

ROHEN JANOBSON

Poetické junke, H&H 1995

„Z kontrastů vyplývá souzvuk,  
z protivrůcných sobě živlů sestaven je  
veškerý svět.“ prohlodil jsem, „a –“  
„poezie, pravá poezie,“ skočil mi  
Mácha do řeči, „tím pávodnější  
a různější světem pohybuje, čím  
odpornější kontrasty, v nichž se  
tajně příbuzenství jeví...“  
K. SABINA

## Co je poezie?

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

Seznam básnických témat za doby klasické anebo romantické byl značně omezen. Pamatuje se dobře na tradiční rekvizitu: měsíc, jezero, slavík, skály, růže, 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 ženšit... Jak jde milenec pro svou milenkou do hrobky... Pak – hromady umrklých kostí ve zříceném gotickém stavení – létaly okny ven.“ Z oken byla právě gotická v zvláštní oblíbené a za nimi nutně svítala luna. Dnes je básníkovi každé okno stejně poetické, od obrovského zrcadlového okna obchodního paláce až do okénka venkovské hospádky, hustě pošpiněného mouchami. A lze dnes básnickými okny vidět ledacos. Nezval o tom psal:

*mne oslní zahrada uprostřed věty  
anebo latrína nezáleží na tom  
již nerozeznávám jevy podle půvabu nebo ošklivosti  
kterou jste jim přifkli*

Pro dnešního básníka jako pro starého Karamazova „není šeredných ženských“. Není zátíší 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, *kunstgrifů* – Nikoli, neboť dějiny umění svědčí o jejich stálé 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 (výtvarná synekdocha) je stejný. Čím se vysvětlují skladby Musorgského a obrazy Henriho Rousseaua – genialitou tvůrce nebo jeho jich uměleckou negramotnost? Čím jsou způsobeny jazykové prohřešky Nezvalovy proti *Naší řeči* – tím, že ji nečetl, anebo že ji četl, ale vědomě zavrhl? Jak by se bylo dosáhlo uvolnění ruské spisovné normy, kdyby nebyl přišel Ukrajinec Gogol, špatně ovládající ruštinu? Co by psal Lautréamont místo *Maldororových zpěvů*, kdyby nebyl blázen? – Takové otázky patří do téhož kruhu anekdotických problémů jako pověstné téma školní kompozice: co by odpověděla Markéta Faustovi, kdyby byla mužem?

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

Hranice, která dělí básnické dílo od toho, co básnickým dílem není, je labilnější než hranice čínských státních útvárů. Novalisovi a Mallarméovi se zdála největším básnickým dílem abeceda. Ruští básníci se obdivovali poetičnosti vínného lístku (Vjazemskij), seznamu carských šatů (Gogol), jízdního řádu (Pasternak), dokonce učtu z prádelny (Kručnych). Kolik básníků prohlašuje dnes reportáž za umělečtější výkon, než je román a novela. Málokdo by se nyní dovedl nachnout pro *Pohorskou vesnici*, kdežto intimní dopisy Boženy Němcové jsou nám geniálním básnickým dílem.

Existuje vtipná humoreska o feckofimských zápasnících. Světového šampiona 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 smluvený švindl. Dotčený divák přišel do redakce a zřekoval referenta. Ale novinářské odhalení i rozhořčení divákov bylo rovněž napřed ujednaným švindlem.

Nevěřte básníkovi, který ve jménu pravdy, reality atd., atd. zřká se své básnické minulosti nebo umění vůbec. Tolstoj s rozhořčením zamíтал své dílo, ale nepěstal být básníkem, nýbrž vydobyl si cestu k novým literárním formám ještě neopotřebovaným. Bylo správně řečeno, že odhazuje-li herec masku, objevuje se líčidlo. Stačí vzpomnout na nedávny masopustní žert Durychův. Rovněž nevěřte, potřá-li kritik básníka ve jménu pravdivosti a přirozenosti – ve skutečnosti zavrhuje jeden básnický směr, totiž jeden soubor prostředků deformujících materiál, ve jménu jiného básnického směru, jiného souboru deformačních prostředků. Umě-

lec v stejné míře hraje, když oznamuje, že tentokrát to nebude *Dichtung*, nýbrž nahá *Wahrheit*, jako když ujišťuje, že dané dílo není než čířým 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 básníkoví víc než básník sám, než estetik, jenž rozbírá strukturu jeho díla, a než psycholog, jenž zkoumá strukturu básníkovu duševního života. Tito literární historikové s neomylností katechety sdělují, co v básníkově dře je pouhým „dokumentem lidským“ a co je „dokladem uměleckým“, kde je „upřímnost“ a „přirozený životní názor“ a kde „předstírání“ a „umělkovaný literární názor“, co „jde ze srdce“ a co je „strojené“. To, co uvádím, jsou vesměs citáty ze studia *Hlaváčkovy dekadentní erotiky*, kapitoly nedávnoho spisu Soldanova. Líčí ve vztah mezi erotickou básní a básníkovou erotikou tak, jako by nešlo o dialektické pojmy, o jejich stálé proměny a zvraty, nýbrž o nehybná hesla z naučného slovníku; jako by znak a označený 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 hruďalým dualistickým schématem: *psychická realita – básnický výmysl* a hledají vztahy mechanické kauzality mezi oběma, takže se mimoděk vybavuje v paměti otázka, která trápila starodávnoho francouzského ílechce: je-li ocas připjat ke psu či pes k vlastnmu ocasu?

Jak neplodné jsou tyto rovnice o dvou neznámých, poví nám třeba Máchův deník, svrchovaně poučný dokument, který je bohužel dosud vydáván se značnými mezerami. Jedni literární historikové počítají jedině s básníkovým veřejným dílem a naprosto ponechávají stranou problémy biografické, jiní zas se snaží co nejzvrubnější rekonstruovat básníkv životopis – uznáváme obě stanoviska, ale výslovně zavrhuje postup těch literárních historiků, kteří nahrazují opravdový životopis básníkv oficiálním výkladem čítankové sestřihným. Mezery v Máchově deníku zůstaly proto, aby snívá mládež obdivující se Myslbekově soše na Petříně nezažila zklamání. Ale jak pravil už Puškin, literatura – a dodejme, tím spíše literárněhistorické prameny – nemohou brát ohled na patnáctileté dívky, jež ostatně čtou dnes věci povážlivější, než je Máchův deník.

Ve svém deníku Mácha s klidnou epičností líčí své fyziologické úkony – erotické i anální. Únavnou šifrou zaznamenává s neúprosnou přesností účtění, jak a kolikrát ukojil touhu při schůzkách s Lori. Sabina praví o Máchovi, že „důmyslný vzhled temných očíh, velebné čelo, na němž se hluboké myšlenky jevíly, onen záduživý ráz, jenž se nazvíce bledou tvářností vyrazuje, ráz jemnosti a oddanosti ženské poutaly jej u krásného pohlaví nade všecko ostatní“. Ano, tak vypadá dívčí krásu v básník

a povídkách Máchových, kdežto podrobné popisy milenců zevnějšku v jeho deníku připomínají spíš bezhlavá ženská torza obrazů Šimových.<sup>1</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 učeně, 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 utilitářního, je to čistý *l'art pour l'art*, je to básnictví pro básníka. Ale kdyby Mácha žil dnes, možná že by zrovna lyriku (Srňko, bílá srňko, uposlechni radu ap.) ponechal pro intimní domácí potřebu a uveřejnil by spíš deník. Přidružili bychom ho k Joyceovi a Lawrenceovi, s nimiž jeví v leckterých detailech značnou podobu, a kritik by napsal, že tyto tři autoři „usilují o to, aby ukázali nezfalšovaný obraz člověka, jenž se zvažil všech řádů 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 prehavá vidina, jako génius čistě krásy.“ Tolstoj se v stáří rozhořčoval, že o téže dámě, kterou opěvuje tato vznešená báseň, Puškin napsal v ležérním dopisu příteli: „Dnes jsem s boží pomocí měl Annu Michajlovnu.“<sup>2</sup> Ale *Mastičkář* není rouhání! Óda o burleska jsou co do pravdivosti rovnocenné, jsou to pouze dva básnické druhy, dva vyjadřovací prostředky třeba pro jedno téma.

Tématem, které stále – zas a zas trápi Máchu, je podezření, že nebyl u Lory první. V *Máji* tento motiv zní:

Ach – ona, ona! Anjel můj!  
Proč klesla dřív, než jsem jí znal?  
Proč otec můj? – Proč svědce tvůj?...

nebo

<sup>1</sup> *Báseň*: Tvoje modré oči... malinový rtové... zlaté vlasy... Hodina, jež jí všecko vzala, ta v usta, zraky, čelo její půvabný žal i smutek psala... *Marinka*: Černé, prosté vlasy padaly v těžkých kadeřích kolem bledého, vyzáblého obličeje, který znak veliké krásy nesl, na hlý čistý šat, jenž nahoře až ke krku zapjat, dole až k malé lehounké nožce dosahoval, vysokou, itihlou jevě postavu. Černý opasek svíral outlé tělo a černá sponka přepínala krásné, vysoké, hlé čelo. Nic ale nedosáhlo krásy plamenných, černých, hluboko pod čelem ležících očí; ten výraz smutku a touhy šádné péro nenaznačí... *Cikáni*: Černé kadeře vyvýřovaly milou hledost něžného obličeje; a ty černé oči, které se dnes poprvé usmávaly, neodložily ještě dlouho trvajícím smutkem... *kdežto deník*: Vyzvedl jí sukni a díval se na ni popředu, postraně i pozadu... Ta má mordýánskou p... Měla pěkně hlá stehna... Hrád jsem si a její nohou, sundala punčochu, sedla na kanapé atd.

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

Sok – otec můj! vrah – jeho syn,  
on svědce dívky mojí! –  
Neznámý mně.

V deníku líčí Mácha, jak sešival s Lori papír, jak jí 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: „Odpusť jí Bůh, jestli mne klame, já ji neopustím, jestli mne jen mluje, 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 (Májovského byly kdysi považovány za pouhý literární trik a byly by snad považovány až dosud, kdyby Majakovskij jako Mácha předčasně skončil na zánět plíce.

Sabina sděluje o Máchovi, že „v pozůstalých poznamenáních jeho čteme jakýsi zlomkovitý popis nějaké osoby novoromantického druhu, který se zdá býti věrným výrazem samotného básníka a hlavním vzorem, dle kteréhož zamilované charaktery utvořoval“. Rek tohoto zlomku „zavraždil se u nohou dívky, kterou vroucně miloval, a která láске této ještě vroucněji odpovídala. Mysle, že je zavedena, nutil jí přísahami, aby mu svědce svého udala, by jí pomstil; ona zapírala; on hořel hněvem, zuřil; – ona přísahala; – tu myšlenka co beslek jej prolétla: ‚Já bych ho, ji mstě, zabil; můj trest by byl smrt; nechť žije, já nemohu.‘“ Rozhodl se tedy spáchat sebevraždu a o své milence myslil, „že je andělem trpělivosti, ani svědce svého nešťastným učiniti nechtě“, ale v poslední chvíli pochopil, „že jej zklamala“ a „andělská tvář v dábelskou se mu změnila“. V dopisu důvěrnému příteli popisuje Mácha tuto svoji milostnou tragédii: „Já jsem Vám řekl jednou, že bych se pro jednu věc zbláznit mohl: – jest to zde – eine Nothzucht ist unterlaufen – – – –; – holky mě matka zemřela, strašlivá přísaha se složila s půlnocí u rakve její – – – – a – – – – nebyla to pravda – a já – hahaha! – Eduarde! já jsem se nezbláznil – ale fádil jsem“.

Tedy tři verze: vražda a trest, sebevražda, vztek a resignace. Každá z těchto verzí byla prožita básníkem, každá je stejně opravdová bez ohledu na to, která z daných možností došla uskutečnění v soukromém životě

<sup>3</sup> Rovněž v *Cikádech*: „Otec můj! – otec matku svedl – ne, on zavraždil matku mou – matkou – ne matkou svedl milenkou mou – svedl milenkou otec – matku mou – a otec můj zavraždil otec mého!“

a která v literárním díle. Ostatně, kdo provede delimitační čáru mezi sebevraždou a Puškinovým souborem nebo čítankově nesmyslným skolem Máchovým?<sup>4</sup>

Mnohonásobné prolínání poezie a soukromého života jevů se nejenom v důrazné komunikativnosti Máchova básnického díla, nýbrž zároveň v intimním zasahování literárních motivů do života. Vedle úvah o individuálně psychologické genezi nálad Máchových je oprávněna otázka o jejich sociální funkci. *Zklamána láska má* není jen soukromou záležitostí Máchova – jak správně vystihl Tyl v mistrném pamfletu *Rozvaranec*, je to úloha, neboť směřodatné heslo Máchovy literární školy zní, „že je 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 vhodnou náplní pro pauzu, pro chvíli únavy a smutku po lásce ukojené. Malátný pocit nedůvěry se vyhraňuje v konvenční motiv, důkladně zpracovaný tradiční básnickou. Sám Mácha v dopisu příteli zdůrazňuje literární zabarvení tohoto motivu: „Takové věci, co se se mnou dály, ani Victor Hugo, ani Jules Janin ve svých nejstrašlivějších románech nebyli vstavu popsati, a já jsem je přežil a – jsem básník!“ Má-li tato ničivá nedůvěra skutkovou podstatu nebo je volnou básnickou invencí, 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“ přítulmena a zeslabena. Básník opravdového formátu, Janko Kráľ, který ve svých kostrbatých krásných improvizacích geniálně stírá hranici mezi závrtným deliriem a lidovou písní a je ještě nespoutanější ve své obrazovnosti, ještě spontánnější ve svém půvabném provincialismu než Mácha, – Janko Kráľ je vedle Máchy skoro příručkovým příběhem oideopského komplexu. Božena Němcová, když poznala Krále osobně, napsala o něm přítelkyni: „Je to hrozný podivín, a ta jeho žena je velmi pěkná, mladíčká, ale hrozná husa, a on jí má tak pravý jen co děvečku, sám mi řekl, že on jednu jen ženu miloval, nade všecko, z celé duše své, a to byla matka jeho, zato ale otce s toutéž náruživostí nenáviděl, a sic

<sup>4</sup> Takto léčí svůj stav nemocný Mácha tři dni před smrtí: „četl jsem, že Lori byla od nás z domu, tak jsem se rozvzteklil, že jsem z toho mohl mít smrt. Také od těch čas tůze špatně vypadám. Všecko jsem tu roztřískal a myslil jsem, hned že musím jít odtud, a ona že může dělat, co chce. Já vím, proč nechci, aby jen z domu ani nevycházela.“ Jambicky hrozí smřence: „bei meinem Leben schwenke ich Dir, Du siehst mich niemals wieder.“

proto, že matku týral. (A on totéž ženě dělá.) – Co umřela, nemiluje nikoho. – Mně se zdá, že ten člověk přeče jen v blázinci umře!“ A tato nevšední infantilnost, která v životě Kráľovéh polekala stínem šlestenství dokonce smělou Boženu Němcovou, nikoho nestráží v Kráľových básních; jsou vydány ve sbírce *Čítanie študujúcej mládeže* a zdají se pouhou „masťou“ – přestože málokdy v básnictví milostná tragédie syna a matky byla tak prostě a přikře odhalena.

O čem vypravují Kráľovy balady a písně? – O vřelé mateřské lásce, která nikdy delí sa nedala, o nezbytném odchodu syna, jenž přes mateřinskú 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 hrobových, ale ani zmienky neto o synovi*. Zoufale hledá syn matku: *Načo ideš domov k bratom a otcovi?... načo do dediny, krídlatý sokole? Tvoja matka, ta šla na to širo pole*. Strach, fyzický strach divného Janka odsouzeného na zahynutí, sen o lůně mateřském zni téměř nezvalovsky.

Z *Nezvalovy Historie šesti prázdných domů*:

*Maminko*

*Můžeš-li nech mě navždycky tam dolo  
V prázdném pokoji kde se nikdy nepřijít  
Je mi sladce v tvém podnájmu  
A bude to strašné až mne z něho vypudí  
Kolikrát stěhování mne očekávají  
A to nejstrašnější stěhování  
Stěhování za smrt*

Z *Kráľova Zverbovaného*:

*Ach, mamička moja, keď ma rada mala,  
k čomus ma takému losu do rúk dala!  
Vedš ma vyložila 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 líčke bez dáždíčka,  
ale sto ráz ľahšie, keď moria Janička.*

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

Po této cestě jsem nikdy nešel  
Ztratil jsem vajíčko kdo je našel?  
Bílá vejce černé slepice  
Drží se ho tři dni zimnice

Celou noc vyje pes  
Jede jede kněz  
Žehná všem dveřím  
Jak páv svým peřím

Je pohřeb je pohřeb a sněží  
Vajíčko za rakvi běží  
Není to žert  
V tom vajíčku je čert

Zlé svědomí mě hýčká  
Žij tedy bez vajíčka  
Čtenáři blázně  
Vajíčko bylo prázdné

Přímočaří hlasatelé revoltní poezie buď rozpačitě zamlčovali takové poetické hříčky, anebo rozhořčeně povídali o zradě a úpadku básnické. Jsem však pevně přesvědčen, že tyto Nezvalovy popěvky jsou stejně významným průbojem jako promyšlený, neúprosně logický exhibicionismus jeho antilyricky. Tyto dětské hříčky jsou jedním z úseků velké jednotné fronty, jednotné fronty namířené proti fetišistickým slovům. Druhá polovice devatenáctého století byla dobou prudké inflace jazykových znaků. Nebylo by těžké odůvodnit tuto tezi sociologicky. Nejtypičtější kulturní projevy oné doby jsou neseny snahou zastít stůj co stůj tuto inflaci a zvýšit všemi prostředky důvěru k papírovému slovu. Pozitivismus a naivní realismus ve filozofii, liberalismus v politice, mladogramatický směr v jazykozpytu, ukolébavý iluzionismus v literatuře a na jevišti, ať je to naivita iluze naturalistické anebo solipsistická iluze dekadentní, atomizační metody literární vědy (a vlastně vědy vůbec), tak se jmenují rozmanité prostředky, kterými se sanoval úvěr 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 prázdňým, škodlivě abstraktním, mlhavým slovům a frázím, ideokratický boj proti „slovům – gaunerům“ podle okřídleného výrazu. V umění bylo

to kino, které jasně a důrazně odhalilo nesčíslným divákům, že je jazyk pouze jedním z možných systémů znakových, jako kdysi hvězdářství odhalilo, že země je pouze jednou z množství planet, a tím způsobilo dokonalý převrat v světovém nazírání. V podstatě znamenala už cesta Kolombova 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 vývoji, krok za krokem, rozbíjel vládnoucí ideologii věrejška. A konečně básnictví poetista a příbuzných směrů hmatatelně zjišťuje svézákonost slova. Rozmarné fikánky Nezvalovy si nalézají tedy účinné spojení.

V poslední době patří do kritického bontónu vypichovate pochybenost takzvané formalistické vědy literární. Prý tato škola nechápe vztah umění k společenskému životu, prý hlásá lart pour lartismus a pokračuje v šlépějích kantovské estetiky. Kritici, kteří tohle namítají, jsou ve svém radikalismu tak důsledně přímočaří, že zapominají na existenci třetí dimenze, vidí všechno na ploše. Ani Tyňanov, ani Mukafofský, ani Šklovskij, ani já nehlásíme soběstačnost umění, nýbrž ukazujeme, že umění je součástí sociálních 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 časově podmíněný je obsah pojmu poezie, ale poetická funkce, básnickost je, jak zdůraznili „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 složitější struktury, ale součástí, která nutně přetvořuje ostatní prvky a spoluručuje povahu celku. Právě tak olej není zvláštním chodem, ale rovněž není nahodilou přfolhou, mechanickou složkou, mění chuť celého jídla a někdy je jeho úloha tak pronikavá, že rybička ztrácí původní genetický název a bývá překřtěna na olejovku. – Nabývá-li v slovesném díle básnickost, poetická funkce významu směrodatného, 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 poukázkou na skutečnost, nýbrž nabývají vlastní váhy a hodnoty.

Proč je toho všeho zapotřebí? Proč je zapotřebí zdůrazňovat, že znak nesplývá s předmětem? – Proto, že vedle bezprostředního povědomí o totožnosti mezi znakem a předmětem (A je A<sub>1</sub>) je nutné bezprostřední po-

vědomí nedostatku totožnosti (A není A<sub>1</sub>): tato antinomie je nezbytná, neboť bez protimluvu není pohybu pojmů, není pohybu znaků, vztah mezi pojmem a znakem se automatizuje, zastavuje se dění, povědomí reality odumírá.

Jsem přesvědčen, že rok 1932 vejde jednou do dějin české kultury jako rok Nezvalova *Skleněného haveloku*, tak jako r. 1836 je pro českou kulturu rokem Máchova *Máje*. Současníkům se taková tvrzení většinou zdají paradoxními. Nemyslím přitom samozřejmě ani na Tomička, který prohlásil *Máj* za škváru a jeho autora za rýmotepece, ani na hojně nástupce a dědice Tomičků. Ale i nadšeným současníkům básnickým 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 přečnává a plakátově bije do očí, zrovna tak i básnické dílo v celkovém souhrnu sociálních hodnot nevyčnívá, 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 velké. Pokud je přečetli a přijali, mimoděk budou poněkud jinak žertovat s přítelkyňkami, 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 fixní ideou: jen aby se v ničem nepodobali tomu Nezvalovi. Budou se všelijak odstrkovat 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 se její motivy a intonace, její slova a vazby šířit dál a dál a formovat řeč a celý habitus dokonce takových lidí, kteří vědí o Nezvalovi leda z denní kroniky v Politice.

Tak nevěděli Molièrův Jourdain, že mluví prózou, tak neví úvodnickář pondělního plátku, že přezývává průkopnická kdysi hesla světových filozofů, a množství našich současníků nemá tušení o Hamsunovi, o Šrámkovi nebo třeba o Verlainovi, ale přitom miluje podle Hamsuna, podle Šrámka nebo Verlaina. Moderní národopis tomu říká: gesunkenes Kulturgut – kleslá kulturní hodnota.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Několik názorných příkladů: kleslou hodnotou kultury barokní jsou četné prvky středoevropského lidového umění, kleslou hodnotou kultury osvícenské je dnešní volnoomyšlenkářství, a bezvýhradně genetický „naturalistický“ směr, vládnoucí v německé vědě druhé polovice devatenáctého století, dochoval se jako tiefgesunkenes Kulturgut ve formě hitlerismu.

Teprv když odumřela doba a rozpadla se těsná spojitost jednotlivých jejích složek, teprv na pověstném hřbitově dějin slavnostně ční nad rozmanitou archeologickou vetšářskou básnickou „památkou“. Pak pietně mluvíme o době Máchově. Tak teprve v hrobce shledáváme lidskou kostru, teprv kdy 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.