

# ROMAN JAKOBSON

## CO JE POEZIE?

„Z kontrastů vyplývá souzvuk, z protivných sobě žvlů sestaven je všcken svět,“ prohodil jsem, „a -“ „poezie, pravá poezie.“ skočil mi on do řeči, „tim původnější a ráznější světem pohybuje, čím odpornější kontrasty, v nichž se tajně přibuzenství jeví...“

K. Sabina

Co je poezie? Chceme-li definovat tento pojem, musili bychom proti němu postavit to, co poezii není. Ale řici, co není poezie, není dnes tak prosté.

Seznam básnických témat za doby klasické anebo romantické byl značně omezen. Pamatujeme se dobře na tradiční rekvizity: měsíc, jezero, slavík, skály, ruže, hrad atd., atd. Ani romantikovy sny nesměly z tohoto okruhu vybočovat. „Dnes jsem měl sen,“ píše Mácha, „že jsem byl v nějakých zříceninách, jak se bořily před i za mnou a v jezeru pod nimi se koupali duchové ženští...“ Jak jde milenec pro svou milenku do hrobky... Pak - hromady umrlčích kostí ve zříceném gotickém štavení - - létaly okny ven.“ Z oken byla právě gotická v zvláštní oblíbě a za nimi nutně svítala luna. Dnes je básníkovi každé okno stejné poetické, od obrovského zrcadlového okna obchodního paláce až do okénka venkovské hospůdky, hustě pošpiněného mouchami. A lze dnes básnickými okny vidět ledacos. Nezval o tom psal:

*mne ošlní zahrada uprostřed věty  
anebo latrina nezáleží na tom  
již nerozeznávám jevy podle půvabu nebo oškřivosti, kterou jste jim přitkli.*

Pro dnešního básníka jako pro starého Karamazova „není šerediných ženských“. Není zátiší nebo aktu, krajiny nebo myšlenky, které by nyní byly mimo okruh poetických témat. Otázka po tématu poetickém je tedy pro dnešek bezobsažná.

Možná, že lze vymezit okruh poetických prostředků *kunstgriff*? - Nikoli, nebo dějiny umění svědčí o jejich stále proměnlivosti. Ani záměrnost tvárného prostředku není pro umění závazná. Stačí vzpomenout, jak často dadaisté a surrealisté nechávali básnit náhodu. Stačí si uvědomit, jak velkou radost mival z tiskových chyb velký ruský básník Chlebnikov. Prohlásil, že tisková chyba je občas skvělým umělcem. Antickým sochám useklo údy středověké neporozumění, dnes se o to stará sochař sám, výsledek (výtvárná synekdocha) je stejný. Čím se vysvětlí skladby Musorgského a obrazy Henriho Rousseaua - genialitou tvůrců nebo jejich uměleckou ngramotností? Čím jsou způsobeny jazykové prohřešky Nezvalovy proti Naši řeči - tím, že ji nečetl, anebo že ji četl, ale vědomě zavrhli. Jak by se bylo dosáhlo uvolnění ruské spisovné normy, kdyby nebyl přišel Ukrajinec Gogol, špatně ovládající rustrinu? Co by psal Lautréamont místo Maldororových zpěvů, kdyby nebyl blázen? - Takové otázky patří do téhož kruhu anekdotických problémů jako povětné téma školní kompozice: co by odpověděla Markéta Faustová, kdyby byla mužem?

Ba i když zjistíme, které tvárné prostředky jsou typické pro básníky dané doby, neobjevíme ještě demarkační čáru poezie. Stejných aliterací a ostatních eufonických prostředků užívá i soudobé řečnictví, nedostí na tom - užívá jich i každodenní mluvená řeč. V tramvaji uslyšíte vtipy založené na stejných figurách jako nejmenější lyrika a kompozice klepů odpovídá často zákonům kompozice módních novel nebo aspoň novel předěšle básnické sezóny (podle stupně kleparovy inteligence).

Hranice, která dělí básnické dílo od toho, co básnickým dílem není, je labinější než hranice čínských státních útvárů. Novalisovi a Mallarméovi se zdála největším básnickým dílem abeceda. Ruští básníci se obdivovali poetičností vinnéhó listíku (Vjazemskij), seznamu carských šatů (Gogol), jízdního řádu (Pasternak) dokonce účtu z prádelny (Kručovnych). Kolik básníků prohlásuje dnes reportáž z umělejší výkon, než je román a novela. Málokdo by se nyní dovedl nadchnout pro Pohorskou vesnici, kdežto intimní dopisy Boženy Němcové jsou nám geniálním básnickým dílem.

Existuje vtipná humoreska o feckorimských zápasnicích. Světového šampion porazil zápasník podřadný. Jeden z diváků prohlásil, že je to švindl, vyzval vítěze na zápas a porazil ho. Na druhý den bylo v novinách odhalení, že i tento druhý zápas byl předem domluvený švindl. Dotčený divák přišel do redakce a zřákov referenta. Ale novinářské odhalení i nařčení divákovo bylo rovněž napřed ujet naným švindlem.

Nevěřte básníkovi, který ve jménu pravdy, reality atd., atd. zřiká se své básnické minulosti nebo umění vůbec. Tolstoj s rozhořčením zamíтал své dílo, ale nepřestal být básníkem, nýbrž vydobyl si cestu k novým literárním formám ještě neopotřebovaným. Bylo správné řečeno, že odhazuje-li herec masku, objevuje se lícídlo. Stačí vzpomenout na nedávny masopustní žert Durychův. Rovněž nevěřte potírání kritik básníka ve jménu pravdivosti a přirozenosti - ve skutečnosti zavhuje jeden básnický směr, totiž jeden ze souboru prostředků deformujících materiál, ve jménu jiného básnického směru, jiného souboru deformačních prostředků. Umělec v stejné míře hraje, když oznamuje, že tentokrát to nebude *Dichum* nýbrž nahá *Wahrheit*, jako když ujišťuje, že dané dílo není než čirým výmyslem

a že vůbec „básnictví je lež a básník, který nezačíná bezohledně lhát od prvního slova, k ničemu není“.

Vyskytují se literární historikové, kteří vědí o básníkovi víc než básník sám, než estetik, jenž rozbírá strukturu jeho díla, a než psycholog, jenž zkoumá strukturu básníka duševního života. Tito literární historikové s neomylností katechety sdělují, co v básnickové díle je pouhým „dokumentem lidským“ a co je „dokladem uměleckým“, kde je „upřímnost“ a „přirozený životní názor“ a kde „předstírání“ a „umělecký literární názor“, co „jde ze srdce“ a co je „strojené“. To, co uvádím, jsou vesměs citáty ze studie Hlaváčková dekadentní erotika, kapitoly nedávného spisu Soldanova. Líčí se vztah mezi erotickou básní a básnickovou erotikou tak, jako by nešlo o dialektické pojmy, o jejich stále proměny a zvraty, nýbrž o nehybná hesla z naučného slovníku; jako by znak a označení předmět byly jednou provždy monogamně spojeny a jako by byl zapomenut starý psychologický poznatek, že žádný cit tak čistý není, aby nebyl smíšený s citem sobě odporným (ambivalence citů).

Hojně literárněhistorické práce dosud operují strnulým dualistickým schématem: *psychická realita* - *básnický výmysl* a hledají vztahy mechanické kauzality mezi oběma, takže se mimoděk vybarvuje v paměti otázka, která trápila starodávného francouzského šlechtice: Je-li ocas příjmat ke psu čili pes k vlastním ocasu? Jak neplodné jsou tyto rovnice o dvou neznámých, povi nam třeba Máchův deník, svrchované poučný dokument, který je bohužel dosud vydáván se značnými mezerami. Jedni literární historikové počítají jedině s básnickovým veřejným dílem a naprosto ponechávají stranou problémy biografické, jini zas se snaží co nejzvrubněji rekonstruovat básníkův životopis - uznáváme obě stanoviska, ale výslovně zavrhuje postup těch literárních historiků, kteří nahrazují opravdový životopis básníkův oficiálním výkladem čítankové sestřihanavy. Mezery v Máchově deníku zůstaly proto, aby snívá mládež obdivující se Myslbekově soše na Petřině nezažila zklamání. Ale, jak pravil už Puškin, literatura - a dodejme, tím spíš literárněhistorické prameny - nemohou brát ohled na patnáctileté dívky, jež ostatně čtou věci povážlivější, než je Máchův deník.

Ve svém deníku Máchas s klidnou epičností líčí své fyziologické úkony - erotické i anální. Únavnou šifrou zaznamenává s neúprosnou přesností učetního, jak a kolikrát ukojil touhu při schůzkách s Lori. Sabina praví o Máchovi, že „důmyslný vzhled temných očí, velebné čelo, na němž se hluboké myšlenky jevíly, onen zádumcivý ráz, jenž se nazvíce bledou tváří vystavuje, ráz jemnosti a oddanosti ženské poutaly jej u krásného pohlaví nade všecko ostatní“. Ano, tak vypadá divčí krása v básních a povídkách Máchových, kdežto podrobné popisy milencina zevnějšku v jeho deníku připomínají spíš bezhlavá ženská torza obrazů Simónových.<sup>1)</sup>

<sup>1) *Bázně*: Tvoje modré oči, Malinovi rtové. Zlaté vlasy... Hodina, jež ji všecko vzala, ta v usta, zraký, čelo její půvabný žal i smutek psala... *Márinka*: Černé, prosté vlasy padaly v těžkých kadeřích kolem bledého, vyzáblého obličje, který znak velké krásy nesi, na byly čisté šat, jenž nahore až ke krku zapjat, dole až k malé lehounké nožce dosahoval, vysokou, šňihlou jevě postavu. Černý opasek svíral outě této a černá sponka přepínala krásné, vysoké, bílé čelo. Nic ale nedosahlo krásy plamenných, černých, hluboko pod čelem ležících očí. Ten výraz smutku a touhy péro nenaznačí... *Cikáni*: Černé kadeře vyvyšovaly milou bledost něžného obličje a ty černé oči, které se dnes poprvé usmívaly, neodložily ještě dlouho trvající smutek... *Kdežto deník*: Vyzvedl ji sukni a díval se na ni popředu, postraně i pozadu... Ta má mordýanskou p... Měla pěkné bílá stehna... Hrál jsem si s její nohou, sundala punčochu, sedla na kanapé atd. ...</sup>

Což je vztah mezi lyrikou a deníkem vztahem mezi *Dichtung* a *Wahrheit*? Nikoli, oba aspekty jsou stejně pravdivé, jsou to jen různé významy, nebo mluvě učenně, různé sémantické plány téhož předmětu, téhož zážitku. Filmař by řekl, že jsou to rozličné záběry jedné scény. Máchův deník je stejně básnickým dílem jako Máj a Marinka, nemá ani příděchu utilitárního, je to čistý *l'art pour l'art*, je to básnictví pro básníka. Ale kdyby Máchu žil dnes, možná že by zrovna lyriku (Srňko, bílá srňko, uposlechni radu ap.) ponechal pro intimní domácí potřebu a uveřejnil by spíš deník. Přidružil by ochom ho k Joyceovi a Lawrenceovi, s nimž jeví v leckterých detailech značnou podobu, a kritik by napsal, že tyto tři autoři „usilují o to, aby ukázali nefalšovaný obraz člověka, jenž se zbavil všech rádu a zákonů a nyní jen plyne, teče, vzpíná se jako pouhý pud.“

Puškinova báseň: „Pamatuji se na divukrásný okamžik - ty ses zjevila přede mnou jako prchavá vidina, jako génus čistě krásy.“ Tolstoj se ve stáří rozhořčoval, že o téže dámě, kterou opěvuje tato vznešená báseň, Puškin napsal v ležerním dopisu příteli: dnes jsem s boží pomocí měl Annu Michajlovnu. Ale Masticikář není rouhání! Óda a burleska jsou co do pravdivosti rovnocenné, jsou to pouze dva básnické druhy, dva vyjadřovací prostředky pro jedno téma.

Tématem, které stále - zas a zas trápilo Máchu, je podezření, že nebyl u Lori první. V Májí tento motiv zní:

*Ach - ona, ona! Anjel můj!*

*Proč klesla dřív, než jsem ji znal?*

*Proč otec můj? - Proč svůdce tvůj?...*

nebo:

*Sok - otec můj! vrah - jeho syn,*

*on svůdce dívky mojí! -*

*Neznámý mně.*

V deníku líčí Máchu, jak sešval s Lori papír, jak ji dvakrát měl, „pak jsme opět mluvili o tom, že někomu dovolila, přála si umřít; pravila: O Gott! wie unglücklich bin ich!“ Následuje zase prudká scéna erotická a pak podrobné líčení, jak jde básník na stranu. Závěrem je sentence: „Odpust' jí Bůh, jestli mne klame, já ji neopustím, jestli mně jen miluje, a to se zdá, vždyť bych si i kurvu vzal, kdybych věděl, že mne má ráda.“

Ten, kdo řekne, že druhý motiv je věrnou fotografií skutečnosti, kdežto první (Májový) pouhým básnickým výmyslem, zjednodušoval by realitu jako středoškolská učebnice. Možná, že zrovna Májová redakce je odhalenější projev duševního exhibicionismu, ještě stupňovaný oidipovským komplexem (sok - otec můj).<sup>2)</sup> Vždyť i sebevražedné motivy v básnictví Májkovského byly kdysi považovány za pouhý literární trik a byly by snad považovány až dosud, kdyby Májkovský jako Máchu předčasně skonal na zánět plic.

Sabina sděluje o Máchovi, že „v pozůstalých poznamenáních jeho čteme jakýs zlomkovitý popis nějaké osoby novoromantického druhu, který se zdá být věrným výrazem samého básníka a hlavním vzorem, dle kteréhož zamilované chrátkery utvořoval“. Rekto tohoto zlomku „zavraždil se u nohou dívky, kterou vrouc-

<sup>2)</sup> V originálu to zní drastičtěji.

<sup>3)</sup> Rovněž v Cikánech: „Otec můj! - otec matku svedl - ne, on zavraždil matku mou - matkou - ne matkou svedl milenkou mou - svedl milenkou otce - matku mou - a otec můj zavraždil otce mého!“

né mluval, a která lásce této ještě vroucněji odpovídala. Mysle, že je zavedena, nutí ji přísahami, aby mu svůdce svého udala, by ji pomstil; ona zapírala; on hořel hněvem, zuřil; - ona přísahala; - tu myšlenka co blesk jej prolétá: Já bych ho, já mstě, zabít; můj trest by byl smrt; necht' žije, já nemohu.“ Rozhodl se tedy spáchat sebevraždu a o své milence myslil, „že je andělem trpělivosti, ani svůdce svého nešťastným učiniti nechtíc“, ale v poslední chvíli pochopil, „že jej zklamala“ a „andělská tvář v děbelskou se mu změnila“. V dopisu důvěrnému příteli popisuje Máchu tuto svoji milostnou tragédií: „Já jsem Vám řekl jednou, že bych se pro jednu věc zbláznit mohl: - jest to zde - eine Nothzucht ist untertaufen - - - - - holky mé matka zemřela, strašlivá přísaha se složila s plůnoci u rakve její - - - - - a - - - - - nebyla to pravda - a já - hahaha! - Eduarďe! já jsem se nezbláznil - ale řádl jsem.“

Tedy tři verze: vražda a trest, sebevražda, vztek a rezignace. Každá z těchto verzí byla prožita básníkem, každá je stejně opravdová bez ohledu na to, která z daných možností došla uskutečnění v soukromém životě a která v literárním díle. Ostatně, kdo provede delimitační čáru mezi sebevraždou a Puškinovým soubojem nebo čítankově nesmyslným skonem Máchovým.<sup>4)</sup>

Mnohonásobné prolínání poezie a soukromého života jeví se nejenom v důrazné komunikativnosti Máchova básnického díla, nýbrž zároveň v intimním zasahování literárních motivů do života. Vedle úvah o individuálně psychologické ge-nezi nálad Máchových je oprávněná otázka o jejich sociální funkci. „Zklamání láska má“ není jen soukromou záležitostí Máchovou - jak správně vystihl Tyl v mistrním pamfletu Rozervanec, je to úloha, neboť směřované heslo Máchovy literární školy zní, „že toliko bolest matka pravé poezie“. V plánu literárněhistorickém (opakuji - v plánu literárněhistorickém) má Tyl pravdu, když prohlašuje: Máchovi se hodí, může-li říci, že je v lásce nešťastný.

Téma svůdce a žárlivce je vhodné pro pauzu, pro chvíli únavy a smutku po lásce ukojené. Malátný pocit nedůvěry se vyhraňuje v konvenční motiv, důkladně propracovaný tradicí básnickou. Sám Máchu v dopisu příteli zdůrazňuje literární zabarvení tohoto motivu: „Takové věci, co se mnou dály, ani Victor Hugo ani Eugen Sue ve svých nejstrašnějších románech nebyli vstavu popsati, a já jsem je přežil a - jsem básník.“ Má-li tato ničivá nedůvěra skutkovou podstatu ne- nější ve vhodnou básnickou invenci, jak naznačuje Tyl, tato otázka má význam leda pro soudní medicínu.

Každý slovní projev v jistém smyslu stylizuje a přetvořuje událost, kterou líčí. Rozhoduje tendence, patos, adresát, předběžná „cenzura“, zásoba hotových schémat. Protože básnickost slovního projevu důrazně oznamuje, že vlastně nejde o komunikaci, může zde být „cenzura“ přítlumena a zeslabena. Básník opravdového formátu, Janko Krač, který ve svých kostřbatě krásných improvizacích geniálně stírá hranici mezi zavratným deliriem a lidovou písní a je ještě nespoutanější ve své obrazotvornosti, ještě spontánnější v svém půvabném provincialismu než Máchu, - Janko Krač je vedle Máchy skoro příručným příbehem oidipovského komplexu. Božena Němcová, když poznala Krále osobně, napsala o něm své přítelkyni: „Je to hrozný podivín, a ta jeho žena je velmi pěkná, mladíč-

<sup>4)</sup> Takto líčí svůj stav nemocný Máchu tři dni před smrtí: „četl jsem, že Lori byla od nás z domu, tak jsem se rozvsteklil, že jsem z toho mohl mít smrt. Také od těch časů tůze špatně vypadám. Všecko jsem tu rozřískal, a myslil jsem hned, že musím jít odtud a ona že může dělat, co chce. Já vim, proč nechci, aby jen z domu ani nevycházela.“ Jambický hrozí milence: „bey meinem Leben schwör ich Dir, Du siehst mich niemals wieder.“

ká, ale hrozná husa, a on jí má tak právě jen co děvečku, sám řekl, že on jednu jen ženu miloval, nadevšecko, z celé duše své, a to byla matka jeho, za to ale otce s toutěž náruživostí nenáviděl, a sice proto, že matku týral. (A on totěž ženě dělá.) - Co umřela, nemiluje nikoho. - Mně se zdá, že ten člověk přece jen v bláznici umře!" A tato nevědění infantilitas, která v životě Kráfové polekala stínem šlepenství dokonce smělou Boženu Němcovou, nikoho nestraší v Kráfovcích básních; jsou vydány ve sbírce Čítanie studujúcej mládeže a zdají se pouhou „masťou“ - přestože málokdy v básnictví milostná tragédie syna a matky byla tak prostě a přikře odhalena.

O čem vypravují Kráfovy balady a písně? - O vřelé mateřské lásce, která „nikdy delit sa nedala“, o nezbytném odchodu syna, jenž přes „materinskú radu“ pevně ví: „darmo je: kto proti osudu? Nie mne súdeno.“ - O nemožnosti návratu „z cudzích krajov domov ku materi“. Zoufale hledá matka syna: „po tom celom svete smútok je hrobový, ale ani zmienky nieto o synovi“. Zoufale hledá syn matku: „Načo ideš domov k bratom a otcovi?... načo do dediny, kridlatý sokole? Tvoja matka, ta šla na to širo pole.“ Strach, fyzický strach divného Janka odsouzeného na zhnutí, sen o lůně mateřském zní téměř nezvalovsky.

Z Nezvalovy Historie šesti prázdných domů:

*Maminko*

*Můžš-li nech mě navždycky tam dole*

*V prázdném pokoji kde se nikdy nepřijímá*

*Je mi sládece v tvém podnájmu*

*A bude to strašné až mne z něho vypudí*

*Kolikrát stěhování mne očekávají*

*A to nejstrašnější stěhování*

*Stěhování na smrt.*

Z Kráfova „Zvetbovaného“:

*Ach, manička moja, keďš ma rada mala,*

*k čomus ma takému losu do rúk dala!*

*Veďš ma vložila na tento cudzí svet,*

*ako keď zo črepa vyhodia mladý kvet;*

*kvet ten, ktorý ľudia dosiaľ nevoňali,*

*keď ho chcú vytrhať, načože ho siali!*

*Ťažko to, preťažko ľúčke bez dáždáčka,*

*ale sto ráz ľažšie, keď moria Janička.*

Nezbytnou antitezí prudkého přílivu poezie do života jest její neměné prudký odliv.

*Po této cestě jsem nikdy nešel*

*Ztratil jsem vajíčko kdo je našel?*

*Bílé vejce černé slepice*

*Drží se ho tři dni zimnice*

*Celou noc vyje pes*

*Jede jede kněz*

*Želtná všem dvehm*

*Jak páv svým peřím*

*Je polířeb je polířeb a sněži*

*Vajíčko za rakvi běži*

*Není to žert*

*v tom vajíčku je čert*

*Zlé svědomí mě hýčká*

*Žij tedy bez vajíčka*

*Čtenáři blázne*

*Vajíčko bylo prázdné*

Přímochaři hiasatelé revoltní poezie buď rozpačitě zamíchovali takové poetistické hříčky, anebo rozhořčeně povídali o zradě a úpadku básníkův. Jsem však pevně přesvědčen, že tyto Nezvalovy popěvky jsou stejně významným průbojem jako promyšlený, neúprosně logický exhibicionismus jeho antilyriky. Tyto dětinské hříčky jsou jedním z úseků velké jednotné fronty, jednotné fronty namířené proti fetišťví slova. Druhá polovice devatenáctého století byla dobou prudké inflace jazykových znaků. Nebylo by těžké odvodnit tuto tezi sociologicky. Nejtýpictější kulturní projevy oné doby jsou nesený snahou zasít stůj co stůj tuto inflaci a zvýšit všemi prostředky důvěru k papírovému slovu. Pozitivismus a naivní realismus ve filosofii, liberalismus v politice, mladogramatický směr v jazykozpytu, ukolébavý iluzionismus v literatuře a na jevišti, af je to naivita iluze naturalistické anebo solipsistické iluze dekadentní, atomizační metody literární vědy (a vlastně vědy vůbec), tak se jmenují rozmanité prostředky, kterými se sanoval úvěř slova a upevňovala se víra v jeho reální hodnotu.

A nyní! Moderní fenomenologie soustavně odhaluje jazykové fikce a důvtipně ukazuje, jak zásadní je rozdíl mezi znakem a označeným předmětem, mezi slovním významem a obsahem, na nějž je tento význam zaměřen. Paralelním jevem na poli sociálně politickém je vášnivý boj proti prázdným, škodlivě abstraktním, mihavým slovům a frázím, ideokratický boj proti „slovům-gaunerům“ podle okřídleného výrazu. V umění bylo to kino, které jasně a důrazně odhalilo nescílným divákům, že je jazyk pouze jedním z možných systémů znakových, jako kdysi hvězdářství odhalilo, že země je pouze jednou z možností planet, a tím způsobilo dokonale převrat v světovém nazírání. V podstatě znamenala už cesta Kolumbova konec báji o exkluzivitě starého světa, ale teprve novodobý rozmach Ameriky zasadil jí poslední ránu, - rovněž film byl považován na začátku za pouhou exotickou kolonii umění a teprve ve svém vyvoji. krok za krokem, rozbíjel vládnoucí ideologii všeřejska. A konečně básnictví poetistů a příbuzných směrů hmatatelně zjišťuje svázakonnost slova. Rozmarné říkanky Nezvalovy si nalézají tedy účinné spojení.

V poslední době patří do kritického bontónu vypichovat pochybenost takzvané formalistické vědy literární. Prý tato škola nechápe vztah umění k společenskému životu, prý hlásá lartpourlartismus a pokračuje v šlépějích kantovské estetiky. Kritici, kteří tohle namítají, jsou ve svém radikalismu tak důsledně přímochaři, že zapominají na existenci třetí dimenze, vidí všecko na ploše. Ani Iynganov, ani Mukařovský, ani Šklovskij, ani já - nehlasíme soběstačnost umění, nýbrž ukazujeme, že umění je součástí sociální stavby, složkou souvztažnou s ostatními složkami, složkou proměnlivou, neboť se stále dialekticky mění i okruh umění i jeho vztah k ostatním úsekům sociální struktury. To, co zdůrazňujeme, není separatismus umění, nýbrž autonomnost estetické funkce.

Už jsem se zmínil, že labilní a časové podmíněný je obsah pojmu *poezie*, ale poetická funkce, *básnickost* je, jak zdůraznil „formalisté“, prvkem sui generis, prvkem, který nelze mechanicky redukovat na prvky jiné. Tento prvek lze odhalit a osamostatnit, jak jsou odhaleny a osamostatněny tvárné prostředky třeba v kubistických obrazech – to je však zvláštní případ, případ, který z hlediska dialektiky umění má svůj *raison d'être*, ale přece je případ speciální. Většinou je básnickost pouhou součástí složitě struktury, ale součástí, která nutně přetvořuje ostatní prvky a spoluručuje povahu celku. Právě tak olej není zvláštním chodem, ale rovněž není nahodilou, mechanickou složkou, mění chuť celého jídla a někdy je jeho úloha tak pronikavá, že rybicka ztrácí původní genetický název a bývá přefétna na olejovku. – Nabývá-li v slovesném díle básnickost, poetická funkce významu směřovatelného, mluvíme o poezii.

Ale v čem se projevuje básnickost? – V tom, že slovo je pocíťováno jako slovo a nikoli jako pouhý reprezentant pojmenovaného předmětu nebo jako výbuch emoce. V tom, že slova a jejich skladba, jejich význam, jejich vnější a vnitřní forma nejsou lhostejnou poukážkou na skutečnost, nýbrž nabývají vlastní váhy a hodnoty.

Proč je toho všeho zapotřebí? Proč je zapotřebí pointovat, že znak nesplývá s předmětem? – Proto, že vedle bezprostředního povědomí totožnosti mezi znaki a předmětem (A je A<sub>1</sub>) je nutné bezprostřední povědomí nedostatku totožnosti (A není A<sub>1</sub>); tato antinomie je nezbytná, neboť bez protimluvy není pohyb pojmů, není pohyb znaků, vztah mezi pojmem a znakem se automatizuje, zastavuje se dění, povědomí reality odumírá.

Jsem přesvědčen, že rok 1932 vede jednou do dějin české kultury jako rok Nezvalova Skleněného havelku, tak jako r. 1836 je pro českou kulturu rokem Máje. Současně k tomu se taková tvrzení většinou zdají paradoxní. Nemyslím přitom samozřejmě ani na Tomička, který prohlásil Máj za škvár a jeho autora za rýmotepce, ani na hojně nástupce a dědice Tomičků. Ale i nadšeným současným básníkovým se zdávají takové odhady často přemrštěnými. Letošní volby, krize, konkursy, skandální procesy se vždy považují za něco markantnějšího a charakterističtějšího. Proč? Odpověď je jednoduchá.

Podobně tomu, jako poetická funkce organizuje a řídí básnické dílo, aniž nutně přechází a plakátově bje do očí, zrovna tak i básnické dílo v celkovém souhrnu statistických hodnot nevyniká, nepřevažuje ty ostatní hodnoty, ale přesto je podstatným a cílevědomým organizátorem ideologie. Právě básnictví zajišťuje před automatizací, před rezavěním naše formule lásky a nenávisti, odboje a smíření, víry a záporu.

Procento občanů ČSR, kteří přečetli třeba Nezvalovy verše, není veliké. Pokud je přečetli a přijali, mimoděk budou poněkud jinak zertovat s přítelem, nadávat odpůrci, intonovat vzrušení, vyznávat a prožívat lásku, politizovat. I když je přečetli, ale odmítli, přece nezůstane beze změny jejich řeč a denní rituál. Budou dlouho pronásledováni ideou: jen aby se v ničem nepodobovali tomu Nezvalovi. Budou se všelijak odstraňovat od jeho motivů, obrazů, od jeho frazeologie. Avšak odpor proti básním Nezvalovým je naprosto jiný psychologický stav, než je jejich neznalost. A od těchto obdivovatelů a zavrhovatelů Nezvalovy poezie budou s jejími motivy a intonacemi, její slova a vazby šířit dál a dát a formovat řeč a celý habitus dokonce takových lidí, kteří vědí o Nezvalovi leda z denní kroniky v Politické

Tak nevěděli Moliérův Jourdain, že mluví prózou, tak neví úvodnickář pondělního plátku, že přežívá prúkopnická kdysi hesla světových filosofů, a mnohá

ství. Další současníci nemá tušení o Hamsunovi, o Šrámkovi nebo třeba o Verlainovi, ale přitom miluje podle Hamsuna, podle Šranka nebo podle Verlaina. Moderní národopis tomu říká: gesunkenes Kulturgut – kleslá kulturní hodnota.)

Teprve když odumřela doba a rozpadla se těsná spojitost jednotlivých jejich složek, teprve na pověstném hřbitově dějin slavnostně ční nad rozmanitou archeologickou veteší básnické „památky“. Pak pietně mluvíme o době Máčnově. Tak teprve v hrobce sledáváme lidskou kostru, teprve když už k ničemu není. Vymykala se pozorování, pokud plnila svůj úkol, leda bychom ji uměle ozářili rentgenovými paprsky, leda bychom dotěrně pátrali: co je páteř, co je poezie.

(*Slovesné umění a umělecké slovo, ČS 1969, edice Dílna, sv. 34, 420 str., uspořádal Miroslav Červenka*)

Několik názorných příkladů: kleslou hodnotou kultury barokní jsou četné prvky středoevropského lidového umění, kleslou hodnotou kultury osvícenské je dnešní volnomyšlenkářství, a bezvýhradně genetický „naturalistický“ směr, vládnoucí v německé vědě druhé polovice devatenáctého století, dochoval se jako tiefgesunkenes Kulturgut ve formě hitlerismu.

**Roman Osipovič JAKOBSON** (1896–1982), ruský lingvista, semiotik, autor teoretických a historických prací o středověké i moderní literatuře, zakládající člen Pražského lingvistického kroužku. Roku 1933 jmenován docentem, roku 1937 profesorem ruské filologie a staročeské literatury na Masarykově univerzitě v Brně. V roce 1939 emigroval do Dánska, později do USA, kde působil mj. jako profesor slavistiky a obecné lingvistiky na Harvardské univerzitě.

Z bibliografie: *Novejšaja ruskaja poezija* (1921), *Základy českého verše* (1926), *Nejstarší české písně duchovní* (1929), *Česství Komenského* (1942), *Moudrost starých Čechů* (1943), *Slovenské umění a umělecké slovo* (výbor studií, ČS 1969, uspořádal M. Červenka, náklad byl zničen), *Selected Writings* (vycházejí od roku 1977).

