm také příliš veliká estetická působivost. Obojí však, i originalita, i působivost, je v dalším složitém rozvedení. Wolker takovým způsobem dovede dát překvapující básnickou svěžest běžným, ustáleným obrazným pojmenováním. Báseň „Háj“ začíná:

Až jednou se oženim,
budu mít dvanáct synů,
dvanáct synů jako dvanáct břízí (str. 20).

Závěrečné přirovnání je velmi běžné dokonce i mimo poezii, nejčastěji v podobě: jako jedle, jako sosna. Wolker však tento obraz rozvíjí dál:

Má žena v nich jako bílá kaplička v zeleném háji
zmizí
a já budu před ní klekátkem mechem obrostlým.

Vidíme, že ono úvodní přirovnání je ve skutečnosti základem a součástí originálního básnického obrazu. Wolker tím, že rozvedením ho vzal doslova v plném jeho významu, a ne jako klišé, které dávno ztratilo svou působivost, vrátil mu původní sílu a svěžest a my máme dojem, že je zde vyslovováno poprvé. – Totéž bychom si mohli ukázat například na Wolkerově využití obrazného klišé „pohled ostrý jako nůž“ v básni „Tvář za sklem“. – Právě při zkoumání obrazných pojmenování si ověřujeme pravdivost Šaldova tvrzení vysloveného proti těm, kteří se snažili dokazovat nízkou uměleckou úroveň Wolkerových básní příklady vytrženými z kontextu. Podle Šaldy umění Wolkerovo *„nemůže být rozebíráno verš po verši, protože Wol-*

kerovi šlo o celkovou konturu a celkový tonus básně. Jednotkou stavebnou není mu verš, nýbrž sloka... “.[8]

Využívání klišé je jen ideální případ Wolkerovy snahy nalézat takové vztahy mezi rovinou významu přímého a rovinou významu obrazného, které by byly co nejjasnější. Na rozvedení citovaného přirovnání „psaníčka jsou bílá jako pel“ bychom si mohli dokázat, že Wolker uvede spojovací znak vnějškový a co nejsamozřejměji se nabízející, který však z hlediska básníkova záměru je falešný. Neboť v rozvedení obrazu poznáváme, že spojující znak, o který Wolkerovi skutečně jde, leží mnohem hlouběji a zároveň je mnohem tíže postižitelný. „Falešný“ spojující znak je jakýmsi pomocným můstkem mezi oběma představami v místě, kde jsou si nejblíže. Složitě je postupného přechodu od zřejmého spojujícího znaku k těžko postižitelnému využito v „Baladě o očích topičových“. Wolker zde vychází od rozumového, obrazně vyjádřeného poznatku, že časté nahlížení do prudkého ohně kazí oči. Postupnými přechody dojde až k závěrečnému obrazu, v němž – podobně jako v básni „Kamna“ – je shrnut smysl básně. Tento obraz (*„žárovka zpívá: // Ženo má, – ženo má, / neplač!“*) je dosti složitý a ne právě lehce pochopitelný. Čtenář však byl k němu veden přímo logickým pochodem, tento obraz vznikal v průběhu básně postupně před jeho zraky. Proto je pro čtenáře zcela jasný a – znovu užívám toho slova – logický.

Co vedlo Wolkera k takovým obrazným pojmenováním? Při obrazném pojmenování – jak známo – dochází k zdůraznění momentu volby. Wolker se právě tuto vlastnost obrazného pojmenování snaží co nejvíce oslabit, aby vznikl dojem, že jde o vztah objektivně existující. Je to důsledek jeho ideového záměru, podle něhož vlastnosti a vztahy odhalené obrazným pojmenováním jsou skutečnější než povrchní skuteč-

[8] Dva básnické osudy české, in *Šaldův zápisník* 6, 1933/34, č. 8–9, květen 1934, str. 273.

nost viditelná. Wolker tak usiluje o vyvolání dojmu, že v jeho obrazném pojmenování se neuplatňuje spojení vytvořené teprve básníkem, ale že ono pojmenování je dáno samotnou skutečností. Touto snahou se Wolkerovo obrazné pojmenování blíží charakteru pojmenování přímého: snaží se také vyvolat pocit, že je s věcí spjato bytostně. – Všimli jsme si výše rozvíjení obrazného pojmenování, důležitého z hlediska sémantického i estetického. Tato vlastnost je jen jiným dokladem významného postavení obrazného pojmenování ve Wolkerově poezii a jím podmíněné snahy obrazného pojmenování mít takový vztah ke skutečnosti jako pojmenování přímé. Neboť obrazné pojmenování se zde samo stává základním významem, který je široce rozvíjen.

Konečně další podobu této snahy Wolkerova obrazného pojmenování zjistíme při zkoumání, z jakých významových oblastí volí Wolker svá obrazná pojmenování. Dříve je však třeba předeslat několik slov o tom, v čem vlastně tkví estetický účinek obrazného pojmenování. V obrazném pojmenování nejde jen o jednostranný vztah, v němž význam obrazný působí na význam přímý. Poetičnosti se tedy nedosahuje tím, že přirovnáváme k něčemu krásnému, poetickému. Poetičnost není v samotném obrazném významu, ale v napětí, které vzniká jeho konfrontací s významem přímým, ve vzájemném jejich vztahu. Jestliže se dvě představy zcela neutrální, esteticky neúčinné spojí, vzniká teprve estetický účinek. Nepůsobí tedy jen význam obrazný na význam přímý, ale jde o vztah vzájemný. Vezměme jako názorný doklad Wolkerovu báseň z pozůstalosti, nazvanou „Poutník si říká“:

Mám rád hvězdy,
protože se podobají kamení na silnici.
Kdybych po nebi bosýma nohama chodil,
také bych se o ně poranil.

Mám rád kamení na silnici,
protože se hvězdám podobají.
Na cestu mi od rána až do večera
svítí (str. 151).

Celá báseň je založena na dvojím přirovnávání týchž jevů, pokaždé však v opačném vztahu. Účinek není v přirovnávaných jevech samých, ale ve vzájemném jejich vztahu. To si musíme uvědomit, abychom pochopili, proč mohou být Wolkerova obrazná pojmenování tak účinná, i když jsou volena z nejprostšího okolí člověka. Tato volba je v souhlase s celkovou tendencí Wolkerovou snést poezii z jejího vysokého koturnu k prostému výrazu životnímu, „odpoetizovat" poezii.

Řekli jsme si, že nemá-li Wolker vlastně básní s čistě přírodní tematikou, je to způsobeno rozhodně jinými příčinami nežli lhostejným poměrem k přírodě. K tomuto tvrzení nás opravňují neobyčejně častá jeho přirovnání, braná právě z přírody. A to přímo s určitým zaměřením: tato přirovnání se objevují tam, kde chce básník předmět své pozornosti obklopit atmosférou čisté, láskyplné něhy. Na citovaných básních „Kamna" a „Háj" vidíme, jak se Wolker snaží, aby ono přirovnání bylo co nejvíce vzdáleno nějakému chvilkovému přírodnímu dojmu, aby vznikl obrazový celek co nejzaokrouhlenější, co nejtypičtější, aby byl co možná očištěn od subjektivity a aby v něm byl shrnut jednotný zážitek z přírody co nejširšího okruhu lidí. Wolker chce obrazným pojmenováním dosáhnout určitosti, jednoznačnosti základní představy. To je v souhlase s jeho celkovou tendencí, při níž mu nejde o vztahy a představy diferencované do jemných odstínů, ale o nebohatou škálu základních nelomených životních stavů člověka, zato však co nejplnějších, co nejurčitějších. Měla-li obrazná pojmenování být nástrojem tohoto záměru, mohlo se tak dít jedině tím, že samotný obrazný význam byl brán z takových pevných, hlubokých zážitků člověka, jaké vyplývají

z jeho poměru k přírodě. Wolkerův vztah k přírodě, jak jej poznáváme z jeho básnických obrazů, je zdravým poměrem nerozeklaného venkovského člověka. A proto obraznými pojmenováními branými z okruhu přírody mohl dosáhnout svého záměru.

Příroda není ovšem jedinou oblastí, jejímž obrazným využitím Wolker vřazuje objekt básně co nejrozhodněji a nejjednoznačněji do svého básnického vidění světa. Obě básně, jmenované jako výrazný doklad uplatnění celého komplexu obrazů z přírody, jsou věnovány určitému druhu vztahů mezi lidmi: vztahům rodinným. Využíváním přírodních obrazů se snaží obdařit tyto vztahy atmosférou láskyplné čistoty, neboť rodina nejzřetelněji spojuje lidi v jediný pevný druh lásky, *„lásky odsobečtělé“* (Šalda). Volí-li tedy Wolker svá obrazná pojmenování z takových oblastí a tak, aby jednoznačně působila na elementární city nejširšího okruhu čtenářů, vnucovala se mu pochopitelně oblast právě těchto svazků rodinných. Kamna jsou takovou cudnou oslavou lásky rodinné; a je poučné, jak základní představy, ztvárněné v této básni, dvakrát Wolker využívá v rovině *obrazné*. Jednou v básni „Host do domu“:

...a země byla slavná jako rodinná kamna při večeři (str. 37)

a podruhé v básni „Zamilovaný“:

Stojím, stojím,
slova si nevystojím,
které bych, ženo, ti položil do dlaně
prostě a oddaně
tak, jako maminka klade na stůl
talíře k večeři (str. 34).

Obdobný případ, který dokonce překračuje hranice poezie: v básni „Deštivý den“ čteme v rovině významu přímého: *„...s ženami vašimi* [dělníci z předměstí] *za*

vámi jdu, / v uzlíčku nesu vám něco k obědu...“ (str. 62). – Týden po vytvoření této básně píše Wolker dopis A. Dokoupilovi, v němž vysvětluje obrazně smrt: *„Já si ji představuji teď tak prostou jako ženu s uzlíčkem, která nosí muži-dělníkovi obědy.“*

Poznatek, že obrazná pojmenování, jimiž chce charakterizovat lidské vztahy, bere Wolker zase z oblasti lidských vztahů, nás přivádí k jinému charakteristickému rysu Wolkerových obrazných pojmenování. Básníci – ve snaze po překvapivosti, poetické síle obrazného pojmenování – sahají často po obrazech z prostředí co nejodlehlejšího od onoho, kterým se báseň zabývá. U Wolkera pozorujeme snahu právě opačnou: volit obrazná pojmenování z oblasti co nejbližší skutečnosti v rovině přímé a často i totožné s ní. Vezměme si jen z jediné básně „Svatý Kopeček“ příklady obrazných pojmenování, braných přímo z prostředí představy základní.

Básník říká u lože své nemocné babičky:

...o svém životě vám vykládám s velikou silou
a nadějí,
mysle, že mladá slova jak teplý čaj srdce vám
zahřejí... (str. 48),

a několik veršů před tím:

Když jsem jak děcko byl nemocný, tož jste mi,
babičko, pomeranče nosívala,
až dětská nemoc se nakonec jak dřevěná hračka
rozlámala...

Pak odchází do lesa a my čteme:

...soustřeďuji se jak kamének spadlý do studánky
uprostřed lesa...

Potká tu přítele, s nímž si vypráví:

...myšlenky naše jsou zelené a vysoké jako stromy v lese... (str. 49).

Takovým způsobem básnický obraz kromě své normální úlohy přispívá ještě k dokreslení situace s určitou atmosférou. Uplatňují se v něm totiž jevy, o nichž pojmenování přímá nehovoří. Hned první příklad o slovech, která by jak teplý čaj srdce hřála, v nás vyvolá typickou představu šálku čaje u lože nemocného.

Výrazným způsobem a dosti složitě toho Wolker využívá v básni „Svatodušní svátky". Všimněme si jen poslední sloky této básně. Vyjadřuje v ní své pocity chlapec-básník, který zůstal sám v cizím městě, když všichni ostatní odjeli na svátky domů:

Dny za sebou jedou a jedou,
zlaté a vybavené vagony první třídy
svátečního vlaku.
Chlapec v poli myslel, že převezou za kytku máku,
nebo za slzu, nebo za úsměv,
ale ony přejely, nevzaly,
neřekly nic,
za sebou nechaly
jen svět spoutaný okovy černých kolejnic (str. 14).

Pomalu míjející sváteční dny jsou konfrontovány s vagony vlaku, které – na rozdíl od obyčejných vagonů odpovídajících všedním dnům – jsou nazvány zlatými a vybavenými vagony první třídy. Volba tohoto obrazného pojmenování není libovolná, ale vyrůstá z představy vlaku, kterým odjeli ostatní chlapci domů a kterým by mohl jet i básník sám. Proto bylo lze v dalším kontextu bez jakéhokoliv přechodu obrazných vagonů svátečního vlaku užíti v rovině významu přímého. – Vidíme, znovu, nejen na tomto zvlášť výrazném příkladu, ale i na některých předchozích, že složka obrazná není jen druhořadou pomocnou složkou poetizující, nýbrž že je rovnocenným světem, který se stále doplňuje se světem zobrazeným pojmenováními pří-

mými. V *Těžké hodině* nacházíme příklady obrazů dovedených v tomto směru ještě dále. Tak například v „Baladě o nenarozeném dítěti“, ve scéně, kdy milá přichází milému říci, že čeká dítě:

Pokojík jeho byl smutný a studený
jak těžká hlava mezi slabými rameny (str. 107).

Jsme zde na rozpacích, zda ono přirovnání máme vůbec chápat obrazně, neboť o situaci říká *přímo* právě tolik jako kontext, jejž určuje, jasně poukazujíc na postavu milého. Podobně v básni „Mirogoj“, kde přirovnání je dokonce v dané situaci důležitější a je ve skutečnosti primární součástí básnického vyjádření:

...ty kříže dřevěné, tak stejné, tak stejné,
jak stejná je smrt vojáků zabitých v boji (str. 138).

Toto převrácené postavení obou složek ještě zdůrazňují úvodní verše další sloky, v nichž se obě spojují v novou metaforu:

Zdřevěnělé ruce, spoutané v zápěstí,
mě dovedly urvát a daleko unésti,
s armádou podzemní světem jsem mašíroval.

Kdybychom si tuto metaforu rozložili, zjistili bychom, že představou základní je zde ta, která původně měla roli přirovnání a naopak, představa umístěná původně v rovině pojmenování přímého se zde stává složkou vytvářející obraz.

Všimněme si konečně postavení Wolkerova obrazného pojmenování v celkové struktuře básně. Wolker rozvíjí báseň v neustálých paralelismech. Jestliže již v *Hostu do domu* je tato tendence jasně zřejmá, pak v *Těžké hodině* zcela ovládá Wolkerovy básně a proniká zde dokonce i do kompozice celé sbírky. Jeho bytostná jednotící snaha neponechávat jednotlivé dílčí významy jako nesouvislé jednotlivosti, ale spojovat

a vázat je navzájem, snaha, kterou je proniknuto jeho chápání a zmocňování se světa, ovládá i ztvárňování těchto ideových záměrů. Ovšem Wolkerovy paralelismy jsou zcela jiného druhu nežli u Hlaváčka, u něhož se tendence k vytváření paralelismu uplatňuje ještě výrazněji. U Hlaváčka jde o statickou monotonii s hromaděním jemných odstiňujících významů. Wolker naopak usiluje o pevné uchopení přesné myšlenky. Vytváří tak paralelismy na základě významové konfrontace, která stále zřetelněji nabývá charakteru kontrastu. Mukařovský ukazuje v *Kapitolách z české poetiky*,[9] jak rytmus a rým u Wolkera slouží k paralelní konfrontaci jednotlivých veršů. Důležitou složkou ve Wolkerově vytváření konfrontujících paralelismů je obrazné pojmenování. Neboť co jiného znamená souřadné řazení roviny obrazné s rovinou přímou, s jakým se setkáváme u Wolkera, než vytváření významových paralelismů. Mukařovský dokládá, jak u Wolkera i paralelní syntaktická stavba vede k významové konfrontaci veršů:

...vím jen, že musím si s sebou vzít náboje,
bláznivé náboje a divokou ručnici,
oči a srdce (str. 21).

Vidíme, že příčinou této paralelní syntaktické stavby je právě souběžnost obrazného pojmenování s přímým.

Zbývá ještě alespoň letmo poukázat na vývojové souvislosti, do nichž se Wolker se svým obrazným pojmenováním vřazuje. – Novou etapu ve vývoji obrazného pojmenování zahajuje symbolismus. Obrazné pojmenování, které dosud bylo více méně druhořadou pomocnou složkou, symbolismus povyšuje na místo prvořadé. Široce je rozvádí do rozsáhlých obrazových plánů, což znamená, že obrazné pojmenování se snaží

[9] Obecné zásady a vývoj novočeského verše, in *Kapitoly z české poetiky II*, 2. vyd. Praha, Svoboda 1948, str. 86–87 (původně v *Československé vlastivědě III – Jazyk*, 1934).

mít takový vztah ke skutečnosti jako pojmenování přímé. Po tomto rozbujení básnických obrazů jako korekce přichází poezie Dykova, Tomanova, Šrámkova, která se od obrazného pojmenování zčásti odvrací. Hlavní důraz je opět položen na pojmenování přímé – avšak v novém vývojovém stupni, neboť nyní zase přímé pojmenování nabývá charakteru obrazného.[10] J. Wolker ve svém obrazném pojmenování využívá přínosu symbolismu a novým způsobem rozvíjí tendenci obrazného pojmenování nabýt povahy pojmenování přímého. Nečiní to však jen novým způsobem, ale především v novém smyslu. Oč totiž jde v symbolismu? *„...dříve byla věc ‚hmotnou' základnou a obraz toliko stínem, pro symbolismus však nabývá ‚hmotnosti' obraz a stínem se stává věc"*; lze tedy říci, že symbolismus směřuje *„k oddálení jazykového projevu od mimojazykové situace, ve které se nacházejí básník a čtenář"*.[11] Záměr Wolkerův je právě opačný, a táž tendence obrazného pojmenování přímého – která v symbolismu sloužila k oddálení od skutečnosti – je u Wolkera prostředkem užšího přimknutí ke skutečnosti.[12]

[10] Dokazuje to J. Mukařovský na příkladě Tomanově v začátku studie K sémantice básnického obrazu, in *Kapitoly z české poetiky I*, 2. vyd. Praha, Svoboda 1948, str. 164–165 (původně in *Kvart* 5, 1946/1949).

[11] J. Mukařovský: Předmluva k vydání Hlaváčkových Žalmů, in *Kapitoly z české poetiky II*, 2. vyd. Praha, Svoboda 1948, str. 220 (původně v Hlaváčkových *Žalmech*, 1934).

[12] V *Těžké hodině* jde Wolker ve svém navázání na tvárný postup symbolismu ještě dál; užívá tzv. symbolů. Činí to však opět bezprostředním spojením symbolu se skutečností, takže jeho symboly nabývají zvláštní konkrétní názornosti. Např. dítěte, které se nesmí narodit dvěma chudým milencům, je v závěru „Balady o nenarozeném dítěti" využito symbolicky jako lásky, která dosud nemůže ovládnout lidskou společnost. Dítě je zde symbolem, ale není jen jím: uplatňuje se především ve významu vlastním v prostém příběhu životním. Stejně tak je v dalších dvou baladách *Těžké hodiny* využito snu a žárovky ve významu vlastním i symbolickém a stejně tak je tomu i v básni „Jaro" a „Moře".

Ráj srdce, to byl původní název Wolkerovy básnické prvotiny. Avšak jen krátkou dobu se Wolker domníval, že z utrpení světa lze uniknout do ráje srdce. Brzy pochopil, že svět lze vyléčit jedině vřazením se do jeho zákonitostí, že nikoliv všeobjímající láska, ale revoluční boj dělnické třídy je v dané situaci jediným východiskem, vedoucím ke konečnému sbratření lidí. Básník sám pak musí stát nikoliv stranou, nýbrž v čele tohoto boje. To pochopil Wolker, tomu podřídil své umění. Nečiní to násilným přerváním svého dosavadního básnického vývoje, odhozením dosavadní básnické metody, ale jejím využitím a dotvořením.

V zásadě stejný způsob vidění skutečnosti ovládá poezii *Těžké hodiny*, a přece ono vidění samo je pravým protikladem vidění z *Hosta do domu*. Ve Wolkerově pozůstalosti byl nalezen fragment z počátků období *Těžké hodiny*, který jasně proti sobě staví toto dvojí vidění, příznačně vyjádřené dvěma básnickými obrazy:

Děti v červených povijanech
se nejvíce kuklám podobají.
Bylo tak krásné si myslet,
že kukly jedenkrát popraskají
a z mateřských objetí
se velicí motýli do kraje rozletí,
aby se louky rozkymácely nárazy barevných křídel
a aby všude po zemi
květiny volaly vůněmi.

To je svět *Hosta do domu*, do něhož básník vtěloval své láskyplné chtění. Proti tomuto vidění, proti tomuto obrazu staví Wolker jiný obraz s jiným viděním téže věci:

Dnes však to nechci
a jinak si myslím,

když vidím ženy kojit své děti.
Dnes velké vichry po zemi letí,
co lámou sny a křídla a motýly.
Matky dnes válečným přístavům podobají se nejvíce
a mezi jejich prsy – jak mezi bílými moly –
vidím nemluvňat tisíce
se kolébat jako lodě pancéřové,
do nichž z nalitých prsů vrchovatě nakládají
mléko a sílu a statečnost,
aby vše provezly mořem a složili v dalekém kraji
(str. 197).

Je to jasné vyslovení cesty, kterou se básník chce brát v protikladu k výchozímu postavení *Hosta do domu*. Napříště bude usilovat o vidění věcí ne již v harmonizujícím světle své lásky, ale v krutých disharmoniích skutečnosti.

I nadále se Wolker nespokojuje s povrchem věcí a snaží se proniknout k jejich podstatě z hlediska vztahů mezi lidmi. Ne však už ze stanoviska své touhy, ale z hlediska konkrétního stavu soudobé společnosti.

Tak v básni „Jaro" nejde Wolkerovi o přírodní výjev, ale proti tomuto přírodnímu jaru, které mámí člověka svými krásami, staví Wolker jaro lidské společnosti, které bude muset odstranit závěje vychladlých jizeb, v nichž na stech srdcí leží odvěký sníh. Tak se nyní Wolker zmocňuje skutečnosti z hlediska třídních rozporů a revoluční proměny společnosti. Proto v „Tváři za sklem" se mu blahobytný svět buržoazie pod pohledem chudého mění v jediný hřbitov; a v protikladu k tomu v následujícím „Kázání na hoře" vidí básník *„bezejmenné chudáky z dědin a předměstí"* jako *„na horách les, který roste do štěstí"*.

Smyslem Wolkerova pronikání k podstatě jevů, ke *„skutečnosti nejskutečnější"* („Moře"), zůstává i v *Těžké hodině* úsilí jednotící. Dostává jen jinou podobu. V podstatě – jak na to upozornil již F. X. Šalda – lze charakterizovat vývoj od *Hosta do domu* tak, že to, co dříve

Wolker viděl jako samozřejmou skutečnost harmonického světa, chápe nyní jako kýžený cíl. V *Těžké hodině* se Wolker zaměřuje k užší, ale také konkrétnější a skutečnější jednotě než v *Hostu do domu*, k přítomné jednotě těch, které sdružuje společné úsilí s konečným cílem budoucí jednoty celého světa. Janova vize budoucího světa (v „Baladě o snu"), která je vizí Wolkerovou, mluví o lidech statečných jako montéři a moudrých jako inženýři, *„co stavějí mosty z básní a tónů / a hlavně z železobetonu, / aby* spojili se zemí zem a srdce se srdcem" (podtrhl P. B., str. 123). V současnosti plné rozporů jde nyní Wolkerovi o to, vřadit se se svou poezií přímo do boje o tuto budoucnost, který předpokládá i nenávist vůči světu starému.

* * *

Z toho, co bylo řečeno, a také z uvedených příkladů je zřejmé, že jako základ básníkova úsilí je v obou sbírkách (přes své přímo protichůdné zaměření) stejný, tak také novým záměrům Wolkerovým zcela vyhovuje takový způsob obrazného pojmenování, k jakému se dobral v *Hostu do domu*. Tedy i o obrazných pojmenováních *Těžké hodiny* platí v podstatě vše to, co jsme o nich řekli v předchozí kapitole. Přece však dochází k důležité proměně. Ve většině básní *Hosta do domu* se uplatňovala obrazná pojmenování samostatná a izolovaná. To však není typický příklad využití obrazného pojmenování v *Těžké hodině*. A ovšem, způsob nepřetržitého rozvíjení obrazu (se stálým proplétáním roviny přímé a obrazné), tvořícího tak celou báseň nebo podstatnou její část, se zde již nemůže uplatnit vůbec. Neboť východiskem je teď Wolkerovi mnohem komplikovanější myšlenka, vtělená v akci, děj, jak je to nejvýrazněji provedeno v jeho baladách. Připomeňme si v této souvislosti často citovaná slova Nezvalova z jeho knížečky o Wolkerovi: *„Říkal* [tj. Wolker]*, že se úmyslně vyhýbá mnohým krásným obrazům, že je sám v sobě potírá, ježto neslouží jeho úče-*

lu.“[13] A o několik stránek předtím Nezval mimochodem poznamenává, že Wolker *„chtěl básně bez obrazů“*. To vše se zdá směřovat k závěru, že obrazné pojmenování ztrácí v *Těžké hodině* své důležité postavení. Stačí jen letmo nahlédnout do *Těžké hodiny*, abychom proti tomu viděli, že ve skutečnosti užívání obrazných pojmenování zde není podstatněji omezeno ve srovnání s první sbírkou. Jak tomu rozumět?

Vezměme si jednu takovou báseň, a aniž bychom ji rozebírali, vyjmenujme si postupně její jednotlivá obrazná pojmenování. Báseň „Setkání“ je uvedena metaforou:

Má čistá milá,
třpytivá hvězdo nad jezerem... (str. 136).

To je základní obrazné pojmenování, jež ovládá celou báseň a z něhož vyrůstají jednotlivá obrazná pojmenování. Po oné úvodní metafoře pokračuje text hned novým přirovnáním:

...noc je dnes těžká dokola kolem
jak mlýnský kámen na hrdle holém...,

které umožňuje plynulý přechod k veršům:

...a já jsem se propadl sem
až na dno ulice, kde v červených lucernách plane
podmořský maják pro lodě ztroskotané:
vinárna Finale.

Toto je uvedení do situace, kde ještě mohla být v jednom sledu rozvíjena obrazná pojmenování připomínající způsob, s jakým jsme se setkali v básni „Kamna“. Nyní však přichází hlavní myšlenka vtělená v akci, kte-

[13] V. Nezval: *Wolker*, Praha, Ústřední studentské knihkupectví a nakladatelství 1925, str. 43.

rá ovšem trhá toto rozvíjení obrazu. Básník poznává nevěstku podobnou jeho milé:

Tvůj obraz hluboko pod vodou viděl jsem,
třpytivá hvězdo nad jezerem...

Přichází ke srovnání obou, ústícímu v metafoře, která obsahuje myšlenku básně:

Kdo ví, zda život svůj žijeme sami,
kdo ví, zda hvězda nad hlubinami
z bahenních kořenů nevykvétá?

Celá báseň končí opět obrazně:

...pro tuto ženu, má milá,
jež pro tvoje štěstí, pro naše štěstí
své štěstí utopila?

– Uvedli jsme si všechna obrazná pojmenování z básně „Setkání" kromě jednoho případu. Vidíme, že všechna jsou těžena z jedné oblasti, že všechna vycházejí z jednoho obrazného pohledu. Obrazného pojmenování není užito v izolované funkci určení jednoho jevu, k němuž se připínají, ale jsou to prostě konkrétní projevy onoho celkového obrazného vidění. Přes jejich izolované postavení jde o jejich vztah k základnímu obraznému pojmenování, jímž je vyjádřena myšlenka básně. Proto jednotlivá obrazná pojmenování nemohou být vytvářena z libovolné významové oblasti, ale v ukázněném vztahu k obraznému pojetí a vyjádření myšlenky básně. – Onen zdánlivý rozpor mezi Wolkerovou snahou po básních bez obrazů a skutečnou jeho praxí je způsoben tím, že se Wolker čím dál více vyhýbal takovým samostatným obrazným pojmenováním, nemajícím vztahu k ústřední obrazné myšlence. Neboť: popírá mnohé krásné obrazy ne proto, že jsou krásné, ale proto, že neslouží jeho účelu. Nemůže se však a také se nechce vyhnout takovým obra-

zům, které jsou jen důsledkem celkového obrazného uchopení myšlenky.

Proto si zde obrazná pojmenování udržují, či spíše ještě stupňují své důležité postavení, neboť naprostá většina básní z *Těžké hodiny* je založena na tomto obrazném proniknutí pod strnulý povrch věcí. Je na něm založena báseň „Jaro“, v níž z jara v přírodě je obraznou proměnou vyjádřena myšlenka o skutečném jaru lidstva, které čeká teprve na své vybojování; stejně tak je na něm založena myšlenka básně „Fotografie“, v níž se pod básníkovým pohledem fotografie hladových proměňují v tisíce rukou, aby odkryly *„krvavou tlamu kapitálu“*, jež ovládá tento svět. Na něm je založena „Tvář za sklem“, v níž je blahobytný svět buržoů proměněn ve hřbitov pohřbených šťastlivců; a právě tak „Kázání na hoře“, v němž chudí jsou jen na horách les, jenž roste do štěstí. Ovládá báseň „Dům v noci“, v níž – protikladně k básni „Setkání“ – myšlenka o jednotě štěstí a běd se vtěluje do odvážného obrazu, ve kterém do těl šťastných milenců jako do bílých kaplí k velikonoční oběti vstupují ostatní obyvatelé domu, *„všechny ty partaje bídy a kamení“*. Stejně z něho vycházejí všechny tři balady – nejméně zřetelně, až samým závěrem, první z nich, nejvýrazněji poslední, „Balada o očích topičových“. A stejně tak „Moře“, „Pohřeb“, „Mirogoj“, „Odjezd“, či „Milenci“. A neúplně i dvě tři další básně.

Jednotlivá obrazná pojmenování nejsou sice nikde podřízena ústřední myšlence s takovou úplností jako v „Setkání“, to však není rozhodující. Rozhodující je, že hlavní roli v těchto básních mají taková obrazná pojmenování, v nichž určující úloha obrazného významu netkví v izolovaném poměru k představě, k níž se připínají, ale ve vztahu, který je dán celkovou myšlenkou básně a jíž tato jednotlivá obrazná pojmenování jsou projevem.

Jak Wolker chce báseň bez obrazných pojmenování a jak mu zároveň jde o obrazná pojmenování, která jsou nositeli základní myšlenky, to zřetelně ukazuje

báseň „Milenci“. V první polovině, kde je vykreslena situace, nevyskytne se žádné výraznější obrazné pojmenování. Tu však přichází obrazné vidění, které je základem myšlenky básně: *„...však celý svět bez mezí dnes dosti malý je, / aby moh ležeti uprostřed nás“* (str. 142). A rozvíjení této myšlenky znamená kupení obrazného pojmenování na obrazné pojmenování.

Klamným se tedy ukázalo zdání nad *Hostem do domu*, že snaha po povýšení obrazného pojmenování na kompoziční princip celé básně byla jen dočasným východiskem, které musel Wolker opustit s myšlenkově náročnějšími úkoly. Pronikání k jádru věci, založené na obrazném vidění, nebylo Wolkerovi jen náhodným východiskem dalšího vývoje jeho poezie; byl to sám základ jeho básnického úsilí. Jenomže v *Hostu do domu* ho Wolker dokázal prosadit pouze v několika myšlenkově prostých básničkách rozvíjením souvislého řetězu obrazných pojmenování a nedokázal ještě zmocnit se takovým způsobem složitějších úkolů. To se mu podařilo teprve v jeho druhé sbírce. *Těžká hodina* je tak nejen svědectvím rychlého myšlenkového vyzrání autorova, ale zároveň výrazem plného rozvinutí jeho úsilí tvárného.

1957

NAD POEZIÍ JIŘÍHO ŠOTOLY

Jiří Šotola je představitel generace, která prožívala léta jinošství v době druhé světové války. Depresivní stavy, živené tíživými zážitky mládí, se stále vracejí v jeho poezii: neodbytné vzpomínky z minulé války, úzkost z nebezpečí války nové, hořkost nad minulým životem i stesk nad nenaplněnými sny mládí, strach ze smrti i nenávist k lhostejnosti lidí kolem. Zároveň však příslušníci Šotolovy generace v prvních poválečných letech spontánně vstupovali do komunistické strany a před jejich zraky a za jejich spoluúčasti u nás vítězily ideje, které byly snem generací předchozích. Proti depresivním stavům tak v Šotolově poezii stojí vášnivé úsilí vymanit se z toho všeho, jít za velkým, krásným cílem, nenechat se vláčet životem, ale aktivně do něho zasahovat. – Zdálo by se, že nad tímto rozporem lze užít obvyklého označení o básníkovi, který překonává přežitky minulosti. Šotola však svou rozpornost záměrně zdůrazňuje. Tento kontrast není něčím, co bychom vysledovali porovnáním jednotlivých myšlenkově protikladných básní; probíhá uvnitř básní. Tvoří osnovu jejich kompoziční výstavby, protože Šotola jeho póly záměrně konfrontuje.

Co vede Šotolu k zdůrazňování rozpornosti jeho poezie?

A mně, který si táhnu po tom světě
svůj směšný cirkus věcí, alkoholu, krve,

svou dětskou hloupost, špínu, vztek a štěstí,
mně je vás líto.
(„Dámská návštěva při západu slunce“)

Těmito slovy se Šotola obrací proti ženě, která se uzavírá před světem. Celá Šotolova poezie je polemicky zaměřena proti idealizaci života a vidinám, od života odvráceným. Šotolovi je lidský život veliký a celistvý ne v nějaké abstraktní dokonalosti, ale ve střetávání jeho protikladných sil. Nemohli bychom pochopit velikost toho, čeho člověk dosáhl, kdybychom neviděli, co přitom musel překonat – v sobě i kolem sebe.

Šotola tak ostře vyhraňuje svět na dva protikladné póly ne proto, aby romanticky od jednoho – reálného – utíkal a v druhém – vysněném – se zachraňoval, ale aby život ukázal v jeho dialektice. K pochopení Šotolovy poezie nemůže proto stačit vnějškové konstatování její rozpornosti. Podstata této poezie je právě v tom, že chce ukázat celistvost světa.

Od první Šotolovy vyzrálé sbírky *Svět náš vezdejší* usilují dát jeho básně stále výrazněji celkový obraz skutečnosti, celkovou, zásadní výpověď o ní. Navenek se to projevuje tím, že tematická linie těká mezi nejrůznějšími motivy a představami, jako by do sebe chtěla vše pojmout. Ve výčtech a výčtových souvětích se kupí nejrozmanitější a nejprotikladnější jevy. Pestrá a hlučící změť jarmarků a pouťových bud, v nichž je různotvárný život nakupen na jedné ploše, se proto na čas stává oblíbeným motivem Šotolovy poezie. Není možno vyjádřit složité vztahy jevů přesnými logickými soudy a závislostmi: jedním dechem prostým řazením vedle sebe vyslovit vše, co se najednou bezbřeze dere zjitřeným vědomím dnešního člověka! Vnitřním tlakem se Šotolovi báseň postupně rozrůstá v rozsáhlou skladbu s širokým veršem.

Snaha po celkovém, zásadním postižení skutečnosti se však projevuje především v samotném tématu neustále se opakující otázkou: základní otázkou smyslu lidského života. Při obsáhlosti svého pohledu je Šo-

tolova poezie tematicky velmi úzká, téměř monotematická.

Vnější objektivní předpoklady, které vedly Šotolu k ústřednímu tématu jeho poezie, jsou dány situací, v níž tato poezie vzniká: situací rozhodujícího společenského přesunu, v němž je člověk vymaněn ze starého řádu s jeho vžitými zásadami a vřazuje se do řádu nového. Tento základní společenský tlak je u Šotoly ještě zdůrazněn básníkovou úzkostí z válečného nebezpečí. V nebezpečí, které ohrožuje existenci celého lidstva, vyvstává otázka smyslu lidského života v dramatické naléhavosti.

Lidský život má svůj smysl v nějaké touze, úsilí, kterými člověk přerůstá svou existenci, aby život dále zmnožil. Takové přesvědčení v nejrůznějších podobách vyjadřují poslední Šotolovy básnické knihy. Mnohostrannost je základním rysem Šotolova pojetí tohoto lidského úsilí, které v sobě obsahuje touhu urvat – doslova i obrazně – *„aspoň hrst / země, jíž dosud nedotkl se lidský prst“* („Muži v restauraci a smrt“), stejně jako mravní odhodlání z „Ódy na hazard“:

vykročit rovnou před sebe, rozpřáhnout ruce...
když někdo musí,
když někdo už konečně musí.

Do tohoto společného jmenovatele Šotola zahrnuje i starce kreslícího vynález, i ženu radostně očekávající narození syna, i dělníky spravující přívod plynu, jako by zemi zašívali žílu („Město v noci“). To je pojetí tak široké, že může být souhrnně vyjádřeno jen negativně:

...nikdy člověk neví,
kdy bude troskou, pohozenou proudu,
lecčím však být chce,
jenom ne tou troskou.
A je v té touze cosi, co ho dělí
od bláta země, od pilin a od psů.

(„Město v noci“)

A zde se dostáváme k základnímu protikladu ne snad Šotolovy poezie (v níž je tento protiklad překonán), ale lidského vědomí vůbec. Celé umělecké epochy a směry se od sebe odlišují tím, ke kterému z jeho dvou pólů se přiklánějí. Je to protiklad mezi touhou po něčem velkém a čistém, touhou po dokonalosti, a mezi přimknutím k životu, jenž je nedokonalý. Šotolova poezie se s vášnivým zaujetím obrací k „světu našemu vezdejšímu“ i k „Venuši z Mélu“. Nesnaží se při tom sblížit obě tendence tím, že by zastírala rozpornost skutečnosti nebo slevila z náročnosti tužeb: obojí vyhnané do krajních mezí, oheň a vodu, sloučí. Lidská touha po velkém cíli je mu součástí lásky k životu, jejím vrcholným projevem, neboť je právě – smyslem lidského života. K ní směřuje Šotolova vášnivá touha žít jako ke svému naplnění, v němž člověk střese špínu a tíhu skutečnosti, a přece od ní neutíká. Šotolovi se mohla touha po velkém a krásném stát součástí lásky k životu proto, že mu nejde jen o tuto touhu samu, ale o úsilí uskutečnit ji, úsilí, v němž člověk žije nejplněji:

žít, žít, spálit v plamenech srdce,
skončit
a odevzdat práci,
práci, metr, vlas, o který člověk posouvá vpřed
tento vroucí a kroužící svět...

(*Bylo to v Evropě*)

Tím, že vyrůstá z přilnutí k rozporné skutečnosti, a ne z jejího přehlížení, má činorodý optimismus Šotolovy poezie pevný a hluboký základ.

Sama o sobě tak mnohoznačná je tedy lidská touha „nebýt troskou“ projevem širší a mnohoznačnější ještě touhy po životě. Šotola chce vyjádřit tyto mnohostranné souvislosti najednou v jejich komplexní jednotě. Pochopit a vyslovit všechen život v jediné básni – takový je jeho absolutní cíl.

Vyslovit základní sílu, která nás poutá ke světu a zároveň žene výš – je to možné, když tato síla je tak obsažná, tak nevyslovitelně mnohoznačná? Je možné přenést na čtenáře rozechvění, které prožíval básník pod tlakem vášnivé touhy po životě?

* * *

Vyjděme z poněkud podrobnějšího rozboru *výčtů*, pro Šotolovu poezii tak příznačných. Báseň „Jaro v restauraci" začíná:

Červenou pentli na krku má jako šrám
po jedné z lásek – kolikáté asi? -
červenou pentli na krku má jako šrám,
on zradil ji a ona řekla sbohem, umírám,
v hodince smrti na jiného vzpomněla si...

Nazelenalé slunce cinká o sklenici,
prstýnek, pěna, kroužek blýskající,
zelené oči, voní skořice,
za okny běží veselá ulice,
vzduch, opar růžový a za volantem nebezpečí...

Druhá sloka je typickým Šotolovým výčtem (v daném případě ovšem nejde o čistý výčet, ale o „výčtové" souvětí, které lze zařadit do výčtu v širokém slova smyslu). Jednotlivé jeho členy jsou voleny z prostředí naznačeného v názvu básně. A přece jeho účelem není popis, zobrazení prostředí. Výčet je zde přímo účasten na rozvíjení myšlenky básně, a to tak, že vyvolává pocit radosti ze života, touhu žít (báseň pokračuje: *„a šofér nečeká a hloupá, která brečí... // Červenou pentli na krku má jako šrám, / najde si jiného a přičísne si vlasy / a v parku za bílého poledne / socha / se za ní ohlédne!"*). Výčet, jehož většiny členů je užito ve významu přímém, působí tedy jako celek obrazně. Jak je to možné? – Jednotlivé členy každého výčtu – má-li mít výčet vůbec smysl – musí být navzájem spo-

jeny určitým jednotícím činitelem, ať vnějším (jsou-li jednotlivé členy částí určitého celku), či vnitřním (mají-li všechny nějakou společnou vlastnost). Vnější jednotící činitel Šotolova výčtu (to, že jednotlivé členy jsou voleny z prostředí restaurace na jaře) je kontextem zatlačen do pozadí: kontext vylučuje chápat výčet jako popis. Čtenář je tedy nucen hledat jednotícího činitele vnitřního; avšak jednotlivé členy výčtu jsou svými vlastnostmi vzájemně natolik vzdáleny, že takové jejich jednotící pouto neexistuje. Totiž neexistuje, přihlížíme-li k významovému jádru těchto členů, ale existuje v oblasti významů akcesorických.[1] Pocit životní radosti je tím jediným, co – v oblasti akcesorických významů – je společného všem členům výčtu, a co proto vystupuje do popředí jako smysl celého výčtu. Významové jádro slov zůstalo nedotčeno, slova jsou (kromě dvou personifikací) užita ve významu přímém, a v čtenáři je přesto vyvolána představa obrazná.

Šotola tímto způsobem využívá nejen pojmenování přímých, ale i obrazných. Symbolická postava Venuše z Mélu je ve stejnojmenné básni obrazně určena:

hořící orel, špice, štítek oné [Leninovy] *čapky,*
sen člověka a tělo pravdy, obrys plamene a kapky...

Smysl obrazné řady je dosti těžko postižitelný; přibližně lze hovořit o vyvolání představy něčeho čistého a velkého ve smyslu přímo zde vyjádřeném: sen člověka a tělo pravdy. Tato představa je proto tak těžce postižitelná, že v žádném pojmenování není obsažena zplna, ale jen okrajově, a teprve vzájemnou konfrontací je odhalena jako společný rys všech navenek tak nesouměřitelných pojmenování. Není tedy rozhodující, že jednotlivé členy výčtu jsou pojmenováními obrazný-

[1] Akcesorickými významy jsou významové odstíny, obsažené ve slově potenciálně, skrytě a vyvolané teprve kontextem: různým kontextem jsou ve stejném slově vyvolány různé z nich.

mi, protože zde nejde o vztah jednotlivých obrazných významů ke skutečnosti. Jde tu o jejich vzájemný vztah mezi sebou – teprve představa, vzniklá jejich konfrontací, je tou obraznou rovinou (stejně jako tomu bylo v předchozím případě u představy vzniklé z pojmenování přímých), která zaujímá vztah ke skutečnosti. Hranice mezi pojmenováním přímým a obrazným jsou setřeny, oba druhy se tak ve výčtech mohou mísit do té míry, že lze někdy těžko rozhodnout, o které z nich jde.

Princip, v němž jsou konfrontací jednotlivých slov vyvolány obrazné představy, aniž slova ztrácejí svůj původní význam, proniká i do kompozice básní, do řazení *motivů*. Šotola například prostě konstatuje: náš syn se učí číst. Co však tato věta znamená v souvislosti ostatního textu:

ve vzduchu je stroncium, jsme evropští lidé
z roku 1958
a náš syn se učí číst,
miluji tebe a miluji svět a miluji i jeho trní...
(„Myslím na tebe“)

Jsou-li k sobě jednotlivé motivy prostě přiřazovány, není-li přímo vyjádřena jejich souvislost, je čtenář veden k tomu, aby odkrýval jistou jejich skrytou souvislost vnitřní. Tak souvislost s předchozím veršem „podbarvuje“ prosté konstatování o synu, který se učí číst, symbolickým smyslem budoucnosti. Obrazný smysl přitom nepřekrývá vlastní prostý význam verše, ale jako by tvořil jeho neurčité pozadí.

Šotolovy básně tak mohou být zároveň plny myšlenkového patosu i konkrétní životní reality. Názorné detaily a výjevy skutečnosti nejsou řídce navlékány na nit úvahy, nejsou ani pouhým bezkrevným podobenstvím; zdá se, jako by zde byly jen kvůli sobě: jen syrová změť života. Avšak myšlenka, třeba nevyslovená, je přece obsažena v souvislosti, vzájemném sousedství těchto detailů a výjevů.

Zdůraznění konfrontace jako rozhodujícího principu Šotolovy poezie vede u něho ke zdůraznění jedné obecné vlastnosti uměleckých děl: jejich celistvosti. U Šotoly výrazněji než v poezii jiných autorů smysl zdánlivě samostatných volně přiřazovaných pojmenování, významových spojení, celých motivů je dán jejich včleněním do kontextu básně, která teprve jako celek je autorovou výpovědí o skutečnosti. Časté výtky o chmurnosti Šotolovy poezie vyplývají právě z přehlížení tohoto faktu. Recenzent *Venuše z Mélu* může například tvrdit, že *„zatím vidí Šotola většinou svět jako ‚věci trpké, poznanou lež, / zmačkaný papír, zlomenou věž'"*, ačkoliv to je v rozporu nejen s celou sbírkou, ale i se smyslem samotné básně „Dary otce synovi", z níž je citát vytržen.

Šotola vyjadřuje obrazně i celé *téma* básně. Báseň „Divadlo zázraků" je uvedena verši:

Pod starou plachtou stará kočující společnost
(a každý z nás je vlastně její herec)
od města k městu vozí svoje Divadlo zázraků.

Vsunutá věta v závorce celou báseň významově rozkymácí, takže v jejím průběhu čtenář za reálným obrazem panoptikálního divadla stále nejasně tuší symbolický význam. Podobně v básni „Plavba" jde o plavbu kolumbovského *„korábu hazardního a drze štíhlého"* Santa Maria. Avšak zároveň se tu pohybujeme ve zcela moderním světě pláží, hotelů a ponorek. Nesouladem je odhalen symbolický charakter plavby. A v obou případech zase: aniž by symbolika převážila a potlačila význam přímý (stejně jako například v básni „Sen" je matčina ranní cesta se synem pro mléko podložena symbolickým smyslem radosti ze života, aniž by byly nejmenší pochyby o tom, že to je skutečně prostá matčina cesta se synem pro mléko). Obrazný, symbolický smysl zůstává stále jen tušený, a je proto mnohoznačný. Tak jako byl mnohoznačný skrytý obrazný smysl ve výčtech či přiřazovaných motivech.

Výsledným účinem neustálého kolísání mezi rovinou přímou a obraznou je významová mnohoznačnost.

V básni „Moje konfese“ rozvíjí Šotola obraz ptáka-člověka:

Letí pták a pije
nad mořem vzduch a krev ho v křídlech pálí
a on se ztrácí, nedohledný, v dáli,
on dobývá! on pátrá! on se rve a klove
zobákem pruty klece ocelové...

V kontextu poezie jiného autora by jistě působily nesourodě verše, které by měly vyvolat – byť obraznou – představu ptáka, letícího do dáli a zároveň klovajícího mříže klece. Nepůsobí tak v kontextu významově mnohoznačné poezie Šotolovy. V citovaných verších stejně jako v celé básni Šotolovi nejde o vyvolání přesné, ucelené představy, ale kupením jednotlivých představ o vyvolání neurčitého pocitu jakési nezdolné touhy a síly člověkovy. Tak i jinde místo jednoho výrazu volí Šotola celou výčtovou řadu a jednu představu překrývá druhou, aby dosáhl tohoto mnohoznačného dojmu. To, co se navenek může jevit pouze jako mnohomluvnost, je vedeno záměrem, jinak neuskutečnitelným.

* * *

Shrňme: Šotolova poezie vytváří reálný, konkrétní obraz, za kterým se však napořád rozvíjí jeho skrytý smysl. Tento skrytý obrazný smysl je na základě konfrontace jen neurčitě, mnohoznačně naznačován a čtenář ho musí sám odkrývat, stále se přitom pohybuje na hranicích přímé a obrazné roviny. Šotolovy básně tak od čtenáře při četbě neustále vyžadují vypjatou spoluúčast. Neustálé podněcování čtenářovy představivosti, spolu s reálnou názorností Šotolovy poezie, která této čtenářově představivosti dává smyslově bohatý podklad, způsobuje, že je to poezie tak zneklidňující, zjitřující.

Čtenář se snaží proniknout ke smyslu, myšlence básně, ale zmocnit se jí přesně a určitě nedokáže: významová mnohoznačnost Šotolových básní je výrazem mnohoznačnosti samotné jejich myšlenky. Tak pocit zneklidnění, který se ve čtenáři udržuje při četbě básně, po jejím dočtení zůstává. Sugestivnost Šotolovy poezie nespočívá tedy jen v silném rozjitření čtenářovy fantazie, ale v tom, k čemu toto vyprovokování čtenářovy spoluúčasti slouží.

Šotolova poezie uvolňuje a oživuje ve čtenáři – každodenními malichernými starostmi a radostmi polozasutý – hluboký zdroj jeho touhy po životě. Touhy, směřující jako ke svému naplnění k uskutečňování cíle, jehož obraz nosí každý z nás ve svém nitru v nejrůznějších konkrétních podobách, který však ve svém výsledném souhrnu ústí v pokrok celé společnosti. – Vášnivé zaujetí básníkovo nás přesvědčuje, že život má smysl, pro nějž stojí za to riskovat a přinášet osobní oběti.

1961

O SMYSLU POEZIE VÍTĚZSLAVA NEZVALA

Nezval často stavěl konkrétnost své poezie do protikladu k poezii dosavadní: *„...jsem dojímán více lilií, kterou jsem jednoho rána v dětství přelomil při honičce, než lilií, která je obecným symbolem čistoty.“*[1] Znamená to, že zatímco dřívější poezie vyjadřovala obecnější poznání, zůstává Nezval u evokace svých subjektivních zážitků? Přináší větší konkrétnost do Nezvalovy poezie sice jakési zintenzivnění, ale zároveň též zúžení?

Když vybíral pro antologii *Moderní básnické směry* také několik vlastních charakteristických básní, zařadil mezi ně Nezval i báseň „Změny“:

Na dvoře Ungeltu scházel se kdysi obchodní svět
na dvoře Ungeltu za Týnským kostelem v Praze
dnes žebrák několik vrabců a ozvěna za deštivých dní
dá dlouhé adieu básníkovi jenž se nechal příliš
oslnit groteskou velkoměsta
ty veliké obchodní domy jejichž sklo na tebe padá
budou jednoho dne právě tak bezcenné a poetické
a velicí spekulanti králové burzy a všecka
ta všemocná havěť
stane se ensemblem do budoucí commedia dell'arte
bude to nepochopitelné jak cechy tak poetické

[1] *Chtěla okrást lorda Blamingtona*. Poezie a analýza, Praha, J. Fromek 1930, str. 59.

když zmizely před stoletími z tohoto zvetšelého dvora
bude to staré a lesy budou nové
a snad přijde čas kdy i vy budete pověstí
jak oráč kterého jsem spatřil na dnešní krátké
procházce
jak oráč kterého spatříte už jen v muzeích
jak aeroplány
jak tyto mé myšlenky
jak revoluce
jak všecko co je bylo a nebude

(*Skleněný havelok*)

Výchozí situací je stesk, který básník pocítil na opuštěném dvoře, jenž za středověku býval plný rušného obchodního života. Tento obraz Nezval rozšiřuje o představu, že stejný osud čeká i současný obchodní život, a pokračuje v postupném rozšiřování o další jevy, které jsou odsouzeny k zániku, až k samotnému radikálnímu nositeli změn – revoluci. I bez závěrečné abstrahující formule by byla jasná obecnost obsahu básně. To z jedné strany. Z druhé strany je zjevné, že cílem básně nebylo vyslovit neosobní obecné poznání, obecnou myšlenku, ale co nejpřesněji, nejplněji vyjádřit konkrétní básníkův pocit na dvoře Ungeltu. – Konkrétní a obecné zde tedy není v žádném rozporu. Také Nezvalův výrok o lilii je namířen jen proti abstraktně obecnému, a nikoliv proti obecnému vůbec.

V tom, co podstatného vypovídá o lidském životě, je především význam Nezvalova díla ve vývoji české poezie. Nezvyklá do té doby míra konkrétnosti byla základním předpokladem tohoto Nezvalova nového kroku na cestě poznání.

„...spojiti oheň věčnosti s ohněm kterékoliv vteřiny“

(Menší růžová zahrada)

Zůstaňme ještě u básně „Změny“. Další řazení představ tu rozšiřuje úvodní obraz, nikoliv však básníkův

výchozí pocit. K němu Nezval dalšími představami nic nepřidává, naopak teprve jimi dovádí obraz celé básně k přesnému a úplnému vyslovení svého pocitu. Úvodní verše básně „Změny" vyjadřují Nezvalův stesk nad tím, že obchodní život na dvoře Ungeltu je dávno pryč, to je však jen vnější a jedinečný projev, či lépe podnět skutečného, obsáhlejšího básníkova pocitu, který je postupně vybaven dalším rozvíjením básně: Nezval nevyjadřuje, jak nějaký jev se změnil, ale vyjadřuje stesk nad touto změnou samou; nejde zde o to hmatatelné, co se změnilo, ale o nehmatatelný proud měnícího se života tak, jak to napovídá titul básně. Proto Nezval kolem výchozí představy nakupí řadu představ dalších, neboť z nich jako téma vystoupí jejich společná podstatná vlastnost. Přiřazování dalších představ tedy jednak učiní zjevným to, co je ve výchozím obrazu obsaženo latentně: vede nás od jedinečného nahodilého projevu k jeho podstatě. Zároveň každá následující představa jakožto další jedinečný projev odhalí nový aspekt této podstaty; řazením představ tak Nezval vyjadřuje mnohostrannost svého pocitu.

Enumerační kupení představ, spojených větným paralelismem a kryjících se s veršovým členěním – charakteristický postup Nezvalovy poezie –, tvoří v jeho básních místa, v nichž se nejplněji a jakoby zhuštěně prosazuje metoda, jakou jsou vybudovány celé básně.

Popudem k napsání básně „Trojský most" byla Nezvalovi zpráva, že jeho přítel z dvacátých let, architekt B. Feuerstein, jehož památce je báseň věnována, spáchal sebevraždu skokem z trojského mostu. Po třech stranách, na nichž Nezval převážně rozvíjí vzpomínky na život v Praze dvacátých let a na své přátelství s Feuersteinem, následují verše *„Neoplakávám uplynulá léta"*, napovídající, že celý obsáhlý obraz má jakýsi skrytý vnitřní smysl. Ten je upřesněn dalšími verši:

Svědek za svědkem odchází
Je mi líto dětí kterým vzal zlý muž skleněnou lahvičku
Je mi líto matky již uhodil do tváře syn

Je mi líto ženy jež vidí v zrcadle že ztratila svou lásku
Je mi líto všech příliš jemných bytostí
Je mi líto že jsem tě nepotkal v neděli ráno na trojském mostě
Je mi líto že nejsi alespoň ty Vltavo něžnou náručí
Pozdravuji všecky bytosti a věci jež nám mohou dáti útěchu
Člověk je dítě čeká na pohlazení anebo hyne
Pozdravuji tě náprstku jenž můžeš zachránit mou věrnost k té která jím šila
Pozdravuji tě školní houbo jež můžeš změnit v úsměv náš pláč
Pozdravuji tě kousku pepitové látky
(*Praha s prsty deště*)

Je to pocit složitější a bohatší než v básni „Změny" a jeho přímé pojmenování může být jen velmi přibližné, ať už ho označíme za touhu po družnosti a lásce, stesk nad nenahraditelnou ztrátou štěstí, či nějak podobně. Nezval napíše „Je mi líto matky, již uhodil do tváře syn", ale tento prostý přímý smysl není tím, co chtěl vyjádřit: konfrontace s okolním kontextem odhaluje skrytý podstatný smysl, který je společný této představě s ostatní řadou. Stejně předtím psal detailně o uplynulých letech a o svém příteli z té doby nikoliv pro vytvoření epického obrazu, jak by se to nejprve mohlo zdát, ale proto – jak to plně odhalí teprve závěr básně –, aby vyjádřil stav vyhraněně lyrický. Pocit bolestného stesku, který spojuje jednotlivé představy enumerační řady, s nimi tedy spojuje a dává nepřímý význam i celému předchozímu obrazu básně. Tento obraz jako by byl pouze jednou neobyčejně rozsáhlou představou enumerační řady. Nejen to. Celý třístránkový obraz sám je vytvořen z dílčích obrazů a z představ, spojovaných stejným způsobem jako představy v enumerační řadě: přiřazováním, asociativním řazením. Báseň není založena na vyslovení myšlenky, rozvíjené logickým skloubením představ. Autor zde vyjadřuje svůj duševní stav nad zprávou o sebevraždě

svého přítele. Chtěl-li vyslovit, co skutečně cítil, musel zachycovat představy tak, jak se v tom okamžiku v jeho vědomí spontánně vynořovaly. Představy, které se na sebe kupí z hlediska logiky zcela chaoticky a bez souvislosti, se k sobě pojí přesně a nezvratitelně z hlediska pocitu, který je vyvolal a který jimi má být nepřímo vyjádřen. Jako náprstek v sobě může skrývat a vyzařovat ze sebe, co pro nás znamená žena, která jím šila, tak každá z těchto představ ze sebe vyzařuje cit, jehož světlo ji vylovilo z temnot zapomnění. Či přesněji: každá představa ozřejmuje tu stránku citu, kterou byla osvětlena, takže teprve celý shluk představ, obklopujících svůj zdroj z nejrůznějších stran, ho vyjadřuje v jeho úplnosti. – Obraz vnější reality je pro Nezvalovu poezii ve zvýšené míře pouhým prostředkem. Enumerace, jež na první pohled působí, jako by nespoutaná Nezvalova obraznost vyběhla v samoúčelný trs představ přehlušujících rozvíjení tématu, které teprve po dokončení enumerační řady zase pokračuje, tvoří v básni naopak místo, v němž obraz, jen zvolna kroužící kolem tématu, je pojednou prudce strháván přímo do jeho středu. Zdánlivě nadbytečné enumerační řady vyjadřují nejúsporněji a nejbezprostředněji vlastní téma básně, zatímco ke skutečné nadbytečnosti a odvádění od tématu dochází v Nezvalově poezii ojediněle tam, kde obraz lpí se zdlouhavou popisností na realitě bez oné skryté metaforičnosti.

Charakteristický *postup* Nezvalovy poezie, asociativní řazení představ, které na vrcholných místech básně přechází v enumerace, vede k pochopení charakteristického *útvaru* Nezvalovy poezie: polytematických básní. Polytematická báseň vlastně není označením zcela přesným, neboť proti zjevnému a jasnému tématu monotematické básně má báseň polytematická sice také téma jedno, ale skrytější a obsažnější, takže jednotlivé široce rozváděné motivy jako by se zde stávaly navzájem ničím nespojenými, samostatnými tématy. Ve srovnání s inspirujícím vzorem Apollinairova *Pásma* či s Bieblovým *Novým Ikarem* charak-

terizuje Nezvalovy polytematické básně jejich zjevnější monotematičnost. To platí také o jediné polytematické básni Wolkerově, „Svatém Kopečku“, jejíž monotematičnost je však založena na tom, co bylo tak vzdáleno poezii Nezvalově: na rozvíjení myšlenky. Zaujetí pro maximální jasnost výpovědi a pro kompoziční sevřenost Wolkerovi ani v této básni nedovolilo, aby důsledně přijal princip uvolnění tématu. Monotematičnost Nezvalových polytematických básní spočívá v tom, že seberozsáhlejší a na první pohled navzájem sebeodlehlejší motivy směřují k vyslovení jediného básníkova pocitu, jediného okamžiku jeho duševního stavu. Po *Podivuhodném kouzelníku*, první takové Nezvalově velké básni, kde se tento rys ještě plně neprosadil, to platí především o jeho nejznámějších velkých polytematických básních, jako je *Edison*, *Signál času* a *Pět minut za městem*. A také o poválečném *Zpěvu míru*, zatímco báseň *Z domoviny* je – jak na to upozornil M. Kundera[2] – oslabena uvolněním této obsahové jednoty. Dalo by se to také říci tak, že Nezvalovy polytematické básně charakterizuje jejich lyrismus. G. Apollinaire se v *Pásmu* obrací k nejrůznějším prožitkům z nejrůznějších údobí a míst, aby tak vyjádřil mnohostrannost svého života a života vůbec. Zatímco Biebl v *Novém Ikarovi* jde ještě dál v objektivizačním převtělování k potlačení jediné lyrické situace jakožto osnovy celé básně, Nezvalovi polytematičnost slouží jen k podtržení určitého charakteru této jediné situace. Apollinaire a Biebl, každý svým způsobem, vyjadřují mnohostrannost života, v němž se střídají nejrůznější prožitky a stavy, Nezval mnohostrannost jediného stavu tohoto života, jediného pocitu.

Typickou situaci svého lyrického opojení popisuje Nezval jako stav neurčitého zmatku, jenž je *„příliš složitý a neusměrněný, takže by se dal vysloviti jen tehdy, kdybych jako mnohostrunné nástroje mohl vydati*

[2] Úvodní esej in *V. Nezval: Podivuhodný kouzelník*, ed. M. Kundera, Praha, Čs. spisovatel 1963, str. 15.

ze sebe současně několik slov...“.[3] Báseň mu takovou možnost nedává, neboť se rozvíjí v časové posloupnosti. Avšak právě nositel této posloupnosti, verš, mu umožňuje dosáhnout alespoň iluze simultánnosti toho, co se v básni rozvíjí ve větší či menší časové rozloze. I v básních založených na metrickém schématu je u Nezvala rytmus zatlačen do pozadí rytmickou intonací, charakterizovanou především silnou, monotónně se verš od verše opakující závěrečnou kadencí.[4] Každý verš obsahuje zpravidla ukončenou větu, uzavřenou představu, a převaha intonační linie, opakující se monotónně v každém verši, způsobuje, jako by představy k sobě v těchto intonačně navzájem co nejtotožnějších verších byly nejen přiřazovány, jako by do sebe vplývaly. Tento dojem ve většině básní ještě podtrhuje rým, který u Nezvala nemá především funkci signálu, označujícího konec verše, ale navazuje významový poměr mezi rýmujícími se slovy a prostřednictvím nich mezi celými verši. Také z tohoto hlediska se Nezvalova metoda nejdůsledněji prosazuje v jeho enumeracích. Nejen proto, že při nich je intonační totožnost jednotlivých veršů zesílena větným paralelismem, ale také pro významovou blízkost, která k sobě úzce váže představy v těchto verších obsažené. Představy zde stíhají jedna druhou, jako by byly vychrleny jedním dechem, dechem jediného okamžiku.

Intelekt a intuice

Označíme-li pocit, vyjádřený v básni „Trojský most“, jako pocit bolestného stesku a touhy po lásce, užijeme označení jen velmi přibližného nejen proto, že tento pocit, vyvolaný závěrečnou enumerací, je tak

[3] *Chtěla okrást lorda Blamingtona* (viz pozn. č. 1), str. 63.
[4] Viz J. Mukařovský: Obecné zásady a vývoj novočeského verše, in *Kapitoly z české poetiky II*, 2. vyd. Praha, Svoboda 1948, str. 87–90 a 208.

nepostižitelný, ale také proto, že předchozí rozsáhlý obraz vyjadřuje něco, co tento pocit podstatně přesahuje, že tedy tento nepostižitelný pocit je zde navíc ještě součástí něčeho obsáhlejšího. Nezval například v konkrétních detailech vzpomíná, jak s Feuersteinem kdysi hledali v pražských konfekcích kousek pepitové látky: *„Bylo to napínavé jak detektivní román.“* Tento obraz vyjadřuje vzrušující, intenzivní prožívání života. Stesk básně „Trojský most“ je steskem po plném, radostném životě. Celá Nezvalova poezie nevyjadřuje nic jiného než opojný pocit lásky k životu, témata jednotlivých básní jsou jen různými, měnícími se aspekty tohoto neměnného, jediného obsahu. Láska k životu – to však je označení tak široké, že neříká prakticky nic. Každé určitější označení obsahu Nezvalovy poezie nutně vede k hrubému zjednodušení, stejně jako snaha po určení úplném, všeobsáhlém se musí zvrátit v bezobsažnost. Rozpaky, v nichž se ocitáme, chceme-li formulovat obsah Nezvalových básní, a v nichž kolísáme mezi bezobsažnou frází a mezi určením příliš úzkým, jsou rozpaky intelektu před něčím, co přesahuje jeho meze a co je pro něj nevyslovitelné. Obsah Nezvalových básní, podobně jako básní dalších předních představitelů české moderní poezie, je podstatněji, než tomu bylo v poezii předchozí, těžen z této oblasti, která se vymyká formulacím intelektu.

Byl už nejednou vyložen zásadní význam, jaký pro pochopení moderního umění a zvláště poezie má filosofie H. Bergsona. Bergson ukázal hranice rozumového, intelektuálního poznání, které vzniklo jakožto nástroj praktické činnosti člověka, jeho úsilí podmanit si hmotu. Z trvání, z neustálého tvořivého vývoje, jímž jest život, zachycuje takto uzpůsobený intelekt jen jakési statické momenty a uniká mu právě to podstatné, pohyb. Stejně mu uniká neustálé soupronikání, celistvost tohoto životního proudu, protože se jevů zmocňuje právě tím, že je izoluje. Jednak tedy intelekt zachází se živým jako s mrtvým a jednak – opět proto, že je určen k praktické činnosti – v každé situa-

ci vidí na skutečnosti jen to, co je potřebné z hlediska určité akce, schematizuje, abstrahuje. Uniká mu konkrétnost reality, namísto jejího obsahu vnímá jen jednotlivé formy a vztahy. Bergson odhaluje meze intelektu nikoliv proto, aby dokazoval, že člověk je neschopen plně poznat skutečnost, ale proto, aby jeho poznávacímu úsilí odhalil nové prostory. Intelekt doplňuje intuicí – *„instinktem, který se stal nezištným, sebe sama vědomým a schopným reflektovati o svém předmětu i nekonečně jej rozšířiti“*.[5] Není třeba přijímat Bergsonovo idealistické východisko ani jeho iracionalistický požadavek, podle něhož intuice má mít rozhodující úlohu v poznání filosofickém (který vlastně ani sám Bergson ve svých pracích nesleduje), abychom připustili, že ona poznávací schopnost, kterou Bergson charakterizuje a kterou nazývá intuicí, existuje. Existuje v umění, jehož se Bergson přímo dovolává: právě ona to je, co odlišuje umění od filosofie.

Určení převážně intuitivního charakteru uměleckého poznání proti ryze či převážně intelektuálnímu charakteru filosofie odhaluje závažnost a přímo nezbytnost umění, oprávnění jeho existence. Ukazuje totiž, že specifičnost umění není jen v konkrétnosti a názornosti, s jakou podává poznání dosažitelné a vyslovitelné také jinak, že specifičnost umění je už ve specifičnosti toho, co poznává, toho, co by jinak, pro pouhý intelekt, zůstalo nepoznatelným. Do onoho mohutného proudu, neustále tvořícího a proměňujícího život, z něhož intelekt vyjímá jen izolované statické formy, se noří umělecká intuice, tvůrčí proces sám, a vynáší jeho poznání, které nás z praktických zájmů strhává k podstatě naší existence. Poezie vyjadřuje jakési splynutí, ztotožnění nebo – abychom použili označení Bergsonova – sympatii s tímto proudem, která na sebe může navenek brát podobu lásky k přírodě, k ženě, k lidem atd., básník může střídat

[5] *Vývoj tvořivý*, přel. F. Pelikán a F. Žákavec, Praha, J. Laichter 1919, str. 243.