

K „CESTĚ DO STŘEDU BÁSNĚ“

Geneze polemické hodnoty imaginativního
projevu u Vratislava Effenbergera

Šimon Svěrák

V teoretickém eseji *Cesta do středu básně* se Vratislav Effenberger zabývá významovým charakterem a dynamikou uměleckého díla, jehož povahu bychom označili jako ireálnou, iracionální či absurdní.¹ Text obsahuje v nascentním stadiu mnohé z Effenbergerových pojetí, která ve svém pozdějším teoretickém díle rozvede do pojmově pevné a systematické podoby. Relativně jednoznačným způsobem je zde nastíněna perspektiva, z které bude autor i později uvažovat o psychologické a psychosociální problematice především s ohledem na lidskou imaginativní činnost (snění, inspirace, umělecká tvorba atd.) a její funkce.

Zvláštní Effenbergerův sloh, v němž není vždy zřetelná argumentační linie a kde už sama výstavba věty je občas v rozporu s logickou posloupností úvahy, společně s působivými přirovnáními a obraznými postřehy sice v čtenářově vědomí rozehrává

¹ V souladu s terminologií Karla Teigehe budeme nadále v textu tuto tvorbu označovat mimo jiné i pojmem „poezie“. Ztotožnění veškerého, nikoliv jen literárního, imaginativního výrazu s poezií nepovažujeme za avantgardistickou provokaci, ale za výsledek vhledu do podstatných principů tvorby. Ostatně, v textu obecně abstrahujeme od výrazových specifik vizuálního a literárního tvůrčího projevu. Pro záměr naší práce jsou nedůležité.

různé tvůrčí asociace a pocity, nicméně mu značně ztěžuje orientaci v textu.² Esej přitom poměrně jednoznačně postupuje od (1) charakteristiky interpretace poetického výrazu a její dynamiky přes (2) obrysové vytyčení teoretického modelu básnické inspirace a (3) popis výrazových proměn poezie Effenbergerovy současnosti k (4) pokusu o uchopení sémantiky absurdity a jejího vztahu ke skutečnosti a následně k (5) náčrtu sémiotické struktury imaginativní poezie. Průběžně, téměř periodicky, je kladen důraz na otázku významu vědomé, reflexivní složky básnického tvůrčího i interpretačního procesu a na téma (polemického) vztahu díla ke skutečnosti. Po těchto souřadnicích tedy vede dle Effenbergera *Cesta do středu básně*.

Uváděnou studii autor uspořádal v červnu roku 1966. Její vlastní obsah však tvoří řádky napsané už v roce 1961. Effenberger totiž *Cestu do středu básně* koncipoval jako svůj příspěvek do mezinárodního sborníku uspořádaného k příležitosti 70. narozenin Romana Jakobsona. Využil při tom svou starší rozsáhlou (přes 100 stran) práci *Pohyby symbolů*.³ Vybral z ní několik fragmentů, které na nemnoha místech mírně formulačně upravil, a sestavil z nich nový text. Nové odstavce nepřipisoval. V dopise z 15. ledna 1966 adresovaném Peteru de Ridderovi, který Effenbergera v této záležitosti oslovil, vysvětluje smysl práce a důvod, proč zrovna ji zvolil pro tuto příležitost, následovně:

Zdá se mi, že z materiálů, na nichž momentálně pracuji, by bylo nejlepší vybrat teoretický článek o vnitřních a vnějších symbolech v poezii, malířství a životě.

Jedná se totiž o témata blízká zájmům a akademické práci profesora Jakobsona.⁴

V korespondenci týkající se publikace *Cesty do středu básně* nacházíme také zmínky o možnosti vydání anglického překladu Effenbergerem tehdy připravované knihy *Realita a poesie*. K tomu ovšem nedošlo. Anglická verze *Cesty do středu básně* však ve sborníku publikována byla.⁵ Nevíme jistě, kdo anglický překlad obstaral, ale dle dochovaných

² Jistě zde působila i skutečnost, že si Effenberger zvykl psát většinu svých textů tzv. do šuplíku, takže ohled na čtenáře povětšinou ustupoval do pozadí.

³ Studie nebyla do dnešních dnů publikována, rozsáhle ji ovšem cituje a komentuje František Dryje ve svém doslovu k druhému svazku Effenbergerových *Básní*, viz František Dryje, Útěk do reality, in Vratislav Effenberger, *Básně 2* (Praha: Torst, 2007), s. 827–878. *Pohybům symbolů* věnuje pozornost také Tomáš Glanc ve své studii Gramatický versus imaginativní dynamismus. Effenbergerova transgrese strukturalismu, in Ivan Landa, Jan Mervart (eds.), *Imaginace a forma. Mezi estetickým formalismem a filosofií emancipace. Studie Josefu Zumrovi* (Praha: Filosofie, 2018), s. 119–130.

⁴ Dopis v původní angličtině zní „It seems to me, that from the work on which I am now concentrating, it would be most appropriate to select a theoretical article on internal and external symbols in poetry, painting, and life, for this most closely approaches Professor Jakobson's interests, and scholarly work.“

⁵ Vratislav Effenberger, „Journey to the Center of a Poem“, in *To Honor Roman Jakobson. Essays on the occasion of his seventieth birthday, 11 October 1966. Vol. 1* (The Hague, Paris: Mouton, 1967), s. 615–629.

údajů se zdá, že první verzi překladu připravil Effenberger sám a následně jej výrazně přepracoval Lawrence Newman společně se Svatavou Jakobsonovou.⁶

Práce je sice věnována Romanu Jakobsonovi, v jejím pozadí však stojí polemika se surrealistickými náhledy na substanci a funkce uměleckého díla, jak se utvářely především v meziválečném období (což je doba, kdy Jakobson s českými surrealisty blízce spolupracoval). Text je koncipován polemicky i v těch pasážích, kde Effenberger surrealismus explicitně nezmiňuje. Přestože se autor vyrovnává s celou surrealistickou teorií, jeho úvahy reagují především na myšlenky Karla Teigeho. Effenberger byl jeho nejvýznamnějším žákem a také pokračovatelem. Teoretické metody a celkový přístup k probírané problematice v *Cestě do středu básně* jsou samozřejmě nepřehlédnutelným způsobem ovlivněny i funkcionálním strukturalismem pražské školy.⁷ Dedikace práce Romanu Jakobsonovi tak nebyla nemístná. Effenberger ovšem vychází především z teoretických konceptualizací Karla Teigeho. Přestože s Teigem implicitně polemizuje a zásadně jej kritizuje, neopouští *způsob* jeho uvažování o umělecké tvorbě a související sociální problematice. Naopak na něj navazuje, rozvíjí a přepracovává jeho závěry s ohledem na nové umělecké i psychosociální podmínky. Soudíme tedy, že jeho kritika surrealistického světonázoru zůstává surrealistická. Nejde o destrukci surrealismu, ale o jeho vývojové přehodnocení a rozvíjení.

Abychom hlouběji pochopili smysl uveřejňované práce, musíme si připomenout alespoň některé teoremy Karla Teigeho týkající se tvůrčího utváření uměleckého díla, jeho funkcí a sémiotiky. Metodicky při tom abstrahujeme od vývoje a proměn Teigeho uvažování. Zabýváme se jen některými z těch jeho momentů, které považujeme z hlediska *Cesty do středu básně* za nejzásadnější.

Zcela v souladu se základními surrealistickými náhledy má být dle Teigeho umělecké dílo co nejbezprostřednějším výrazem nevědomých (vytěsněných) tendencí lidského duševního života.⁸ Nicméně informace, kterou má moderní umělecké dílo komunikovat, není stejné povahy jako klasický racionální význam. Když Teige buduje své pojetí sémantiky imaginativního díla, opírá se v základu svých úvah o vývojové odlišení jeho specifik od předchozí, převážně realisticky či racionálně orientované umělecké tvorby. V oblasti přenosu informace rozlišuje racionální *rozumění* a iracionální, inspirující *sdělení*, resp. *sdílení*. *Rozumět* můžeme tradičním uměleckým dílům. Jejich význam se opírá o existenci vnějšího námětu či o konvenční symboliku alegorického typu.

⁶ Překlad uveřejněný na s. 129–145 toho čísla *Kontradikcí* upravil Greg Evans.

⁷ Effenberger studoval v letech 1945–1948 estetiku u nejznámějšího žáka Jana Mukařovského Felixe Vodičky.

⁸ „[Moderní umělecká tvorba má být] [p]římý výraz duševního života autorova, výraz jeho nevědomých představ, jeho nevědomého lyrismu.“ Karel Teige, „Úvod do moderního malířství“, in Karel Teige, *Zápasy o smysl moderní tvorby. Studie z třicátých let* (Praha: Československý spisovatel, 1969), s. 264.

Sdělení či *sdílení* neprobíhá stejně jako *rozumění*. Předmětem *sdělení* je iracionální informace, která má být produkována nevědomými tendencemi. Taková zpráva se neliší od racionálního, pojmově uchopitelného významu jen tím, že má jiný, iracionální obsah. Nejde o přenos nevědomého obsahu z jednoho vědomí do druhého. Taková zpráva je odlišná *esenciálně*.⁹ Její význam má potenciální a dynamickou povahu:

Musíme viděti umělecké dílo a diváka v dialektickém poměru, musíme nazírat tvorbu a kontemplaci jako dialektické protiklady a vlastní, skutečnou, živou báseň hledat v syntéze obou protikladů. Bylo-li řečeno, že báseň, i nečtena, zůstane básní, je třeba tuto potencialitu doplnit mallarméovským poukazem na to, že báseň je dotvářena a dobásňována teprve v duchu čtenářově.¹⁰

Co je ovšem tím, co je takto *sdělováno*? A jak je garantována možnost takovéto *sdělitelnosti*? Už jsme uvedli, že u klasického malířství byla garantem existence vnějšího námětu. U imaginativní tvorby je garance sdělitelnosti založena v existenci nevědomých obecných a individuálních komplexů, přičemž i individuální komplexy mají přinejmenším ve formě dispozice také značně obecnou platnost.

Na otázku, jak je možno, aby umělecké dílo bylo sdělitelno i mimo sféru obecných primitivních komplexů a jejich obecných jinotajů, a jak je možno, aby divák reagoval na individuální, soukromé komplexy umělcovy, odpovíme, že v umění nejde o individuální traumata, nýbrž o tendence, z nichž se tato traumata rodí, a tyto tendence jsou společné velikému počtu osob, snad většině lidí (J. Frois-Wittman: *L'Art [sic!] et le principe du plaisir, Minotaure*).¹¹ Čím silnější jest v uměleckém díle utajený, latentní pudový smysl, tím silnější bude dojetí divákovo.¹²

Povšimněme si, že Teige nepíše, že předmětem sdělení by snad byly přímo tyto komplexy či tendence k nim! Nevědomé tendence a komplexy jsou pouze *to společné*, co zajišťuje možnost iracionální komunikace, tj. *sdělení* či *sdílení*, a umocňuje její intenzitu. Konkrétní „obsah“ sdělení čerpá divák či čtenář v dialektickém vztahu s dílem (viz výše)

⁹ Ponechme stranou možnou a oprávněnou výtku, že mezi sémantické utváření klasického a moderního umění nelze klást tak přímou a radikální opozici, jak ji sugeruje rozlišení na „rozumění“ a „sdílení“. Teigeho úvaha je zde historicky podmíněna a omezena vlivem avantgardního radikalismu. Jádrem jeho myšlenky tím však zpochybněno není. Domníváme se navíc, že v pozdějších fázích Teigeho teoretického systému by bylo takové námitce možné čelit např. prostřednictvím jeho teze o transhistorické existenci „fantastického umění“.

¹⁰ *Ibid.*, s. 266.

¹¹ Teige uvádí název studie chybně, správný název zní „L'Art moderne et le principe du plaisir“, *Minotaure* 1 (1933), č. 3–4, s. 79–80.

¹² Teige, „Úvod“, s. 271.

naopak primárně ze své vlastní subjektivity. V Teigeho pojetí významová dialektika subjektivního a objektivního formálně kopíruje dialektiku jednotlivého a obecného.¹³

Určité konkrétní i abstraktní obrazy, které snad v každém vnímavém diváku mohou probudit jeho osobní, subjektivní představy, pocity, vzpomínky, jsou obecně a tedy ‚objektivně‘ působivé, vytvářejí společný terén dorozumění mezi čtenářem a básníkem, terén, kde se i čtenář cítí doma, ve vlastní básnivosti představ, vzpomínek a vnitřního života. Určité obrazy, tvary, metafory, slova a objekty působí přitažlivě na imaginaci básníka i čtenáře, diváka i malíře, *aniž by to byly obecné symboly*, jak jim rozumí psychoanalýza.¹⁴

Takto se *sdílí* iracionální, imaginativní významy moderního uměleckého díla. Jejich poselství není primárně diskurzivní, ale emocionální. Bylo by však omylem se domnívat, že tak jejich hodnota postrádá sociální funkci. Pro Teigeho vlastní smysl a hodnota umění spočívá právě až v jeho společenském působení. Karel Teige byl jedním z nejvýznamnějších meziválečných českých marxistických teoretiků. Společnost viděl v její historické a ekonomické konkraci jako hluboce nespravedlivou vlivem kapitalistického vykořisťování. Na rozdíl od mnoha svých současníků zdůrazňoval, že kapitalismem zapříčiněná chudoba není chudobou pouze ekonomickou, ale chudobou obecně lidskou, tj. chudobou na vrub bohatství lidského vztahu ke světu.¹⁵

Teigeho komunistický modernismus ve třicátých letech předpokládá, že v budoucí beztřídní společnosti dojde k *integrálnímu* osvobození člověka. Lidstvo nebude zbaveno pouze ekonomických nesnází, ale bude mu také umožněno plně nakládat se svými vlastními schopnostmi, navázat bohatý styk se světem i se sebou samým. Toto modernistické integrální hledisko, které klade v důsledku homologii mezi psychologickou a sociální svobodu, představuje horizont Teigeho uvažování o hodnotě a sociálních funkcích poezie.

Jedno nejzákladnější kritérium [pro vědecké poznání hodnoty uměleckého díla] přijímáme z filosofie: svobodu. Hegel pojal dějiny lidstva jako cestu ke svobodě. Marx narýsoval vzestupnou serpentinu cesty z ‚říše nutnosti‘ do ‚říše svobody‘. A Šalda ukázal, že všechen vývoj umění dotváří svobody stále větší a vyšší! Svobody ve volbě a pojetí tématu, svobody tvůrčích metod, svobody fantazie a imaginace.

¹³ Na tomto místě se samozřejmě otevírá možnost srovnání Teigeho modelu se strukturalistickým rozlišením na langue a parole a souvisejícími bohatými filosofickými implikacemi a rozvíjením těchto pojmů. Tuto příležitost bohužel musíme nechat prozatím nevyužitou.

¹⁴ *Ibid.*, s. 272.

¹⁵ K těmto závěrům Teige dochází ještě před publikací Marxových *Ekonomicko-filosofických rukopisů z roku 1844* v roce 1932, a jakmile se s nimi seznámí, samozřejmě je hned v rámci své teorie využije.

[...] Jde [...] o to zjistit, plní-li určité dílo nebo určité umělecké hnutí ve smyslu té cesty k *říši svobody* progresivní poslání! [...] Tváří v tvář uměleckému dílu se budeme ptát, jak účinně působí na cestě k té svobodě stále vyšší a větší. Jak se samo osvobozuje od zděděných konvencí a jak osvobozuje umělce i čtenářova ducha. Budeme se tázat, zda v určitém díle, sotvakdy jednoznačně, dominují progresivní či regresivní tendence a funkce. Zda a jak toto dílo směřuje k osvobození lidského ducha, nezapomínajíce, že obecním předpokladem svobody ducha je, v sociologicko-ekonomickém plánu, sociální emancipace člověka. Zde překračuje kritika hranice umění a přechází v kritiku života.¹⁶

Rozmanitost a sílu psychologické svobody, kterou přináší surrealistická tvorba, popisuje neobyčejně sugestivně:

Surrealistické obrazy a básně žádají, aby i divák a čtenář je vnímal jako básník; v tichu kontemplace, v němž slyšíme vzruchy podvědomí, rozezvučí takové obrazy v divákovi struny, na jejichž hudbu v denním životě zapomíná anebo kterou si sám zakázal, uvolňují souhry vzpomínek a asociací; zrozeny ze záblesků imaginace a fantazie, něžné nebo kruté, tiché nebo zběsilé, nelogické nebo destruktivní, probouzejí v divákově psychice imaginativní proudy.¹⁷

Ve smyslu výše zmíněné homologie psychologické a sociální svobody zaštitěné předpokladem integrální svobody v prostředí beztrždní společnosti, která se v třicátých letech ještě mohla jevit jako reálná historická možnost,¹⁸ jeví se Teigemu surrealistické oživování emocionality jako autentický společensky podvratný čin. A ne pouze podvratný, ale doslova politický *revoluční* čin, který je konkrétní do té míry, do které je konkrétně zvažována svoboda, kterou komunistický revoluční projekt v budoucnosti předpokládá.

Imaginace a fantazie má v surrealismu zjevně roli podvratnou, realizuje věci nejnepravděpodobnější, aniž by bylo možno je popírat: zázraky fantazie jsou účinnou obžalobou pusté společenské reality a jejich revoluční charakter spočívá v tom, že činí instituce a skutečnosti sociálního řádu hluboce podezřelými, neboť dává člověku tušení, že v imaginárním světě žije svoboda, vypuzena z despotické

¹⁶ Karel Teige, „K aktuálním otázkám kulturního života“, in Karel Teige, *Osvobozování života a poezie. Studie ze čtyřicátých let* (Praha: Aurora, 1994), s. 138–139.

¹⁷ Teige, „Úvod“, s. 274.

¹⁸ V poválečné fázi svého uvažování přejde Teige od koncepce „svobody“ k dynamičtějšímu „osvobozování“. Předpoklad homologie mezi společenskou a psychologickou svobodou u něj však přetrvává i nadále. Srov. Karel Teige, „K českému překladu Prokletých básníků“, in Teige, *Osvobozování života a poezie*, s. 140–148.

sociální reality, a že je nutno cestou revoluční přeměny učinit i skutečný svět *říší této svobody*.¹⁹

V Effenbergerově *Cestě do středu básně* se slovo svoboda v tomto smyslu vůbec nevykytuje. Mezi jeho a Teigeho názorem dochází k zásadnímu posunu v oblasti účelu imaginativní tvorby. Zatímco vlastním, konečným smyslem umění je v Teigeho koncepci svoboda, a umělecká tvorba je tak prostředkem osvobození, Effenbergerovy formulace se v tomto kontextu odvolávají k epistemologickým funkcím, tj. k poznávání skutečnosti, k pronikání do „surové reality“ („je nevyhnutelné [...] aby se subjektivní deformace stala prostředkem uvědomování“ (s. 138); „náhle s to vnímat nejnevinnější podnět v přesných a překvapujících spojeních, která vedou ve výbojích černého humoru k hlubší orientaci v tom, co je určeno k utápění ducha“ (s. 140), „básnická mystifikace je jedním z nejúčinnějších způsobů, jímž je v lidském intelektu a imaginaci zostřován a posilován smysl pro skutečnost, tento nenahraditelný motor života a poezie“ (s. 141) atd.). V polemické funkci umělecké tvorby je samozřejmě prvek svobody a osvobození obsažen, ale je to svoboda uskutečňovaná převážně prostřednictvím poznání.²⁰ To samozřejmě nemá nějakou diskurzivní povahu, je spíše zvláštním typem signálu pro vědomí:

Musela se dostavit deziluze, která následovala po velkolepých nadějích na symbiózu revolučních sil rekonstrukce v umění a ve společnosti, abychom si mohli uvědomit, že umělecká tvorba má tutéž signalizační funkci ve společenském životě jako horečka v tělesném organismu, a že proto není schopna přejímat úkoly, vyplývající z jakéhokoliv organizovaného úsilí. Všechny systémy spojování představ, pokud je můžeme pokládat za autentické, jsou podřízeny této signalizační funkci, vyprovokované a provokativní, jíž se imaginace domáhá svého společenského významu. (S. 139)

Právě tato „deziluze“ je pramenem proměny umělecké tvorby po druhé světové válce a také Effenbergerovou motivací pro přehodnocování surrealistických a potažmo Teigových koncepcí. Z ní zprostředkovaně vyplývá zvýšený důraz na vědomou složku tvůrčího procesu i přepracování vztahu umění ke skutečnosti.

Když Effenberger konstatuje, že „[b]ásnická hodnota [...] se neztotožňuje s pouhou emocionální reakcí, neboť ve srovnání s ní má aktivnější, agresivnější povahu“ (s. 132), obrací se tím implicitně proti Teigemu. Ona „aktivita“ a „agresivita“ spočívá v tom, že

¹⁹ *Ibid.*, s. 269–270.

²⁰ K Effenbergerovu pozdnímu náhledu na možnosti lidské svobody viz František Dryje, Šimon Svěrák, „Zpověď dítěte svého vzteku“, in Vratislav Effenberger, *Republiku a varlata* (Praha: Torst, 2012), s. 271–320, zejm. s. 307–319.

báseň proměňuje naše vnímání reality. Nejde jen o její plnější a autentičtější prožití jako u Teigeho, jde o její významové přeskupení a přehodnocení (báseň „dobývá svět, aby mu dávala nové významy“ [s. 132]). Dále v textu bude v tomto ohledu Effenberger psát o „polemických popudech“ obsažených v uměleckém díle²¹ a právě v nich bude nacházet vlastní význam poetického výrazu.

Skutečná hodnota a význam uměleckého díla nespočívá v nějakých specifických kvalitách vnějších a vnitřních modelů, ani v samotné autenticitě výrazu, nýbrž ve způsobu, jakým polemizuje se svou dobou. (S. 141)

Ukázali jsme si, že v Teigově pojetí předpoklad homologie psychologické a sociální svobody zajišťoval přímou návaznost mezi autenticitou výrazu (dílo jako „přímý výraz duševního života autora“) a jeho subverzivními, revolučními tendencemi. Uvedená homologie byla zprostředkována eschatologickým uchopením komunistické beztržní společnosti jako prostoru absolutní, integrální svobody. Každé *skutečné* osvobození pro Teigeho muselo být osvobozením ve smyslu realizace socialismu, protože dle něho pouze v komunismu bude dosaženo *skutečné* svobody. Perspektiva budoucí spravedlivé society psychologickou autenticitu společensky konkretizovala, otevírala v jejím výrazu semiózu ve směru politicky jednoznačného osvobození lidského ducha. Významová stabilizace imaginativního uměleckého objektu byla v Teigeho interpretacích implicitně zprostředkována marxistickým světónázorem, který představoval vůči uměleckému dílu heteronomní fakt.

Ačkoliv se Effenberger nevzdává marxistického východiska,²² selhání komunismu v SSSR, druhá světová válka i pozdější zkušenost s reálným fungováním politiky východního i západního bloku naprosto zdiskreditovala veškerý jeho eschatologický a utopický rozměr – jak jsme citovali výše, dostavila se „deziluze“. Představa reálně historicky dosažitelné integrální svobody zanikla a s ní i předpoklady pro postulování přímé návaznosti mezi psychologickou autenticitou a utvářením společenského prostoru pro maximální sebeuskutečnění člověka i lidstva.

Stejně jako se v reakci na tuto situaci proměňuje umělecká tvorba, proměňují se i teoretické modely reflektující její vznik a interpretaci. Effenbergerův model z *Cesty do středu básně* přesouvá sociální, subversivní aspekt tvorby z oblasti heteronomní tvůrčímu procesu do jeho vlastní struktury. Básnický projev ve smyslu imaginativního

²¹ Později ve svém myšlenkovém díle přijme Effenberger pro všechny tyto „popudy“ terminologické označení „kritické funkce konkrétní iracionality“.

²² Svůj postoj k marxismu Effenberger celý svůj život přehodnocoval. Na jeho konci převládá značně rezervovaný přístup (srov. Effenberger, *Republiku a varlata*). Soudíme ovšem, že z dnešní perspektivy a z hlediska vývoje marxismu v západním bloku, s nímž měl Effenberger vlivem politických podmínek možnost minimálního styku, se Effenberger v celém svém díle s marxismem v ničem podstatném nerozešel.

výrazu založeného v nevědomých, tj. vytěsňovaných tendencích (Teige jakožto i tradiční surrealistické pojetí) představuje pro Effenbergera pouze pozadí či jeden pól procesu významového utváření uměleckého díla. Druhý pól je zprostředkován kritickým vědomím společenské skutečnosti, je zprostředkován lidskou nespokojeností s tím, co je na úkor toho, co by být mohlo. Dle Effenbergera zdánlivě nevázané představy probíhající naším vědomím fungují jako prostředek, díky kterému můžeme konkretizovat tu naši nespokojenost se světem, která by jinak zůstala nevyjádřitelná, a tak neuvědomitelná. Je sice vědomá, ale chybí jí jazyk, kód, řeč – je příliš neurčitá, než abychom si ji dokázali uvědomit jinak než prostřednictvím jazyka imaginace.

Emocionální, a tím zároveň i společenská účinnost symbolu není výsledkem volného samočinného pohybu fantazie, nýbrž determinovaného, více nebo méně vědomého eliminačního úsilí, v němž se uskutečňuje polemický vztah mezi umělcem a společenskou skutečností, vztah, který inspiruje k aktivizaci ne už jen psychického, ale i životního postavení člověka. [...] [P]ohyblivý psychický materiál [...] se nabízí každému duševně aktivnímu člověku, aby do něj promítal vnější, třebaš básnický pojaté impulzy, nebo aby je odtud promítal jinam. Každá skutečná tvorba je vědomá v té míře, v jaké je její inspirace protestem proti konkrétnímu zlu. A to i tehdy, když chce být jen vyznáním. (S. 136)

Teigeho revoluční funkce uměleckého díla se mění v Effenbergerovu funkci polemickou. Polemika na rozdíl od revolučního úsilí totiž nemusí být zaštitěna vědomím svého vlastního smyslu. Polemika může vycházet z rozporů či nehostinnosti situace, na kterou reaguje, aniž by nabízel explicitní alternativní řešení. Její vstup do vlastního tvůrčího procesu v Effenbergerově teoretickém pojetí umělecké dílo konkretizuje natolik, že už její působení nepopisuje pouze jako „emocionální“, ale – jak jsme zmínili – snaží se je vystihnout pojmy „agresivní“ a „aktivní“. U Teigeho stála podle Effenbergera tato agresivita vně díla. Divák či čtenář shledával nesoulad mezi plností světa a lidského vztahu k němu vyjádřenými v básni či malbě a nuznou každodenní realitou kapitalistické společnosti. Dle závěrů *Cesty do středu básně* má být tento nesoulad obsažen už ve významové struktuře díla samotného.

Tyto základní posuny v sémantickém utváření umělecké tvorby způsobené „deziluzí“ nad reálnou možností dosažení revolučních perspektiv a integrální svobody a současně potřebou reagovat na společenskou skutečnost nejsou samozřejmě bez vlivu na její celkový vztah ke skutečnosti. Effenberger si všímá, že jak je dílo zasaženo vědomou, polemickou tendencí, jeho absurdita vykazuje zvláštní druh logiky, určitý vnitřní řád a dostává se také svým způsobem blíže skutečnosti, více napodobuje její konvenční podobu, aby ji jako určitá forma *básnické mystifikace* mohla poznávat a diskreditovat. Taková básnická mystifikace má „propůjčit svému subjektu zdání objektivitu, přizpůsobit si skutečnost tak, aby se zdála být co nejméně deformovaná“. (S. 140–141) Její vlastní smysl pak spočívá v tom být „jedním z nejúčinnějších způsobů, jímž je v lidském in-

telektu a imaginaci zostřován a posilován smysl pro skutečnost, tento nenahraditelný motor života a poezie“. (S. 141) Básnické vyjádření jako mystifikace se nechce vzdát příznačných znaků skutečnosti, která se chce tvářit racionálně, aniž by však ztrácela absurdní charakter.

Sémantika fantazijního díla je v takto vypracovaném modelu Effenbergerem chápána jako vývojově společensky a historicky podmíněná. I při pokusu o zachycení jeho obecné sémiotické struktury navazuje Effenberger na Teigeho. Cituje z jeho studie o grafickém cyklu malířky Toyen *Střelnice* a propracovává dále jeho teorii symbolu. Za zmínku stojí, že sám dynamický význam v díle Effenberger popisuje jako „impulz“, který nepřenáší význam jako takový, ale v divákově či čtenářově mysli vytváří „jen velmi vodivé napětí, do něhož mohou být dosazovány symbolizační významy třeba vzájemně odlišné“. (Zvýraznil Š. S., s. 145) Jsme zde tedy stále na půdě Teigeho *sdílení* v postavení proti *rozumění*. *Sdílení* však bylo v *Cestě do středu básně* vnitřně propracováno polemickými momenty tvorby.

Důraz, který Effenberger v této vývojové fázi svého teoretického systému kladl na roli vědomí v tvůrčím procesu, pokládal v době, kdy psal *Pohyby symbolů* (1961), za neslučitelný se surrealismem jako takovým. Surrealismus považoval pouze za východisko svých úvah, za historicky překonaný a překonávaný fenomén, který otevřel určitou novou problematiku. Když v roce 1966 zkracoval studii do podoby *Cesty do středu básně*, za surrealistu se už znovu pokládal. Nezměnil přitom nic na teoretických modelech popsaných v *Pohybech symbolů*, pouze oslabil některé formulace nasměrované proti surrealismu.²³ Za takovou změnou nestojí libovůle, ale pět let intenzivního přezkoumávání podstaty surrealismu, během něhož Effenberger došel k závěru, že „renovace imaginativního výrazu je proveditelná v jeho [surrealismu] vlastní struktuře, nebo přesněji, právě jeho strukturou“.²⁴

V *Cestě do středu básně* pracuje její autor s významem pojmu vědomí značně volně. Není zcela zřejmé, co všechno by měla tato oblast zahrnovat. Je však patrné, že právě z něj vycházejí polemické momenty tvorby. Z kontextu úvah se můžeme dohadovat,

²³ Např. následující větu z *Pohybů symbolů* (1961): „Jestliže Nezval ztotožňuje v této definici básnický obraz a symbol, neboť [...] volný pohyb fantazie není nic jiného než nevědomím dirigovaný pohyb symbolů, nebudeme na pochybách, že tu odvádí daň *dobové surrealistické víře* ve všemohoucnost náhody a nevědomí.“ Effenberger v *Cestě do středu básně* (1966) upravuje na „Jestliže Nezval ztotožňuje v této definici básnický obraz a symbol, neboť ‚volný pohyb fantazie není nic jiného než nevědomím dirigovaný pohyb symbolů, nebudeme na pochybách, že tu odvádí daň *příliš mechanicky pojaté surrealistické důvěře* ve všemohoucnost náhody a nevědomí.“ (V obou citacích zvýraznil Š. S.)

²⁴ „Opustíš-li mě, zahyneš‘ přestává být v surrealismu tupým bonmotem (rozhovor Martina Stejskala s Vratislavem Effenbergerem)“, *Analogon* 16 (2004), č. 41–42, s. 65. Podrobněji se věnují problematice Effenbergerova přehodnocování kontinuity surrealismu v rozsáhlém slovníkovém heslu o Vratislavu Effenbergerovi pro *The International Encyclopedia of Surrealism*, redigovanou Michaelem Richardsonem, Dawnem Adesem, Krzysztofem Fijalkowskim, Stevenem Harrisem a Georgesem Sebbagem (v tisku).

že „vědomí“ nezastupuje ani tak *reflektované* momenty duševního života, jako spíše duševní obsahy nějakým (pravděpodobně imaginativním) způsobem *reflektovatelné* s lehkým zdůrazněním jejich převážně pojmové povahy. Další vývoj Effenbergerova systému tuto domněnku do značné míry potvrzuje.²⁵

I přesto představuje takto vysoký důraz na vědomí v rámci vývoje surrealistického názoru krajnost. Effenberger bude roli vědomí ve vztahu k imaginaci a jejím projevům postupně propracovávat a dialektizovat.²⁶ Poněkud v rozporu s teigeovským východiskem *Cesta do středu básně* upírá nevědomému podstatnější významotvornou mohutnost. Jeho iracionální projevy jsou chápány jako pouhý „materiál“, který nám umožňuje formulovat na hranici pojmového a obrazného²⁷ naše vlastní polemické stanovisko vůči světu. Jak jsme viděli, k zvýšenému důrazu na vědomou složku jej přivedla potřeba reflektovat proměnu subverzivních významů fantazijní tvorby v historické a společenské situaci, kdy se už nemohla jednoznačně opírat o modernisticky pojaté marxistické historické perspektivy, jak tomu bylo ještě u Karla Teigeho. Jsme přesvědčeni, že tyto Effenbergerovy úvahy mají širší platnost, jsou využitelné i za hranicemi surrealistického světónázoru, a to především v té oblasti teorie umění, která staví na dialektických principech a tvorba ji zajímá především v jejích společenských i politických funkcích.

²⁵ Srov. např. Vratislav Effenberger, *Realita a poesie* (Praha: Mladá fronta, 1969), především závěrečný stejnojmenný oddíl knihy, s. 275–351.

²⁶ Srov. Šimon Svěrák, „Strukturalistická inspirace v surrealistické (psycho)ideologii Vratislava Effenbergera“, in Landa, Mervart (eds.), *Imaginace a forma*, s. 131–150.

²⁷ Připomeňme, že opozice obrazné – pojmové se samozřejmě nekryje s opozicí nevědomé – vědomé či iracionální – racionální. Všechny tři oblasti se vzájemně překrývají.

CESTA DO STŘEDU BÁSNĚ*

Romanu Jakobsonovi

Vratislav Effenberger

Je pravda, že metodám výkladu básní byla v minulosti věnována určitá pozornost, avšak zdaleka ne v takovém rozsahu, který by alespoň částečně znemožňoval ony tak proslulé pitomosti, začínající otázkou „co chtěl básník říci“, a jednak ono imperativní a zkušené čtení symbolů, nevraživě třímající univerzální paklíč ke všem básnickým pokladům světa. Uspávajícím vlivem tu působí hodně matný předpoklad jakéhosi tajemného kodexu, který si člověk osvojuje jen postupně a s obtížemi a podle toho, jak je ovládá, je schopen zmocnit se lapidárního poselství básně. Básník sám je tu oddělován od básně přehradou estetických konvencí. Není rozhodující, co říká, ale co si myslím já, literární somnambul, že říci chtěl. Existuje obecná, velice literátská nedůvěra k doslovnému znění verše.

Ten, kdo je vřdycky znovu bezděčně připraven vrhnout se k oknu, slyší-li, že „budou padat dráteníci“, má nesporně aktivnější imaginaci a větší básnické dispozice než ti, kdo jednoduše berou na vědomí, že se strhne liják, neboť je schopen vážit si skutečného významu slov a věcí, aniž by byl uvězněn ve sféře jazykových konvencí, jejichž trpné modely ho neodsuzují pohybovat se trvale s otupující pasivitou před jejich oponou. Jde tu o schopnost přibližovat si skutečnost, nedeformovanou zvykem ani zavedenými

* Esej tiskneme podle strojopisu uloženého v Effenbergerově pozůstalosti. Redakčně upravujeme dle současného jazykového úzu, rozšiřujeme bibliografické údaje dle aktuálních citačních standardů, na několika místech opravujeme Effenbergerem chybně přepsané citace. Pokud k původním Effenbergerovým překladům citací existuje později publikovaná překladová alternativa, uvádíme ji v poznámce pod čarou.

literárními nebo estetickými přístupy, nalézat ji kdykoliv v kritickém vztahu k těmto usančním adaptacím, vidět ji pokaždé do značné míry novou, aby se na ní a v ní mohl přesněji a pronikavěji utvářet z propustí své imaginace a svého intelektu. Z jak četných svědectví básníků tu můžeme vyvozovat, že právě tento stav ducha, tato permanentní připravenost obrazotvornosti, je předpokladem a disponovaností pro politicky ne sice přímo angažovanou, přesto však společensky a psychologicky agresivní poezii!

Postavení proti básnické licenci, proti neurčité a omezující estetické konvenci, proti literárně řemeslnému zajetí poezie, jímž se projevuje jedna ze základních funkcí svobodné básně, tato bezprostřednost styku mezi básní a čtenářem je navozena bezprostředností styku mezi básníkem a skutečností s důrazem, který si vynucuje vždycky dost bezohledná inspirovanost. V těchto místech se také uskutečňují ony výboje mezi básní, která je koneckonců uměleckým faktem, a skutečností, v níž je zapojen její druhý pól, výboje mezi slučujícími se protiklady, jimiž žije báseň i naše vědomí skutečnosti. Je třeba odevzdat se básníkově a nedosazovat abstraktní estetické zřetele. Poezie není algebra, ať o tom říkají sami básníci cokoliv. Co záleží na tom, je-li prokazatelné, že básník byl symbolista nebo že se pokládal za symbolistu. Jeho básně, a on sám v jejich magickém prostoru, žijí jen tím, že jsou s to soustřeďovat na sebe stále nové interpretace a nová zkoumání, možná vzájemně odlišné, ale většinou vždy znovu inspirující v dalších myšlenkových a pocitových směrech, že uvádějí do pohybu další vývojové okruhy.

Zajisté, v podstatě je smyslem řeči být pochopen. Avšak pochopit! Pochopit se bez pochybností, když se poslouchám na způsob malých dětí, které se dožadují pokračování pohádky o vílách. Se stejnou ostražitostí rozeznávám smysl všech svých slov a *přirozeně* sleduji syntaxi [...] Kdysi se vyskytl někdo dost bezcharakterní, aby v poznámce k antologii učešal několik obrazů v díle jednoho z největších žijících básníků; bylo tam možné čísti

Zítřek housenky uprostřed plesu chce říci: motýl

Krystalový prs chce říci: karafa

Atd. Ne, pane, *nechce říci*. Strčte si svého motýla do své karafy. Buďte ujištěn, že to, co Saint-Pol-Roux chtěl říci, řekl.¹

¹ André Breton, „Introduction au discours sur le peu de réalité“, in *Point du jour* (Paris: Gallimard, 1934), s. 27n. (Srov. pozdější český překlad: „Jsme ujišťováni, že cílem jazyka je být chápán. Ale, co to je – chápán! Bezpochyby chápán mnou samým, když se poslouchám na způsob dětiček vyžadujících pokračování pohádky. Je třeba si dávat pozor, znám smysl všech slov a dodržuji *přirozeně* syntax [...] našel se kdosi tak nepoctivý, že vypracoval jednoho dne, v notice k nějaké antologii, tabulku některých básnických obrazů, které obsahuje dílo jednoho z největších žijících básníků; stálo tam:

Zítřek housenky v plesových šatech znamená: motýl.

Křišťálový prs znamená: karafa.

A tak dále. Ne, pane, *neznamená*. Strčte svého motýla zpátky do karafy. A buďte si jist, že co chtěl Saint-Pol-Roux říci, to také řekl.“ André Breton, „Úvod k promluvě o zlomku reality“, *Analogon* 4 (1992), č. 8, s. 22–27, zde s. 25. – pozn. red.)

Co může proti tomuto Bretonovu stanovisku postavit Louis Aragon, tvrdí-li v *Le Musée Grévin*, že ruce vědeckých komentátorů zasadily citelnou ránu tajemnosti, kterou byla zahalována Nervalova, Rimbaudova, Lautréamontova, Mallarméova a Apollinairova poezie, tajemnosti, vypěstované omyly v kontextu a nepřesnostmi v opisech! Byly to patrně jen tyto omyly a nepřesnosti, které udělaly z těchto prokletých básníků dost zvučná jména, aby redigujícímu Aragonovi stála za záchranu pro účely angažované literatury. Ruce jeho „vědeckých komentátorů“ se připlazily k těmto dílům dlouho potom, kdy už uvedla do pohybu celý nový cyklus básnického myšlení. Bretonův přístup k interpretaci je, přes svou výlučnost, střízlivější a reálnější než naduté výklady oficiósů, snažících se vydestilovat z poddajné skutečnosti trochu zavedeného konformního patosu.

Otázka interpretace zasluhuje v mnoha souvislostech zvláštní pozornost. Dosavadní umělecké směry se příliš soustředěně zabývaly problematikou vlastní tvorby, než aby se pokusily proniknout do té pozoruhodné oblasti, v níž umělecké dílo dostává svůj smysl, v níž se teprve stává skutečným sdělením a kde, jak se zdá, vládne nesnadno sledovatelná názorová anarchie. Interpretační zřetele jsou sice latentně obsaženy v teoriích tvorby, v jejich více nebo méně zřetelných společenských aspektech, avšak zde je způsob interpretace z největší části jen předpokládán, pokud vůbec se tyto teorie nevěnují jen úvodu do problematiky tvorby, jen ozřejmování stanovisek a apriornímu ovlivňování publika. To samo ovšem se způsobem, jakým je dílo přijímáno obecně v různých časových a prostorových podmínkách, má jen málo společného. Interpretační procesy představují velmi složitá, živá a proměnlivá utváření a právě touto svou povahou jsou analogické vlastní tvorbě alespoň v té části, v níž aktivní imaginace nebo intelekt interpretův přejímá z díla některé impulzy a buduje z nich svou interpretační téměř další umělecký projev. Stačí připomenout, jako příznačnou krajnost, vysokou básnickou intenzitu, kterou propůjčila Freudova imaginace dost bezvýznamné Jensenově novele *Gradiva*, jejíž autor unikl zapomenutí jen díky náhodě, že v pravou chvíli padla do rukou velikého básníka psychoanalýzy. Umělecké dílo, pokud je k tomu uzpůsobeno svým složitým vztahem ke skutečnosti, pokud je v něm závazné, autentické, a tedy inspirující, pokud obsahuje polemické popudy, se v čase, prostoru a příčinnosti mění a rozmnožuje, přestává být sebou samým a infiltruje do sebe všechny vztahy, jimiž bylo a je uplatňováno. Není to nějaká abstraktní hodnota, nadčasová a určující, kterou stanoví „umělcův genius“ a již je možné zajistit autoritativními úsudky, nýbrž proudy intelektuálních a emocionálních zájmů, do nichž je toto dílo strženo v okamžiku, kdy se mu dostane publicity. Kdybychom dovedli sejmut se Shakespearova *Macbetha* silnou vrstvu těchto autoritativních výkladů, jeho vlastní dějiny ve vývoji umění, zůstala by v našich rukou „vědeckých komentátorů“ velmi málo zajímavá, rozvleklá hra, sotva pozoruhodná z hlediska stavby dramatu nebo básnické skladby. Z krásné medusy zůstalo by nám v prstech trochu slizu, aniž bychom pohnuli jediným slovem. Naštěstí pro ctitele Shakespearova genia nic takového není možné. Shakespearův mýtus, vztahy a interpretace, jimiž prošlo jeho dílo na svých dalekých cestách, je silnější

než naše vědecké komentáře. Jsme v jeho moci, jsme v moci zvláštního obřadu, který spoluvytváříme. Stáváme se jeho básníky. Dokonce i tehdy, obracíme-li se proti němu.

Být v moci básně neznamená vzdát se jí proti všemu, proti tomu individuálnímu systému, jímž se utváří naše obrazotvornost. Básnická hodnota, již tento individuální systém imaginace uznává, se neztotožňuje s pouhou emocionální reakcí, neboť ve srovnání s ní má aktivnější, agresivnější povahu. Má svou zpevněnou strukturu, svou pohyblivou, ale určitou konstrukci. Je nadána jakousi individuální utvářecí schopností, již je nepřetržitě zainteresována do mnohovýznamných souvztažností reality. Má svá pro a proti, rozpory, v nichž si dobývá svět, aby mu dávala nové významy, svá vědomá i nevědomá pásma, jimiž se zapojuje do přítomného života, svůj soubor aktivních a pasivních postavení, která vzájemně vylučují patos aktivity i patos pasivity. Určujeme se jí.

Stejně jako se spojují představy, aniž bychom se bezprostředně zabývali jejich slovním vyjádřením (což nesouvisí s tou zvláštní funkcí, jakou mohou mít slova-objekty uvnitř těchto představ), spojují se slova, aby, uvěříme-li jejich skutečnému, nekonvenčnímu významu, vyvolala představy zvláštní emocionální intenzity. Představová asociace neznamená ještě asociaci slovní. Spatřím-li v lese *strom podobný hajnému*, není to totéž, jako vybaví-li se mi znenadání věta *dívky ohýbaly dráty*. Nechme prozatím stranou pokus o srovnání emocionální hodnoty těchto dvou záznamů. Jde nyní spíše o jejich genetické určení. Na první pohled je zřejmé, že jejich vznik je rozdílný. V prvním případě jde o přirovnání, třeba odvážné, ale přece ještě dost sugestivní, aby v jistém kontextu mohlo platit za objev, kdežto v druhém případě se uplatňuje dosti složitá proměna, skutečná metamorfóza, jejíž vznik bývá připisován psychickému automatismu, endofazii.² Má v poezii dalekosáhlejší význam než pouhá metafora, již věnovalo staré básnictví největší pozornost: zasahuje daleko větší a mnohoznačnější asociativní oblasti, nutíc aktivní i pasivní účastníky tvorby k pronikavějšímu soustředění a k rozsáhlejší účasti imaginace. Tato metamorfóza se totiž nevyoňuje z nepřetržitého variabilního proudu asociací, které tu na sebe berou více nebo méně slovní podobu, náhle bez jakékoliv souvislosti, nýbrž vystupuje do popředí a stává se zřetelnější než jiné tím, že uskutečňuje bleskové spojení mezi subjektivní psychickou a vnější objektivní situací a stává se tak v rozsahu svého významu nositelem jejich emocionální hodnoty. Metamorfózy autentické, povrchně neangažované poezie předpokládají permanentní pohotovost imaginace a intelektuální integritu. Pokud jsme schopni věnovat jim pozornost, jakou vyžadují, jsme jimi inspirováni k tomu, abychom rozeznali jejich skrytý význam ve vlastním názorovém plánu nebo abychom určili jejich potenciální zařazení v celkovém kontextu básně, jejich strukturu, v níž se odráží nebo do níž se přesunuje možná návaznost skutečnostních jevů, má-li pro nás emocionální význam. Tato představa, magická svým skrytým obsahem a agresivní svou nenadálou a novou reálností, nás probouzí

² „[...] zvyk myslet ve slovech, neboť ve většině případů samo mluvení ozvučené nebo tlumené v ústech, plodí myšlení.“ Tristan Tzara, *Grains et issues* (Paris: Les Editions Denoel Et Steele, 1935), s. 19.

z letargie konvenčního chápání, k němuž odsuzuje své důvěřivé střádaly praktický život a jež se stává umrtvujícím vězením intelektu, není-li přesahováno hlubinnými výboji imaginace, která ve srovnání s ním má všechnu odvahu. Zdánlivá nesrozumitelnost autentické poezie vyplývá především z bludné domněnky, že tato náhle se vynořivší věta obsahuje nějaké konkrétní sdělení, sice nesnadno, ale přece rozluštitelné. Co chtěl básník říci? – To, co právě řekl. Jestliže se vůči němu vzdáme oné nedůvěry, která dělá z poezie literaturu, a připojíme-li k potenciálnímu napětí nenadálé představy svou imaginaci a intelekt, necháme-li se takto inspirovat, neprahne po překladu tohoto iracionálního sdělení do racionální mluvy, nýbrž chceme je dál rozvíjet v jeho intencích, tak dlouho a v těch polohách, pokud a jak je ve styku s tím, co nás ve skutečnosti vzrušuje. Účastníme se básně, abychom si zajišťovali nová, dynamická postavení vůči reálným podnětům.

Kdysi jsem měl příležitost pozorovat asi pětiletého chlapce, sedícího na zemi v tmavém pokoji před velkým zrcadlem, do něhož se upřeně díval, ne na sebe, díval se do pokoje za zrcadlem, velmi dlouho a bez pohnutí, zdál se být fascinován tím, co viděl, svými představami. Po chvíli řekl sotva slyšitelně: „A ticho bylo jako v zrcadle.“ Nebyl tu žádný vnější popud, který by ho sváděl k tomu, aby na sebe upoutával pozornost. Byl zcela sám se svými dojmy a představami. Vnímá skutečnost? Ano. Nalézal podněty, které magnetizovaly jeho usuzovací schopnost, byl soustředěn, aniž by se musel zodpovídat nějakým hotovým a kultivovaným intelektuálním řádům, aniž by se dával do služeb organizovaného myšlení. Vnímá skutečnost a rozeznával vnější podněty tak, jak se mu spojovaly v jeho pozorovatelské zkušenosti, která, jak by někteří tvrdili, nebyla rozsáhlá, a o níž jiní se budou domnívat, že nebyla znečištěna životní depresí, která člověka často velmi zbytečně nutí, aby každý vjem co nejrychleji překládal do konvenčního jazyka „oduševnělosti“, o jejíž ceně mohou být velmi vážné pochybnosti, máme-li čím dál méně příležitosti obdivovat se jí v životě. V čem se toto dítě před zrcadlem mohlo lišit od básníka? Snad jen v tom, že básník dovede s větší jistotou rozeznávat, kam ukládat tyto výbušné nálože imaginace.

Vnímání je v podstatě zařazování. Ve způsobu tohoto zařazování se odlišují aktivní typy od pasivních, z nichž první mají sklon k hledání nových souvislostí, kdežto druhí se spokojují s praktickým, konvenčním užitek vnímaného. To neznamena, že toto odhalování nových souvislostí je stavěno do protikladu k praktickému užitku, jeho funkce v životě je však složitější, hlubší a v jistém smyslu podstatnější. Pro vnímání je důležité určité výchozí stanovisko, psychická situace. Aktivní a produkující typy s vyvinutou afektivitou, – není rozhodující, je-li uplatňována v oblasti umění nebo jinde, – na rozdíl od těch, které jsou zaměřeny k praktikismu, přejímají vjem s mnohostrannější pozorností než pasivní typy, aniž by ovšem musely ztratit ze zřetele jeho reálný význam v daném plánu skutečnosti, k němuž více nebo méně vědomě vztahují všecko, co s přijímaným vjemem podnikne jejich imaginace, s jakými představami jej spojí. Fakt, že nevnímáme všecko, co z jistého zorného úhlu nabízí skutečnost našim smyslům, nýbrž že jen některé její prvky jsou schopny soustředit náš zájem, stačí k tomu,

aby otázky teorie odrazu rozšířil do nedohledna. Impulz k vnímání vychází z našich psychických dispozic, jež v ničem nepřestávají být rezultátem vnějších vlivů, naší psychické zkušenosti, ať už mu přisoudíme racionální charakter nebo ne, a tento impulz je už součástí psychického dění, kterou lze v obecné terminologii teorie umění označit jako inspiraci. Každé vnímání je z největší části subjektivizací vnímaného, i když si na bezprostředním vjemu ověřujeme existenci představových řad, které se v nás každým vnějším zásahem neustále rozvíjejí. Včleňujeme-li se zároveň touto subjektivizací do skutečnosti, jde tu o dialektické slučování protikladů, které je z nezákladnějších projevů pohybu a života.

V otázkách invence není rozhodující, zda objekt, na nějž se soustředujeme, je umístěn v esteticky podmíněném prostředí (obraz, výstava, kniha), nebo leží-li mimo ně jako esteticky neupravovaná součást tzv. objektivní reality. To, co rozhoduje o invenci, je disponovanost pro umístění tohoto předmětu v určitém systému imaginace. Nejsme schopni proměňovat skutečnost, nýbrž můžeme jen včleňovat určitou její součást do dalších souvislostí, které nás poznamenávají, které jsou výrazem našeho způsobu, našeho postavení vůči světu.

Představa je vjem, který prošel individualizačním a subjektivizačním procesem našeho nazíracího systému, a stal se tak tvořivou součástí naší názorové soustavy, slohu. Můžeme-li ji v některém okamžiku pokládat za hotovou, obsahuje všechny slohotvorné prvky, které individualizují nejen náš výraz, ale i způsob myšlení.

Jakožto subjektivizace skutečnosti je podkladem vzpomínky. Podkladem proto, že do vzpomínky se včleňují ještě další proměnlivé psychické děje, které se většinou s určitou představou trvale nespojují. V tomto smyslu nám přibližuje vzdálenou skutečnost „očima“ naší vlastní „neviditelné“ osoby podobně jako sen. Jakýmkoliv vlivem upevněná, stává se utkvělou představou, která už v sobě neuchovává podmínky svého vzniku, nýbrž je schopna stát se samostatným nositelem nejrůznějších afektů, často protikladných těm, jež ji utvořily a zpevnily. V takových případech je její okruh nejčastěji otevřený k napojování nových představových řad, uzavřen a v tomto stavu je schopen hrát zvláštní roli ve skladbě a ve slohu. Tím, že se utkvělá představa svou uzavřeností izoluje od nepřetržitého proudu přetvářecích duševních dějů a tak se do značné míry v jistém smyslu znovu objektivizuje, je připravena zase vstupovat do subjektivizačního procesu, ne už jako nový vjem, nýbrž jako slohový zjev, který může převzít další sdělovací funkce.

Mezi představou a jejím vyjádřením často neexistuje přímá závislost. Hledání správného výrazu a dodatečné stylizační úpravy nasvědčují tomu, že představa je jakýmsi vnitřním modelem, o jehož co nejpřesnější odlišení usiluje ten, kdo ji chce vyjádřit. Avšak tento vnitřní model, i v té formě, jakou mu dává surrealismus, není dost elastickým pojmem, aby mohl vystihovat nebo alespoň charakterizovat složitost psychických dějů, kterou rozehrává proces tvorby mezi představou a jejím vyjádřením. Představa není nikdy zcela nehybná a nejen to: mnohdy není ani hotová nebo uvědomělá ve chvíli, kdy začatá věta nebo verš vyvolá určitou atmosféru, k jejíž plné plasticitě chybí ještě něco,

co se autorovi zdá být na dosah, co však okamžitě nemůže vyjádřit a co ho zastihuje ještě před dokončením. Mukařovský kdysi upozorňoval na Vančurovo vyznání o dalekosáhlých podnětech, které nalézá básník ve slovníku: „Zaklepeme-li prstem na hřbet slovníku, změní se velkolepé osamocení významové a přemnohé z těchto slovíček se vztáhne k nějaké souvislosti.“³

Může tu jít samozřejmě jen o impuls, neboť i tehdy, vzdává-li se básník v takovém případě náhodě, vzdává se jen zdánlivě: vybírá. Jeho výběr není bez určující souvislosti s představovým prostředím, v němž se právě nalézá jeho imaginace. To znamená, že tok představ, na okamžik přerušovaný, hledá spojence proti slohové regulaci, která přirozeně vede od skutečnosti k literárnímu schématu, a náhoda, tento vnější zásah, má obnovit jeho styk se surovou realitou. Ne pro ozdobu verše, ne z estetických zřetelů, nýbrž z potřeby osvěžení kontaktů mezi představami, k prohloubení jejich plasticity, k vystižení hlubší polohy sdělení.

„V básnickově vědomí byla tedy dřív větná melodie, záležitost čistě jazyková, než obsah vět,“⁴ dodává k tomu Mukařovský. Avšak tato větná melodie není bez závažné souvislosti s předcházejícím představovým obsahem, je navozená jeho rytmem, který budeme s menší jistotou než Mukařovský pokládat za čistě jazykový jev, neboť je příliš úzce spojen s představovým prostředím, od něhož lze lingvistický zřetel oddělit jen násilně a dodatečně. V krajním případě ji můžeme chápat jako psycholingvistický útvar, přičemž jeho lingvistickou součást bychom mohli posuzovat samostatně jen tehdy, kdybychom znovu oživilí starý pozitivistický předpoklad dualismu obsahu a formy.

V knize *Moderní básnické směry* snaží se Vítězslav Nezval charakterizovat rozdíl mezi přirovnáním a obrazem v poezii:

[...] u básnického obrazu jde o sdružení dvou představ, z nichž [...] [obě] mají stejnou důležitost [...] jako hudební akord, který je výsledkem současného zaznění několika tónů. [...] u přirovnání představa přirovnávající má v naší obraznosti kratší trvání než představa přirovnávaná, zabarví [...] přirovnávanou představu a pak zmizí, aby vystoupila tím více představa přirovnávaná [...].⁵

To, co platilo pro klasickou poezii, platí stále méně pro moderní básnictví. Obraz i přirovnání postupem času rozmnožily své funkce natolik, že máme-li uznat tento množivý postup, nevyhneme se tomu, abychom zestárlé pojmy nahradili přesnějšími. V průběhu novějších symbolizačních procesů ztrácejí obraz i přirovnání své někdejší funkce stěžejních nositelů sdělení. Verš se stává větou, třebaže v básni má tato věta-verš

³ Vladislav Vančura citován dle Jan Mukařovský, „Jazyk, který básní“, in Bohuslav Havránek, Jan Mukařovský, Felix Vodička (eds.), *O básnickém jazyce* (Praha: Svoboda, 1947), s. 13.

⁴ *Ibid.*, s. 9.

⁵ Vítězslav Nezval, „Dvojitá obraznost“, in *Moderní básnické směry* (Praha: Dědictví Komenského, 1937), s. 13–14.

odlišnou významovou strukturu než v promluvě nebo v jiném slovním útvaru. Symbolizační proces se tu dnes opírá o civilnější a méně estetizovaný materiál než ve starším básnictví, jehož obrazy a přirovnání, pokud se tu ještě vyskytují, mají význam už ne přímý, nýbrž druhotný, ať ironizující nebo sarkastický, ať depravující nebezpečí literárního patosu. Nezval se mýlí, domnívá-li se, že

[...] básnický obraz je výsledkem volného samočinného pohybu fantasmie, řízené požadavky nevědomí [...] je tedy bezděčně symbolem a [...] jeho nekontrolovatelnost po stránce logické mu není nikterak na překážku, nýbrž k užtku.⁶

Jestliže Nezval ztotožňuje v této definici básnický obraz a symbol, neboť „[v]olný pohyb fantasmie není [...] nic jiného než nevědomím dirigovaný pohyb symbolů“,⁷ nebudeme na pochybách, že tu odvádí daň příliš mechanicky pojaté surrealistické důvěře ve všemohoucnost náhody a nevědomí. Emocionální, a tím zároveň i společenská účinnost symbolu není výsledkem volného samočinného pohybu fantasmie, nýbrž determinovaného, více nebo méně vědomého eliminačního úsilí, v němž se uskutečňuje polemický vztah mezi umělcem a společenskou skutečností, vztah, který inspiruje k aktivizaci ne už jen psychického, ale i životního postavení člověka. To, co tu Nezval pokládá za motorickou podstatu poezie, není než pohyblivý psychický materiál, který se nabízí každému duševně aktivnímu člověku, aby do něj promítal vnější, třeba básnický pojaté impulzy, nebo aby je odtud promítal jinam. Každá skutečná tvorba je vědomá v té míře, v jaké je její inspirace protestem proti konkrétnímu zlu. A to i tehdy, když chce být jen vyznáním.

Tvrdá ruka básníková dokončuje dramatický tvar. Verš, tato zdivočelá kojná zasněných milenců, kteří se na nic nepamatují, marně se dovolává pozornosti. Nic není slyšet. Ještě jednou se naklání, „dřevěné ucho“ Dobrovského. Nic. Verš je mrtev. Tradice vznešených amalgamů, ta skotačivá nebo tragická soustrojí, právě tak pozoruhodná jako uklidňující, všechno se to propadlo do temnot dějin literatury. Stavba klasického verše neunesla ten subtilní a zároveň brutální náklad, jímž se wpisuje skutečnost dvacátého věku do imaginace básníků. S jakým zadostiučiněním jsme tu mohli sledovat Halasovo soustředěné mrzačení veršových útvarů, ta pastorále hraná na rozbité varhany.

Umělý rytmus skladby, daný určitým vládnoucím estetickým systémem, stal se protikladem jiného přirozeného rytmu, jehož povaha není určována jen jazykovou přirozeností, nýbrž také a především zvláštním druhem zdůrazňování, jakožto jednou ze sdělovacích funkcí básně. Verš, který se proměnil ve větu, v jakýsi odraz emocionální hladiny, ztratil souvislost s klasickou prozodíí, měl-li se přiblížit k strhujícímu toku afektivního myšlení, měl-li se stát jeho nositelem.

⁶ *Ibid.*, s. 19.

⁷ *Ibid.*, s. 17.

Dlouho jsem se domníval, že vázaný rýmovaný verš byl v českém básnictví ukončen Nezvalem. Aktualizoval jej jazykovou přirozeností, zbavil jej licenčních a aliteračních nánosů a učinil splavným pro volný proud imaginativního myšlení, jehož rozpornost s prozodickou vázaností, důmyslně rozbíjenou, byla přínosem nezvalovské etapy. Byl to Karel Hynek v Deníku malého lorda, kdo objevil, že rýmu, jako podstatné složky vázaného verše, jako literárního a estetického fenoménu, může být použito také v anti-literárním a antiestetickém smyslu, v němž je drčen literární estetismus ironizováním jeho patosu ve prospěch kritiky cynismem. Zde je estetická funkce rýmu a vázaného verše vláčena za vlasy bubikopf-stříhu, jak ji opustil Nezval, je degradována a sama tato degradace se stává součástí sdělovací funkce. Ironizace prozodie prohlubuje básnické sdělení, má charakterizující poslání.

Rým jako mnemotechnický prostředek dávno ztratil tento svůj původní význam. Když mu poetisté přisoudili asociacemi účinnost „sblížovati vzdálené pustiny, časy, plemena a kasty souzvukem slova, vynalézati podivuhodná přátelství“,⁸ nedotkli se tím nijak jeho tradičního významu, neboť ona sblížovací schopnost a vynalézavost nebyla navozena samotným rýmem, nýbrž provokativní odvahou k metaforám, která si rýmem pouze posloužila. V tomto smyslu zdůraznili jen ozdobnost rýmu, kterou oživovali aktuálními asociacemi. Tato vynalézavá přibuzenství unikají svému estetickému údělu jen tehdy, když spád rýmované básně vytváří jakési afektivní, groteskně hyperbolické vibrace, jejichž sklon spojovat další celky následnou podobou slov se šíří jako ozvěna čtenářovou obrazotvorností. Inspirační mohutnost přesahuje hranice básně, navazuje na nové okruhy a proniká k dalším zdrojům.

Apollinairovská veršová dikce zasáhla do vývoje evropského básnictví tak pronikavě, že v něm byla schopna otevřít novou epochu. Rozbila někdejší umělou celistvost básně, aby ji nahradila mnohem podstatnější integritou. Zaktualizovala senzibilitu. Vyprávěcí tón a náhodné rýmy, nový, přerušovaný rytmus, který se stal novým rytmem, agresivita básnické fantazie a smysl pro její konkrétnost, tyto nové prvky poapollinairovské poezie nelze už vztahovat ke klasické prozodii, právě tak, jako je nemožné přizpůsobovat klasickou prozodii tomuto vývoji básnické tvorby. Bylo třeba definovat nové pojmy.

Surrealistická intervence posunula apollinairovskou dikci do oblasti nevědomí, do proudu tzv. psychického automatismu, o němž jsou básníci Bretonova hnutí přesvědčeni, že navozuje skryté symbolizace podobně jako sen, jimiž dává promlouvat spodním vrstvám našeho já. Ochotni vzdát se zcela nebo z největší části tvůrčí pasivity, chtěli se původně omezovat jen na záznamy toho, o čem byli přesvědčeni, že představuje nevědomé duševní dění, zatímco všichni básnickou aktivitu soustřeďovali na interpretační stránku těchto záznamů. Báseň se měla stát projevem, bezprostředním a tvořivou vůlí minimálně deformovaným produktem emocionality, přičemž emoci-

⁸ Vítězslav Nezval, *Papoušek na motocyklu čili o řemesle básnickém* (Brooklyn, NY: Ugly Duckling Presse, 2010), osmá strana (nečíslovaná).

onalita byla signifikantně ovládána mocí nevědomých psychických procesů. Ačkoliv účast vědomí na básnické tvorbě měla být eliminována, přece, alespoň u nejsilnějších surrealistických projevů, nebylo možné vědomé zásahy zcela vyloučit. Je stále zřejmější, že žádný projev emocionality se neobejde bez součinnosti vědomí, i když se vzdává všem hlubinným nárazům imaginace, neboť, jak se zdá, je nevyhnutelné, aby jej toto pobouřené vědomí stavělo proti vnějším, racionálním podmínkám ve chvíli, kdy už přestávají být životními podmínkami, aby se subjektivní deformace stala prostředkem uvědomování. Za těchto okolností se báseň zbavila posledních prozodických zřetelů a proměnila se ve stav otevřeného myšlení. Aby báseň mohla sledovat volný tok představ, zachovává zdánlivě nesouvislou vazbu mezi větami, na rozdíl od prózy, založené na pevnějším kontextu, která ve srovnání s inspirativními záblesky básně představuje už samostatnější formu myšlení.

Kdyby absurdnost byla jen tím, co je nesmyslné, co si v rámci určitého výrazu neklade žádné hranice a k žádným hranicím nedospívá, kdyby byla jen slovním salátem nebo rozplýváním obrazu ve vzduchoprázdnu vnějších nahodilostí, mohli bychom se domnívat, že fantazie v umění představuje jen různé formy metaforického řazení skutečnostních prvků, které rozkvétají v sloh. Tento sloh by pak opravdu bylo možné zkoumat ve vztahu k daným estetickým zřetelům, oddělovat jeho správné vazby od nepřesných a falešných, jak si to představují učitelé těsnopisu nebo literární pastýři. Avšak to, čím je absurdnost pobuřující, neodpovídá tomu, co doplňuje idylické písemnictví. Absurdnost jako individuálně podmíněný přesun ve stanovisku k uznaným hodnotám, potenciálně přítomný ve všech formách konfliktu obrazotvornosti s rozumem, střežícím minulost i budoucnost, třebaže ponechává realitě všechny její namalované dveře, má svůj pevný řád, který je v jakési parapozici jak vůči formální logice, tak vůči všem způsobům jejího popírání. Řád absurdity není nelogický ani protilogický. Určuje logice situaci příčinnost, v níž se efekty zbavují nahromaděných rozporů, které, i když nevznikly proti logickému uspořádání, jsou okamžitě v jeho rámci neřešitelné. Je pravděpodobné, že by v nás důmyslná analýza, podrobující bezpočet různých činitelů rozsáhlému zkoumání, obnovila víru v otřesené panství „zdravého rozumu“, ale jen tehdy, kdybychom zároveň nabyli přesvědčení, že jsme tím získali univerzální kód k dešifrování kterékoliv jiné situace, což ovšem je, samo o sobě, velmi absurdní předpoklad. Onen zvláštní druh ustrnutí a bezděčného humoru spoluvytváří optimální prostředí pro obrazotvornost dnešního člověka tím, že ji probouzí proti gordickému uzlu neřešitelných situací, v nichž máme být odhodláni žít a které nás mají utloukat, abychom se stali stravitelní otupujícími životními mechanismům.

Anonymní autoři absurdních anekdot bývají pozoruhodnými básníky. Nezáleží na tom, jsou-li si vědomi toho, co činí. Sestavili hru, dali jí tvar a náhle všechno ostatní bylo zmagnetizováno. Hrají a nechávají rozehrávat tajemnou logiku, rozehrávají přirozené střetání logiky s tím, co se s ní ve skutečném životě míjí. Z hlediska toho druhu tvorby, který je zde sledován, vyplývá z této hry vzácná i marná nesmiřitelnost s absurdními jevy, posvěcenými nejvyšší autoritou, které jsou pro člověka nepřijatelné

prostě proto, že jejich fantastičnost není produktem lidské imaginace, nýbrž nějakých nesrozumitelných nesnází, patrně zbytků zašlých funkcí. Nebezpečí dezorientace, které se v nich skrývá, je bezpochyby dosti silné, aby probudilo imaginaci k pozoruhodným výkonům. Absurdnost a fantazie, pokud nejsou ovládnuty básnickou obrazotvorností, která jimi brání lidskou orientovanost, jsou buď zákeřně deprimující, nebo stále znovu provokují básnickou inspiraci.

Zmizely reálné podmínky k tomu, aby velikáni Goethova typu, s vytrvalou houževnatostí obhajující své úplně falešné nauky o barvách, mohli se věnovat pocitům, že přerůstají zeměkouli, že jejich myšlení se dobývá do kosmických prostorů. Aristokracie ducha zanikla s feudální společností. Romantické motivy tvarově a barevně bohatých krajin, z nichž vane půvabný klid a touha po roztomilosti, které malíř prodával nabobtnávajícímu měšťanstvu, podobně jako iluze hrůzy, jimiž se bránili černí romantikové, kteří měli příležitost pocíťovat na sobě i na svém okolí morální a hmotnou tíhu tohoto blahobytu, obě tyto nejvýraznější tendence v umění devatenáctého století postavily problém tvorby v rozsahu, přiměřeném budoucímu nazírání, ale k pokusům o jeho řešení, zejména o jeho teoretické vyjádření, mohlo být přistoupeno až mnohem později. Musela se dostavit deziluze, která následovala po velkolepých nadějích na symbiózu revolučních sil rekonstrukce v umění a ve společnosti, abychom si mohli uvědomit, že umělecká tvorba má tutéž signalizační funkci ve společenském životě jako horečka v tělesném organismu, a že proto není schopna přejímat úkoly, vyplývající z jakéhokoliv organizovaného úsilí. Všechny systémy spojování představ, pokud je můžeme pokládat za autentické, jsou podřízeny této signalizační funkci, vyprovokované a provokativní, jíž se imaginace domáhá svého společenského významu.

Jak je tajemná schopnost této královny schopností! Dotýká se všeho; podněcuje a vysílá do boje. [...] Je analýzou, je syntézou. [...] Rozkládá všechnu tvorbu a s takto nahromaděným materiálem, ovládaným zákony, jejichž původ lze hledat jen v nejhlubších polohách ducha, vytváří nový svět [...] Protože tento svět vytvořila [...] je oprávněna mu vládnout.⁹

Tento nový svět Baudelairovy imaginace není ničím jiným než skutečným světem, jemuž se tu dostává nového výkladu, navozeného nikoliv fantazijní anarchií, nýbrž

⁹ Charles Baudelaire, „Salon 1859“, in *Œuvres complètes de Charles Baudelaire II. Curiosités esthétiques* (Paris: Michel Lévy Frères, 1868), s. 245–358, zde s. 264–265. (Srov. pozdější český překlad: „Jak tajemná je tato královna všech schopností! Ovládá všechny ostatní, podněcuje je, vysílá do boje! [...] Je analýzou, je syntézou [...] Rozrušuje všechno, co bylo stvořeno, a z nahromaděného materiálu, uspořádaného podle pravidel, jejichž vznik tkví kdesi v hlubinách duše, staví nový svět [...] Jelikož svět vytvořila [...], je spravedlivé, aby mu vládla.“ Charles Baudelaire, „Salón 1859. Dopisy řediteli časopisu Revue française“, in *Úvahy o některých současnících*, ed. Jan Vladislav [Praha: Odeon, 1968], s. 385–386. – pozn. red.)

tajemnou hlubinnou zákonitostí, který má pro svou přetvářecí schopnost více nebo méně zřejmé příčiny.

Jsou abstraktivisté, ctitelé Krásy, která rozechvívá. Krása přírody byla rozložena do svých praprvků. Barevné harmonizace a zvládnuté disharmonie, tvarová ekvilibristika. Jsou to cesty mraků; lze jimi zmizet ze skutečnosti do těchto zhmotnělých vůní, kterým se tak dobře přizpůsobuje umělecký průmysl, aby nás zajal do tvrdého přepychu a nepoddajné účelnosti. Máme si jimi posloužit, abychom se legitimovali před zpřítomnělou budoucností. Ani stoupenci miserabilistické estetiky (neodada, pop-art), spřádající otřesná, leč beznadějně pasivní setkání nesourodých prvků, nenechávají nikoho na pochybách, že jejich vtipy vyžadují přes všechnu brutalitu ostrý čich v otázkách vkusu zazobaných. Naneštěstí nejsme hadi, abychom se mohli vyvléknout z vlastní nemohoucnosti. Nepřezimujeme, nýbrž žijeme v tom, co jsme si vytvořili. Temná skutečnost je temná skutečnost. Neseme ji ve všem, čím jsme, na čem usínáme, co si chceme proměňovat. Nechceme se jí podřídit, ale víme, že je. Nenapodobujeme ji. Házíme-li po ní obrazy jejího zkamenění, odpovídají jen velikosti hněvu, jímž se snažíme bourat to, co obkličuje.

Vzmemme-li v úvahu Camusův postřeh, že efekt absurdity je vázán na přehnanou logičnost, postačí, když dodáme, že spíše než o přehnanou logičnost jde v tomto směru o velmi přesnou logiku, uplatňovanou na neobvyklých místech. Tato mimokonvenční nebo protikonvenční logika dokáže často osvětlit skutečnost tak prudkým jasem, že jsme náhle s to vnímat nejnevinnější podnět v přesných a překvapujících spojeních, která vedou ve výbojích černého humoru k hlubší orientaci v tom, co je určeno k utápění ducha.

Jaký pocit zadostiučinění ve vesmíru neuchopitelné skutečnosti chtějí získat ti, kdo se děsí jejich rychlých navazování nepravděpodobných souvislostí, snaží-li se gloriifikovat zmatek, jak ji mohou chápat, ne v její rozloze, ale v nevypočitatelnosti jejích procesů o mnoha kauzálních vazbách, nepokusí-li se občas dotvářet některé její vzrušující náznaky? Ten, kdo se pokouší je dotvářet, nemusí být ještě snílkem, který hraje o neuskutečnitelné, ani tím kdo kolem sebe rozhazuje matematické vzorce. Ve chvíli, kdy rozehrává svou obrazotvornost, nepřetváří skutečnost ani ji nevykládá. Rozvíjí jen některé podněty, na nichž si ozřejmuje svou pozici, svůj vztah k životu, a to způsobem co možná nejreálnějším, jako by se do nich nechtěl ani zaznamenávat, jako by je rozvíjely stejné principy, které pohybuji skutečností, ty, jimiž existuje zdánlivá iracionalita, koneckonců konkrétně definovatelná v rozmezí určitého plánu, v němž může být sledována a v každém případě básnicky určující a určitelná. Každý okruh názorových a tvůrčích metod, každý umělecký směr, pokud byl s to sehrát ve vývoji umění určitou úlohu, se neobešel bez hledání cest k sebepopírání tohoto druhu, bez skryté nebo otevřené tendence přizpůsobit své subjektivní nazírání vnějším, objektivním procesům, propůjčit svému subjektu zdání objektivitu, přizpůsobit si skutečnost tak, aby se zdála být co nejméně deformovaná. Není to akt zvůle, jestliže je básník schopen vytvořit ze

slov nebo z jiného materiálu zvláštní iluzivní prostor, který má všechny charakteristické znaky skutečnosti a který je – v básnickém smyslu toho slova – tak dokonalou mystifikací, že je už téměř docela nerozeznatelné, kde začíná fiktivní sdělení.

Ano, není to nic jiného než manipulace s lidskou pozorností, kterou je třeba za všech okolností udržet v účinném stavu. Jestliže Lautréamont uznal za vhodné plagovat Vauvenarguesa, převraceje smysl jeho aforismů, jestliže mystifikoval své dobromyslné čtenáře absolutní neochotou být vřazen a pacifikován v kurníku literárních patriarchů, pak tento druh mystifikace je třeba pokládat za jeden z básnických prostředků, jimiž se poezie brání být znehybněna. Ani „literární šašek“ Jarry se svými absinty a revolvery nebyl nikým jiným než Otcem Ubu, jemuž bylo souzeno pohybovat se mimo jeviště uprostřed společenské reality své doby, měl-li vytvořit cynismem a absurditou svůj velký protest, který rozvíjel s bezohlednou brutalitou proti sobě i proti tomu, v čem cítil tíhu doby. Se stejnou důvěrou v intelektuální postřeh a v sílu invence o půl století později plagovali André Breton a Paul Eluard Valéryho literární maximy ve svých *Poznámkách o poezii*, aby odlišili poezii od literatury. Tato básnická mystifikace je jedním z nejúčinnějších způsobů, jímž je v lidském intelektu a imaginaci zostřován a posilován smysl pro skutečnost, tento nenahraditelný motor života a poezie. Je naštěstí dost zřejmé, čím se liší od této zrcadlové hry skutečnosti pouhá lež, literátská stylizovanost a pozérství: jejich hranice je dána odlišností funkcí, které naplňují.

Skutečná hodnota a význam uměleckého díla nespočívá v nějakých specifických kvalitách vnějších a vnitřních modelů ani v samotné autenticitě výrazu, nýbrž ve způsobu, jakým polemizuje se svou dobou. Jedině tato polemika tvorbou obsahuje, v plánu publicity, individuální i obecnější satisfakci, a to jak pro inspirujícího, tak pro inspirovaného. Básnická mystifikace – je nutné trvat na obou členech tohoto termínu stejně rozhodně – za těchto podmínek je jedním z pramenů symbolizace, i když není jejím utvářecím činitelem. Liší se od jiných mystifikací právě tím, že ji téměř rozeznáváme, že ji chápeme jako afektivní výraz sarkasmu. To už je postoj ke skutečnosti, součástí básnického sdělení, a nejen ve významu obrazu, který právě vytváří, nýbrž ve schopnosti využívat ke sledovanému záměru soustavu reality, její určitý skladebný systém.

Budeš-li se dívat na (oprýskané) a zašpiněné zdi nebo na nestejnoroďé kameny, můžeš tam vidět sestavy a podoby různých zemí (map), rozmanitých bitev, hbité pohyby osob, neobvyklé výrazy obličejů, oděvy a jiných věcí do nekonečna, protože ve změní věcí důmysl se vzhopuje k novým vynalézavostem.¹⁰

Vidíš ty hrozné vosy, které se rozlétávají proti balvanu? – Ne, vidím oko v pohledu přes slzy a ještě mnoho jiných předmětů, které k tomu patří. I když trojka a čtyřka předsta-

¹⁰ Leonardo da Vinci, *Úvahy o malířství* (Praha: Vladimír Žikeš, 1941), s. 16.

vují různé hodnoty, tři třetiny a čtyři čtvrtiny znamenají totéž. Naše potlačené vědomí nás probouzí a varuje.

[...] všecko vytváří obraz, [...] i sebemenší předmět, který sám nehraje zvláštní symbolickou roli, je schopen představovat cokoliv. Duch má zázračnou schopnost, že uchopí i nejjemnější myslitelný vztah, jenž může být mezi dvěma náhodnými předměty, a básníci vědí, že mohou vždycky, bez obavy, že by se zmýlili, napsati; něco je *jako* něco jiného. Jediná hierarchie, podle níž bychom mohli seřadit básníky, by se opírala pouze o větší nebo menší svobodu, kterou prokazují svým dílem,¹¹

poznává André Breton ve *Spojitych nádobách*.

Nejvyšší snahou poesie [...] je srovnávání dvou jak jen možno vzdálených předmětů, anebo jinou metodou, kladení jich vedle sebe náhlým a uchvacujícím způsobem [...] aby se zjevila konkrétní jednota ve vztah uvedených dvou slov a [...] přiděluje oběma, ať kterémukoliv, sílu, která mu chyběla, dokud bylo bráno osamoceně. Je třeba zlomit zcela formální odpor těchto dvou výrazů. [...] Čím se zdá být silnějším prvek bezprostřední nepodobnosti, tím silněji musí být přehodnocen [...] Tak dvě rozdílná tělesa, třená o sebe, dospívají jiskrou k vyšší jednotě v ohni.¹²

To, co tu Breton popisuje, je utvářecí proces metamorfózy, vznik básnického obrazu, přičemž dává na srozuměnou, že hnací silou tohoto vytváření, tohoto přehodnocování, je mechanismus nevědomých psychických zdrojů. Jestliže však tento básnický obraz se má stát účinným sdělením, má-li být vůbec sdělitelný, neobejde se potenciálně bez symbolických funkcí, není jen obrazem, je i znakovostí, obsaženou v tomto obrazu. Z toho však by vyplýval dost obłudný předpoklad, že symboly jsou skrytou mluvou obrazů a že jejich sdělovací schopnost se opírá o jakousi obecnou jazykovou konvenci mezi básníkem a jeho obecností. Víme, že ve skutečnosti taková konvence, alespoň v silných básnických polohách, neexistuje, a pokud se časem utváří jako vedlejší nános, je zároveň v povaze těchto symbolů tuto konvenci porušovat. Čím je tedy symbol, není-li ustáleným znakem sdělení? – Snad je jen okamžitým výsledkem pohyblivého symbolizačního procesu, velmi určitým impulzem, jehož významového utváření se účastní celý předcházející a následující kontext. Básník je v nejlepších případech příliš zaujat a soustředěn tvorbou básně, než aby tato řada impulzů, které báseň přináší, mohla být libovolná nebo bezobsažná. V tomto zaujatém soustředění, v této rozehrané příčině, v této potřebě vyprovokovat imaginaci určitým směrem není jistě nepatrný podíl vědomé kritické činnosti. Ona vyšší jednota ohně, má-li být tento oheň skutečně zápalný,

¹¹ André Breton, *Spojité nádoby* (Praha: S. V. U. Mánes, 1934), s. 134.

¹² *Ibid.*, s. 134–135.

nevznikne střetnutím jakýchkoliv dvou těles, třeba sebevzdálenějších, pokud nejsou nadány tím, co z inspirujících momentů předcházelo a co bude následovat, a pokud se s nimi básník jen mazlí. Aniž by to znamenalo návrat k apriornímu námětu, je třeba přiznat básníkovu kritickému vědomí při tvorbě básně aktivní roli už jen vzhledem k těm systémům lidského ducha, k nimž se vztahuje princip dialektiky a analogie.¹³

Ať posuzujeme metamorfózu v poezii jako produkt nevědomých sil duševního automatismu, nebo ať v jejím utváření spatřujeme akt více nebo méně vědomé vzpoury proti depresivním momentům životního determinismu, jejím výsledným smyslem není neurčitá estetická libost nebo, v drastičtějších výrazech, představový exotismus, nýbrž sdělení, směřující ke konkretizaci pocitů a dojmů, a tato tendence ke sdělnosti se neobejde bez určitých symbolizačních významů. Pro tento symbolizační význam, pro tento druh symbolů, však neexistuje pevný významový lexikon, podle něhož by bylo možné luštit báseň nebo obraz.

Symbolizující věc obsahuje sama o sobě také jiné kvality než ty, které vyznačují symbolizovaný význam. Tajemství symbolických děl, vzdorujících pojmovému racionálnímu výkladu, nemožnost dokonale přesné a úplné odpovědi na otázku, co obrazy takového druhu představují a znamenají, má příčinu v tom, že symbol není nikdy zcela totožný se svým významem, že symbolický obraz představuje vždy ještě něco víc než symbolizovaný obsah, zůstáváje přitom vždy zároveň přímým, neobrazným označením věci. Ostatně před jednotlivými složkami a motivy obrazů může vzniknout pochybnost, zda jejich věcné tvary mají být brány jako symboly či nikoliv.¹⁴

Tyto zvláštní kvality, v nichž Teige vidí tajemství symbolistických děl, vzdorují sice racionálnímu výkladu, avšak jejich působivost tím není nijak zeslabena. Toto tajemství může být skutečným tajemstvím jen tehdy, není-li *beznadějně* nesrozumitelné, a tato srozumitelnost, třebaže se nepohybuje v racionálních pojmech, je neoddělitelná od toho, co Teige nazývá symbolizovaným obsahem. Tajemství symbolického obrazu je dáno pohyblivým a proměnlivým významem symbolů a tato pohyblivost a proměnlivost je navozována zčásti kontextem, vztahem jednoho symbolu ke druhému a k celému obrazovému prostředí, v němž může hrát zvláštní naváděcí úlohu i název díla, a zčásti vztahem tohoto díla ke skutečnosti, z něhož vycházejí jednotlivé interpretace. Obraz *Starý pán bije starého psa* může být jen popisem události, začleněné do celku, jehož význam, nebo přesněji: jehož sdělení může odpovídat nejrůznějším obsahům. Jestliže

¹³ Gérard Legrand, „Analogie et Dialectique“, *La Brèche*, 1964, č. 7, s. 17–30.

¹⁴ Karel Teige v předmluvě k cyklu kreseb Toyen *Střelnice* (Praha: František Borový, 1946). (Později publikováno jako Karel Teige, „Střelnice“, in Teige, *Osvobození života a poezie. Studie ze čtyřicátých let* [Praha: Aurora, 1994], s. 92–93. – pozn. red.)

však kontext, v němž se obraz nalézá, zaměřuje naši pozornost k zvýšené citlivosti vůči symbolům, nemůže být pochyb o tom, že tu jde především o zblbilou šaškovitost senility, právě tak krutou jako ubohou. Z obrazu se stal symbol jen tím, že mu byl příznán významovým kontextem symbolický charakter. Také interpretace, v nichž se uskutečňuje sdělení, jehož nositelem je obraz nebo báseň, nepřejímají z uměleckého díla význam symbolu v hotovém stavu, nýbrž tento navozený význam doplňují, případně i mění.¹⁵ Zde se uplatňuje řada vnějších vlivů, které mají s interpretovaným dílem třeba velmi nepřímé a vzdálené spojení, ale které přesto modifikují význam symbolu a tím i sám obsah uměleckého projevu. I když je zřejmé, že toto podstatné rozšíření složitosti symbolu se značně liší od té jeho koncepce, která je charakteristická pro klasicizující nebo romantický symbolismus, není snadné vzdát se tohoto pojmu, pokud se zabýváme otázkami společenské nebo psychické účinnosti uměleckého díla. Jde stále ještě o znakovost, jenže o znakovost stále více poznamenávanou nově poznávanými složitostmi reality.

Tato symbolizační dynamika aktualizuje významová skupenství, promítaná do vývoje umění. Konvenční symbolika ztrácí svou statickou povahou skutečný symbolizační význam a stává se pouhým uměleckým ornamentem. V tomto stavu se může stát, sama o sobě, materiálem k novým a zcela odlišným symbolizacím: tím, že ji ironizuje, brání se báseň literární atmosféře ve svých tendencích po bezprostředním, živém kontaktu se skutečností (např. v poetice Karla Hynka).

Pro duševně aktivního pozorovatele může se stát symbolem cokoliv. Kterýkoliv předmět, jakékoliv dění může být rozeznáváno jako symbolické, pokud jsme s to respektovat velmi subtilní dialektiku intelektu a imaginace v procesu vnímání skutečných vazeb nebo uměleckých děl, které jich v jistém smyslu využívají. Neexistuje jednou provždy daný symbolický význam věcí, neboť symbolem se může stát stejně dobře skutečný metr dřeva složený v lese (v obrazech Mikuláše Medka), jako nemusíme rozeznat úmyslný symbol v heraldice, neznáme-li jeho konvenční výklad. Symbolická povaha věcí a dění je dílem skrytých nebo rozeznávaných potřeb měnících se poloh našeho vědomí a impulzů, které jim může dodat umělecké dílo. Ať jsme inspirátory symbolů, vytvářejíce poezii v nejobsáhlejší smyslu slova, nebo ať jsme inspirováni jako „obecenstvo“, které v duchu dotváří symbolizační impulzy, obsažené v uměleckém nebo skutečném

¹⁵ V knize *Sláva a bída divadel* zmiňuje se Jindřich Honzl o překvapení Stanislavského, když během Ibsenova *Stockmana* došlo k bouřlivým demonstracím davu, „který si vykládá[!] slova o roztrhaném kabátě jako nemocný stržený interpretačním šilenstvím“, a dodává: „V obecenstvu se soustřeďují potlačené komplexy vzpoury a ze hry mluví [...] nikoliv [již jen] příběh a idea hry, ale každá věc, která dovede najít spojení se životní skutečností. [...] Roztrhaný kabát Stockmanův je skutečnost, kterou interpretuje jinak Ibsen a Stanislavský a jinak revoluční psycha diváka. Ale právě zastřenost obrazu této skutečnosti dodává mu onu [prudkou] emocionální sílu. Zájem, fantazie a touha diváka zpřehází realistický popis, znelogičtí význam věcí a lidí a učiní nositelem touhy bezvýznamné věci (kabát), zatím co *idea* hry zůstává mimo zájem.“ Jindřich Honzl, *Sláva a bída divadel. Režisérův zápisník* (Praha: Družstevní práce, 1937), s. 55–57.

předmětu, v obou těchto funkcích, které mají tendenci se slučovat, tyto impulzy nemají ani obecně, ani trvale platný význam, neboť představují jen velmi vodivé napětí, do něhož mohou být dosazovány symbolizační významy třeba vzájemně odlišné.

Je samozřejmé, že v těchto polohách poezie není nic, co by souviselo s jakýmkoliv obecným estetickým řádem nebo dohodou o hodnotách, s nimiž je každá autentická tvorba v permanentním konfliktu. Vjem, který jsme pocítili jako symbolický, nepředpokládá jakékoliv postavení ke kráse, k libosti nebo ke kultivovanosti. V této vyčleňovací, ale zároveň systematizující, a tedy i objektivizující schopnosti, v této stále znovu a nově konfliktní podobě, v níž chrání nejcennější jádro lidské individuality a invence, dovede poezie čelit všem nestvůrným mechanismům, a to i těm, které jí lstivě slibují kybernetické laboratoře.