Volné směry - 30, 1933-4, s 229-239

CO JE POESIE?

23-33

ŠPATNĚ

V 231-232

R. Jakobson

„Z kontrastů vyplývá souzvuk, z protivných sobě živlů sestaven je veškeren svět", prohodil jsem, „a—" „„poesie, pravá poesie," " skočil mi *Mácha* do řeči, „„tím původnější a ráznější světem pohybuje, čím odpornější kontrasty, v nichž se tajné příbuzenství jeví..." "

K. Sabina.

Co je poesie? Chceme-li definovat tento pojem, musili bychom proti němu postaviti to, co poesií není. Ale říci, co není poesie, není dnes tak prosté.

Seznam básnických themat za doby klasické anebo romantické byl značně omezen. Pamatujeme se dobře na tradiční rekvisitu: 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 ženští... Jak jde milenec pro svou milenku do hrobky... Pak hromady umrlčích kostí ve zříceném gothickém stavení létaly okny ven." Z oken byla právě gothická v zvláštní oblibě a za nimi nutně svítila luna. Dnes je básníkovi každé okno stejně 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 oslní zahrada uprostřed věty
anebo latrina nezáleží na tom
již nerozeznávám jevy podle půvabu nebo ošklivosti, kterou jste jim přiřkli.

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

Možná, že lze vymeziti 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 míval 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 Henri Rousseaua — genialitou tvůrců nebo jejich uměleckou negramotností? Čím jsou způsobeny jazykové pohřešky Nezvalovy proti Naší řeči — tím, že jí 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 thema školní komposice: co by odpověděla Markétá Faustovi, kdyby byla mužem?

Ba i když zjistíme, které tvárné prostředky jsou typické pro básníky dané doby, neobjevíme ještě demarkační čáru poesie. 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 nejjemnější lyrika a komposice klepů odpovídá často zákonům komposice módních novel nebo aspoň novel předešlé básnické saisony (podle stupně klepařovy inteligence).

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

Existuje vtipná humoreska o řeckořímských zápasnících. Světového championa porazil zápasník podřadný. Jeden z diváků prohlásil, že je to švindl, vyzval vítěze na zápas a porazil ho. Na druhý den bylo v novinách odhaleno, že i tento druhý zápas byl předem smluvený švindl. Dotčený divák přišel do redakce a zfackoval referenta. Ale novinářské odhalení i rozhořčení divákovo bylo rovněž napřed ujednaným švindlem.

Nevěřte básníkovi, který ve jménu pravdy, reality atd., atd., zříká se své básnické minulosti nebo umění vůbec. Tolstoj s rozhořčením zamítal své dílo, ale nepřestal býti básníkem, nýbrž vydobyl si cestu k novým literárním formám ještě neopotřebovaným. Bylo správně řečeno, že odhazuje-li herec masku, objevuje se hříčka. Stačí vzpomenout na nedávný masopustní žert Durychův. Rovněž nevěřte, potírá-li kritik básníka ve jménu pravdivosti a přirozenosti, — ve skutečnosti zavrhuje jeden básnický směr, totiž jeden cyklus prostředků deformujících materiál ve jménu jiného básnického směru, jiného cyklu deformačních prostředků. Umělec v stejné míře hraje, když oznamuje, že tentokrát to nebude *Dichtung*, 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 básníkova duševního života. Tito literární historikové s neomylností katechety sdělují, co v básníkově díle 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 „Hlaváčkova dekadentní erotika", kapitoly nedávného spisu Soldanova. Líčí se 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).

Hojné literárně-historické práce dosud operují ztrnulým dualistickým schematem: *psychická realita — básnický výmysl* a hledají vztahy mechanické kausality mezi oběma, — takže se mimoděk vybavuje v paměti otázka, která trápila starodávného francouzského šlechtice: je-li ocas připjat ke psu čili pes k vlastnímu 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 napřosto ponechávají stranou problémy biografické, jiní zas se snaží co nejzevrubněji rekonstruovat básníkův životopis, — uznáváme obě stanoviska, ale výslovně zavrhujeme postup těch literárních historiků, kteří nahrazují opravdový životopis básníkův oficiálním výkladem čítankově sestříhaným. Mezery v Máchově deníku zůstaly proto, aby snivá mládež obdivující se Myslbekově soše na Petříně nezažila zklamání. Ale, jak pravil už Puškin, literatura, a dodejme — tím spíš literárně-historické prameny, nemohou brát ohled na patnáctileté dívky, jež ostatně čtou dnes věci povážlivější, než je Máchův deník.

Ve svém deníku lyrik Mácha s klidnou epičností líčí své fysiologické úkony — erotické i anální. Únavnou šifrou zaznamenává s neúprosnou přesností účetního, 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 jevily, onen zádumčivý ráz, jenž se nazvíce bledou tvářností vyznačuje, ráz jemnosti, a oddanosti ženské poutaly jej u krásného pohlaví nade všecko ostatní". Ano, tak vypadá dívčí krása v básních a povídkách Máchových, kdežto podrobné popisy milenčina zevnějšku v jeho deníku připomínají spíš bezhlavá ženská torsa obrazů Šímových.[1]

---

[1] *Hádanka:* Tvoje modré oči. Malinové rtové. Zlaté vlasy... Hodina, jež ji všecko vzala. Ta v ústa, zraky, čelo její Půvabný žal i smutek psala... *Mářinka:* Černé, prosté vlasy padaly v těžkých kadeřích kolem bledého, vyzáblého obličeje, který znak velké krásy nesl, na bílý čistý šat, jenž nahoře až ke krku zapnut, dole až k malé lehounké nožce dosahoval, vysokou, štíhlou jevě postavu. Černý opasek svíral outlé tělo, a černá sponka přepínala krásné, vysoké bílé čelo. Nic ale nedosáhlo krásy planoucích černých, hluboko pod čelem ležících očí. Ten výraz smutku a touhy žádné póro nenaznačí... *Cikáni:* Černé kadeře vyvyšovaly milou bledost něžného obličeje; a ty černé oči, které se dnes po prvé usmívaly, neodložily ještě dlouho trvající smutek... *Kdyby deník:* Vyzvedl jí sukni a díval se na ni po přesu, po straně i po zadu... Ta má mordyánskou p-... Měla pěkné bílé stehna... Hrál jsem si s její nohou, sundala punčochu, sedla na kanapé atd....

Což je vztah mezi lyrikou a deníkem vztahem mezi *Dichtung* a *Wahrheit?* Nikoli, oba aspekty jsou stejně pravdivé, jsou to jen různé významy nebo ulovně 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 Máринка, nemá ani příchuti utilitárního, je to čistý *l'art pour l'art*, je to básnictví pro básníka. Ale kdyby Mácha žil dnes, možná že by zrovna lyriku (Sruko, bílá sruko, uposlechni radu a p.) ponechal pro intimní domácí potřebu a uveřejnil by spíš deník. Přidružili bychom ho k Joyssovi a Lawrencovi, s nimiž jeví v leckterých detailech značnou podobu a kritik by napsal, že tito tři autoři „usilují o to, aby ukázali nezfalšovaný obraz člověka, jenž se zbavil všech řádů a zákonů a nyní jen plyne, teče, vzpíná se jako pouhý pud".

Puškinova báseň: „Pamatuji se na divukrásný okamžik — tys se zjevila přede mnou jako prchavá vidina, jako génius čisté 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.[2] Ale Mastičkář není rouhání! Oda a burleska jsou co do pravdivosti rovnocenné, jsou to pouze dva básnické druhy, dva vyjadřovací prostředky třeba pro jedno thema.

Thematem, které stále — zas a zas tříplo Máchu, je podezření, že nebyl u Lori první. V Máji 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 Mácha, jak sešíval 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: „Odpusť jí Bůh, jestli mne klame, já ji neopustím, jestli mne 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 skutečností, kdežto první (Májový) pouhým básnickým výmyslem, zjednodušoval by realitu jako středoškolská učebnice. Možná že zrovna Májová redakce je odhalenější projev duševního exhibicionismu, ještě stupňovaný „Oidipovým komplexem" (sok — otec můj).[3] Vždyť i sebevražedné motivy v básnictví Majakovského byly kdysi považovány za pouhý literární trik a byly by snad považovány až dosud, kdyby Majakovskij jako Mácha předčasně skonal na zánět plic.

Sabina sděluje o Máchovi, že „v pozůstalých poznamenáních jeho čteme jakýsi zlomkovitý popis nějaké osoby novoromantického druhu, který se zdá býti věrným výrazem samého básníka a hlavním vzorem, dle kterého zamilované charaktery utvořoval. Rek tohoto zlomku „zavraždil se u nohou dívky, kterou vroucně miloval, a která lásce této ještě vroucněji odpovídala. Mysle, že je zavedena, nutil ji přísahami, aby mu svůdce svého vdala, by ji pomstil: ona zapírala: on hořel hněvem, zuřil: — ona přísahala: — tu myšlenka co blesk jej prolétla: „Já bych ho, jí 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 svůdce svého nešťastným učiniti nechtíc", ale v poslední chvíli pochopil „že jej zklamala" a „andělská tvář v ďábelskou se mu změnila". V dopisu důvěrnému příteli popisuje Mácha tuto svoji milostnou tragedii: „Já jsem Vám řekl jednou, že bych se pro jednu věc zbláznit mohl: — jest to zde — eine Nothzucht ist unterlaufen - - - - -: - - holky mé matka zemřela, strašlivá přísaha se složila s půlnocí u rakve její - - - - a - - - - nebyla to pravda — a já — hahaha! — Eduarde! já jsem se nezbláznil — ale řádil jsem."

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

---

[2]) V originálu to zní drastičtěji.

[3]) Rovněž v Cikánech: „Otec můj! — otec matku svedl — ne, on zavraždil matku mou — matkou — ne matkou svedl milenku mou — svedl milenku otce — matku mou — a otec můj zavraždil otce mého!"

životě a která v literárním díle. Ostatně, kdo provede delimitační čáru mezi sebevraždou a Puškinovým souboji nebo čítankově nesmyslným skonem Máchovým.[4]

Mnohonásobné prolínání poesie 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 genesi nálad Máchových je oprávněna otázka o jejich sociální funkci. „Zklamaná láska má" není jen soukromou záležitostí Máchovou, — jak správně vystihl Tyl v mistrném pamfletu Rozervanec, je to úloha, neboť směrodatné heslo Máchovy literární školy zní, „že je toliko bolest matka pravé poesie". V plánu literárně-historickém (opakuji — v plánu literárně-historickém) má Tyl pravdu, když prohlašuje: Máchovi se hodí, může-li říci, že je v lásce nešťastný.

Thema svůdce a žárlivce je vhodnou náplní pro pausu, pro chvíli únavy a smutku po lásce ukojené. Malátný pocit nedůvěry se vyhraňuje v konvenční motiv, důkladně propracovaný tradicí básnickou. Sám Mácha v dopisu příteli zdůrazňuje literární zabarvení tohoto motivu: „Takové věci, co se se mnou dály, ani Victor Hugo ani Eugen Sue ve svých nejstrašlivějších románech nebyli v stavu 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 medicinu.

Každý slovní projev v jistém smyslu stylisuje a přetvořuje událost, kterou líčí. Rozhoduje tendence, pathos, adresát, předběžná „censura", zásoba hotových schemat. Protože básnickost slovního projevu důrazně oznamuje, že vlastně nejde o komunikaci, může zde býti „censura" přitlumena a zeslabena. Básník opravdového formátu, Janko Kráľ, který ve svých kostrbatě krásných improvisacích geniálně stírá hranici mezi závratným deliriem a lidovou písní a je ještě nespoutanější ve své obrazotvornosti, ještě spontánnější ve svém půvabném provincialismu než Mácha, — Janko Kráľ je vedle Máchy skoro příručkovým příběhem „Oidipova komplexu". Božena Němcová, když poznala Kráľe osobně, napsala o něm přítelkyni: „Je to hrozný podivín, a ta jeho žena je velmi pěkná, mladičká, ale hrozná husa, a on ji má tak právě jen co děvečku, sám řekl, že on jednu jen ženu miloval, nade všecko, z celé duše své, a to byla matka jeho, za to ale otce s toutéž náruživostí nenáviděl, a sice proto, že matku týral. (A on totéž ženě dělá.) — Co umřela, nemiluje nikoho. — Mně se zdá, že ten člověk přece jen v blázinci umře!" A tato nevšední infantilnost, která v životě Kráľově polekala stínem šílenství dokonce smělou Boženu Němcovou, nikoho nestraší v Kráľových básních; jsou vydány ve sbírce „Čítanie študujúcej mládeže" a zdají se pouhou „maskou" — přesto, že málokdy v básnictví milostná tragedie syna a matky byla tak prostě a příkře odhalena.

O čem vypravují Kraľovy balady a písně? — O vřelé mateřské lásce, která „nikdy deliť 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 bratrom a otcovi?... načo do dediny, krýdlatý sokole? Tvoja matka ta šla na to šíro pole". Strach, fysický strach divného Janka odsouzeného na zahynutí, sen o lůně mateřském zní téměř nezvalovsky.

Z Nezvalovy „Historie šesti prázdných domů":

Maminko
Můžeš-li nech mě na vždycky tam dole
V prázdném pokoji kde se nikdo nepřijímá
Je mi sladce v tvém podnájmu
A bude to strašné až mne z něho vypudí
Kolikerá stěhování mne očekávají
A to nejstrašnější stěhování
Stěhování za smrt

[4]) Takto líčí 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 tuze 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 milence: bey meinem Leben schwör ich Dir, Du siehst mich niemals wieder.

Z Králova „Zverbovaného":

Ach, mamička moja, kedš' ma rada mala,
k čomuš' ma takému losu do rúk dala!
Ved'š 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 lúčke bez dáždička,
ale sto ráz ťažšie, keď moria Janíčka.

Nezbytnou antithesi prudkého přílivu poesie do života jest její neméně 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
Žehná všem dveřím
Jak páv svým peřím

Je pohřeb je pohřeb a sněží
Vajíčko za rakví běží
Není to žert
v tom vajíčku je čert

Zlé svědomí mně hýčká
Žij tedy bez vajíčka
Čtenáři blázne
Vajíčko bylo prázdné

Přímočaří hlasatelé revoltní poesie buď rozpačitě zamlčovali takové poetistické hříčky anebo rozhořčeně povídali o zradě a úpadku básníkově. Jsem však pevně přesvědčen, že tyto Nezvalovy popěvky jsou stejně význačným průbojem jako promyšlený, neúprosně logický exhibicionismus jeho antilyriky. Tyto dětinské hříčky jsou jedním z úseků velké jednotné fronty, jednotné fronty namířené proti fetišství slova. Druhá polovice XIX. století byla dobou prudké inflace jazykových znaků. Nebylo by těžké odůvodniti tuto thesi sociologicky. Nejtypičtější kulturní projevy oné doby jsou neseny snahou zastříti stůj co stůj tuto inflaci a zvýšiti všemi prostředky důvěru k papírovému slovu. Positivismus a naivní realismus ve filosofii, liberalismus v politice, mladogramatický směr v jazykozpytu, ukolébavý ilusionismus v literatuře a na jevišti, ať je to naivita iluse naturalistické anebo solipsistická iluse dekadentní, atomisační methody 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 prázdným, škodlivě abstraktním, mlhavým slovům a frázím, ideokratický boj proti „slovům-gamerům" 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