

Slovník a vize (Reprezentace universa a univerzality v řeči symbolistů)

VLADIMÍR PAPOUŠEK

Jihočeská univerzita, České Budějovice

ABSTRAKT

Autor vychází z názorů R. Rortyho a D. Davidsona, v nichž je metafora pojímána jako obraz bez kognitivního obsahu a zároveň obraz, který dokáže měnit diskurs produkcí nového slovníku. Tento slovník proměňuje dobový diskurs a s ním i způsob vnímání skutečnosti (R. Rorty). Vzhledem k skutečnosti, že básnický jazyk není nikdy zakládán pouze na specifickém souboru slov náležejících pouze básnictví, ale je budován na všech výrazových prostředcích, které dobově cirkulují ve veřejném prostoru lze předpokládat přesun figurativní řeči z jedné oblasti lidského mluvení do oblasti zcela odlišné. Na základě analýzy metaforiky modernistických básníků, zejména pak českého symbolisty Otokara Březiny, se pak autor pokouší ukázat, jak infiltrace metafor z oblasti vědy do básnické řeči komplexně transformuje celou básníkovu poetiku. Na příkladech podobných proměn v dílech T. S. Eliota či W. Stevense pak dokazuje, že se v periodě modernismu nejedná o náhodný lokální jev, ale komplexní dějinnou proměnu diskursu, o paradigmatický zlom, který v konečném důsledku transformuje i samotné pojetí básnictví.

V studii *Contingency of Language* (Nahodilost jazyka)¹ vyslovuje R. Rorty fascinující myšlenku o metaforách schopných takřka přes noc produkovat zcela nové slovníky. V této souvislosti uvádí příklad Velké francouzské revoluce, kde změna slovníku znamená i změnu institucí a veškerého společenského provozu. Metafora produkující slovník je podivná představa - jakoby nějaký obraz byl schopen vychrlit v krátkém čase soubor slov. Ale věc se stane pochopitelnější, jestliže si uvědomíme z jakého pojetí metafory Rorty vychází. Ve své studii odkazuje několikrát ke koncepci Donalda Davidsona.² V jeho představě nemá metafora žádný kognitivní obsah, je jakýmsi přerušením kontinua řeči v okamžiku, kdy není v této kontinuitě možno pokračovat. Tato náhle vzniklá digrese je zaplňována obrazem. Je, jak říká Davidson, jako když přestanete mluvit a vytáhnete obrázek. Tento obraz je východiskem pro imaginaci, pro kreativní doplňování možností. Obraz nemá žádný vnitřní smysl, který by měl být nalezen. Inicjuje však ve vědomí reflektujícího subjektu imaginativní hledání variety „řešení“ tohoto obrazu, inicjuje představy a zároveň následnou řeč o nich. Jinými slovy, metafora probouzí řeč, kterou vyvolává potřeba interpretovat figurativní uskupení, jemuž se jedinec ocitá tváří v tvář. Tento obraz vyzývá k tomu, aby jeho uživatel řekl, co vidí, tedy, aby v řeči zformuloval svou vlastní vizi, svůj obraz.

Obrazné tedy nemusí produkovat pouze deskriptivní akt, ale obrazné může iniciovat další figurativní řeč, jejímž smyslem je ozřejmit v zásadě obsahově nečitelný obraz původní.

Nyní je možná zřejmější, co míní Rorty onou tvorbou nového slovníku. Nejde o představu metafory jako stroje na slova, ale metafory jako zdroje nové řeči, v níž musí být nalezena nová slova, aby postihla to, co představuje metafora. Znamená to rovněž, že metafora může být považována nejen za zdroj řeči, ale také zdroj vidění. A to právě pro to, že nemá žádný kognitivní obsah. Když například Einstein řekne, že vesmír je zakřivený, vytváří specifickou metaforu bez kognitivního obsahu. Těžko bude někdo tvrdit, že je schopen v okamžiku tohoto „objevu“ jaksi prozívat a říci: „Vida, nyní to jasně vidím před sebou, jak jsem mohl nevidět, že vesmír je křivý.“ Síla Einsteinovy metafory spočívá právě v její nečitelnosti, respektive nepředstavitelnosti, a právě tato náhlá absurdita jako by vyvstávající před člověkem produkuje novou řeč na téma křivý vesmír, nové představy, slova a metafory. Křivost vesmíru není záležitostí náhle spatřeného „gestaltu“, ale tajemné neprostopupné výzvy. Tato výzva se ve veřejném prostoru nestává už jen majetkem fyziků a matematiků, ale třeba také malířů a básníků, novinářů, politiků.

Je možné se domnívat, že v okamžiku, kdy metafory z oblasti vědy jako křivý vesmír, nekonečno, časová propast, jiné světy, struktura atomu, velký třesk atd., vsoupí do veřejného slovníku, znamená to konec metafory v klasickém aristotelském pojetí a znamená to rovněž konec uvažování o metafoře jako prostředku náležejícího výhradně světu básníků. Z básnické ozdoby se stává víceméně prostředek noetický. Jestliže sledujeme v dlouhé periodě moderny jednu její etapu představovanou zrodem symbolistní poezie a opouštěním básnického obrazu jako čistě dekorativního ozvláštňení, pak právě toto období druhé poloviny 19. a přelomu 19. a 20. století lze považovat za kompatibilní k procesu pronikání „vědecké“ metafory do veřejného slovníku, kde se ji zmocňují umělci. A nejde jen o metafory z oblasti vědy – i když tam je tento nový impakt jiných než čistě básnických obrazů zřejmě nejsilnější, ale objevují se i obrazy z oblasti politického či společenského života – nové utopické vize, společenská eschatologie přinášející metafory ukončených dějin a realizovaného štěstí společenství tu hrají významnou roli. Je pravda, že tyto metafory jsou často budovány na základech starých náboženských představ, takže jejich novost může být považována za pochybnou. V této souvislosti se ale nabízí další Rortyho odkaz k Davidsonovi, který nacházíme v studii *Contingency of Language*, totiž že staré metafory nikdy nemizí, ale tvoří něco jako základ pro ty nové. Davidson přirovnává tento proces k životu korálového útesu, kde nové korálové útvary vznikají na základech těch odumírajících.³

Umělec – modernista tedy tvoří nové obrazy, ale inspiruje se také obrazy, které jsou veřejně k dispozici, které se nabízejí jako dobové iniciace, jako zneklidňující těžko čitelné útvary na epistemologickém horizontu doby. Obrazy volně směnitelné cirkulují, ale také tím, jak vyžadují nová slova, nová pojmenování, mění básnickou řeč. A tak se symbolistní básník Otokar Březina ve své řeči radikálně liší od básníka Jaroslava Vrchlického, jehož model básnické řeči představuje do konce osmdesátých let normu a v době Březinovy básnické tvorby se stále nabízí, jako slovník, konvolut obrazů i specifických postupů. Přesto je Březina ve všem jiný – v metaforice, slovní-

ku, vizi i v postupech. Není pochyb, že Březina považuje Vrchlického za významného básníka, přesto přichází s totální proměnou slovníku a obrazy stvořené Vrchlickým ho na rozdíl od Vrchlického četných epigonů, ponechávají zcela chladným. Tato změna je obtížně vysvětlitelná pouze ideologicky, jak to činí často tradiční česká literární historie, zamilovaná do přelomu devadesátých let a *Manifestu české moderny* jako praktického lomu, který umožňuje do jisté míry reprezentovat modernu jako cosi, co započne se souborem aktivit generačně si blízkých autorů a vede k tomu, že náhle vše před manifestem začne se jevit jako zastaralé a téměř neslušné. Těžko si představit, že pouze jistý soubor idejí zveřejněných Šaldou či Mrštíkem způsobí něco tak radikálního, jako je zrod nového paradigmatu a nového slovníku básníka. Podobně málo pravděpodobné se mi jeví uvažovat v duchu Harolda Blooma psychoanalyticky a nový slovník tak vysvětlovat „úzkostí z vlivu“. Zdá se mi, že tento paradigmatický zlom nutno hledat jinde a že má mnohem komplexnější podobu, než jakou nabízejí tradiční příběhy z přelomu století.

Zatímco Vrchlický vidí především krásu morfologie veršů a srovnává ji s jinými morfologickými útvary ve světě, Březina je odveden metaforami, iniciujícími notickou nejistotu jedince do zcela jiného světa, do světa vize universa jako prostoru souvislosti věčného a pozemského, možnosti jedince a absolutního tajemství. Jednu věc mají Vrchlický i Březina společnou, totiž jejich poezie, stejně jako u jiných spisovatelů není motivována touhou opěvovat jednotlivosti – květinu, židli nebo dívku. Motivace je u básníka stejně hluboká a univerzální jako u vědce, tedy jestliže vědec zkoumá strukturu krovek sluníčka sedmítečného, je to pro to, aby pochopil podstatu existence sluníčka sedmítečného v řádu univerza, aby pochopil jak toto univerzum funguje. Jestliže básník píše o kráse motýla, nepíše jen o kráse jednoho božského tvora, ale o jsoucnu jako takovém. Umělec, stejně jako vědec se jaksi vyjadřují, každý sice po svém a svým jazykem, ke všemu jsoucímu. Zkoumají či zobrazují „vše“.

Má být řečeno dvojí – za prvé, že ačkoliv jazyky jsou různé, metafory mezi nimi cirkulují, za druhé, že psát či zkoumat jednotlivost, znamená chtít celek.

V případě Vrchlického je toto „vše“ ještě pojímáno tradičním způsobem, v zásadě encyklopedicky. Univerzum je skryto v souboru témat a dějů. A tak když Vrchlický píše *Zlomky epeje* (1896) nechce nám ukázat opravdu jen zlomky dějů z lidských dějin, ale chce nám ukázat lidské dějiny jako takové. Slovník, který má k dispozici ho ale nutí ukázat dějiny jako v podstatě encyklopedii obrazů a dějů, které jsou ve veřejné komunikaci známé, ale Vrchlický je přibližuje básnickým ozvláštňením. V zásadě postupuje jako antický pěvec, jehož výkon byl posuzován podle toho, jak zvládl obecně známé historiky, mýty a báje – své jakési povinné cvičení na dané téma. V tomto kontextu se svět jeví jako hotový, určený, v němž lze jen pomocí jiných slovních spojení zpívat o starých známých věcech. Proto je tu metafora specifickým ozvláštňením obecně známého či uznávaného a může být posuzována i jako cosi připomínajícího „sportovní výkon“ v srovnatelné kompetici básníků opěvujících svět.

V metaforice Otokara Březiny však se zjevuje univerzum otevřené, nejisté, univerzum možností, které vyžaduje nový nezajištěný slovník. Nejsou tu žádné uspořádané struktury dějů, hierarchie hodnot, jen dynamický pohyb mezi nejbližším a nejvzdálenějším, mezi konečností a absolutnem, jedincem, společenstvím a tajemstvím pohybu všeho. Tady už není možné oceňovat výkon pěvce, který zvládá klasický materiál, ale básník

hledající primární orientaci v univerzu musí nacházet vlastní orientační body a také je sám označovat. S Hilary Putnamem by se dalo říci, že se proměňuje extenze významu slov ve vztahu k subskupinám jejich uživatelů.⁴ Jestliže neexistuje žádný význam slova vesmír, který by platil pro všechny uživatele toho slova v různých dobách, neexistuje ani identický význam tohoto slova pro dva básníky žijící v relativně stejné době, ani pro dva básníky, kteří by byli například dvojčata. Extenze významu slova vesmír se odvíjí od aktuálního pojetí, které se vymezuje v jistém seskupení uživatelů. V tomto uskupení nejsou uživatelé opět dělení podle toho, zda jsou vědci, básníci nebo kominíci, protože jestliže neexistuje pevný význam, nelze dělit ani podle předpokládaného užití slova. Spíše lze předpokládat jistou nahodilost, kontaminaci různých možných rovin od poetické (ve smyslu různých poetických koncepcí) po takzvaně exaktní. Jestliže ovšem do veřejného prostoru začne pronikat extenzifikace významu slova vesmír z oblasti vědy – významy indikující například nekonečnost, hloubku, množství objektů atd. – pak se stává tato extenze možným zdrojem třeba pro básníka, který ovšem nezačne mluvit jako vědec a nebude chápat náhle veškeré významové možnosti slova vesmír identicky s astrofyzikem, ale může některé aspekty použít pro tvorbu vlastních metafor.

Pokusíme se nyní analyzovat, jakým slovníkem a jakou metaforikou je reprezentováno universum u některých modernistických básníků. Rovněž se pokusíme sledovat, pokud to bude možné, způsob cirkulace metaforiky, variety významových extenzí a jejich proměn, která probíhá v jisté časové periodě ve veřejném prostoru, kde se může volně směňovat kapitál⁵ různých rovin extenzí významu slov a kde tedy slovník vědy může být různě transformován do básnických obrazů.

V Březinově první básnické sbírce *Tajemné dálky* se ještě poměrně zhusta objevují slova, která se běžně vyskytují v dobovém oběhu dekadentů i protodekadentů, inspirovaných ještě Vrchlickým, jako byl například Jaromír Borecký. Vůně, stesk, hloubi duše, „zapařená vanutí rašelinišť a tlejících mechů“...,⁶ mystika, oltáře, zemdlelost a tak dále, všechna tato slova jsou často frekventovaným výrazivem pro dobovou expresi izolace, exkluzivity, articismu a dalších odstínů „secese“ jedince od ordinární všednosti života. Na druhé straně už v této první Březinově sbírce lze sledovat proces, který zjevuje zřejmou skutečnost, že básnický subjekt nedokáže vystačit s tímto dobovým repertoárem, který už lze obohatit jen o mystické růže, labuť a smaragdová jezera, ale že se pokouší o nalézání nových slov se specifickou významovou extenzí. Situace, kterou chce vyjádřit, není už totiž jen dobově typickým obhlížením vlastní jedinečnosti v podstatě „uklizeném“ arzenálu slovní a metaforické exkluzivity vesměs odvozené od cizích vzorů, jak bylo tehdy běžné v subskupině těch, kdo reflektovali i užívali dekadentní repertoár výrazů, obrazů a slov. V případě Březinova psaní je brzy zjevné, že se tu setkáváme s touhou vyjádřit jakousi dramatickou a radikální transformaci lidského vidění. Domnívám se, že právě transformace představuje klíčový obraz nově se rodícího slovníku, který sice částečně ještě vězí v dobové módě, ale zároveň díky existenciální autenticitě, situaci, jež je možná primární motivací autorova básnění – situací bezprostředního střetu se smrtí rodičů a především matky, vyžaduje nová slova pojímající drama tohoto střetu. V básni *Moje matka* čteme:

Ó matko má, dnes v světlo proměněná...⁷

Zdánlivě tu obraz matky proměněné ve světlo nepřináší až tak nic moc překvapi-

vého, jestliže si uvědomíme autorovu poučenost v mystice jak evropské, tak východní. Metamorfóza antropomorfní bytosti v světelný úkaz je ostatně běžnou součástí i křesťanské imaginace. Vzpomeňme třeba na ilustrace *Bible* od Gustava Doré, které jsou plné těchto světelných efektů s Mojžíšem, anděly, proroky a dalšími antropomorfními bytostmi, které mají co dělat s komunikací s nejvyšší božskou autoritou. Jestliže tady ještě neshledáváme žádný přímý důkaz o tom, že transformace tu má jiný než tradičně mystický charakter, pak už poněkud komplikovanější je to s proměnou v básni *Žeh bílý světla*:

*Žeh bílý světla v lampě mé duše jsi stáh,
že v agónii rudé krvácí do šera*⁸

Fyzika a astrofyzika nás poučí o tom, že s teplotou se mění i barva pozorovaného tepelného zdroje, tedy bílé světlo znamená mimořádně žhavý zdroj, zatímco rudé naopak. Termín či obraz „rudý posuv“ označuje pro astrofyziky dokonce jeden z bazálních procesů k zkoumání pohybu hvězd pomocí analýzy jejich spektra. Někdo by mohl namítnout, že k takovému zjištění stačí prosté pozorování ohně, respektive hořící lampy, ale nestačí v okamžiku, kdy tento efekt spojíte s teplotou a pohybem, a především, když ho začnete vidět jako kosmický jev. U Březiny se naplňuje obojí – bílé světlo je spojeno s hvězdami („hvězd bílá světla šeptala o hloubce soumraku“)⁹ i s intenzitou záru, jak ukazuje báseň *Žeh bílý světla*. Bílé světlo reprezentuje limit, mez viditelného, okamžik, kde se vše roztéká, slévá a kde mizí možnost rozlišení („hrob bílého světla“).¹⁰ Zdá se, že básník pro vyjádření intenzity a energie, kterou nezbytně potřebuje k vizi o univerzu a jedinci v něm, kdy se pokouší s maximální intenzitou rozpohybovat ve svém vědomí lhostejnou tekoucí banalitou všednosti, sahá ke zkušenostem z moderní vědy a že jeho slovník mystika je obohacován aktuální fyzikou, astrofyzikou a chemií. Tento zdroj obraznosti, slov a nových metafor iniciuje i zrod mimořádné metaforiky Otokara Březiny. Březina tak běžně užívá například spojení „galvanismus bolu“,¹¹ „kapky těkavých olejů“, „otravná dechnutí plynů, stlačených v jiskřící sních“,¹² nebo „sršení jisker v praskotu neznámé síly“.¹³

Březinova doba byla plná nových nadějných objevů týkajících se kosmu, intenzivně se diskutuje o stáří vesmíru, objevují se nová tělesa, galaxie, což umožňuje zdokonalování optiky, vytvářejí se nové teorie usouvztažňující mikrosvět atomů, částic, buněk a makrosvět nejvzdálenějších těles. V roce 1905, čtyři roky poté, co Březina dopíše svou poslední dokončenou básnickou sbírku *Ruce* (1901), se objeví přelomová Einsteinova teorie relativity, nastává věk Maxe Plancka a Nielse Bohra. Básník uprostřed tohoto víru nových, laikovi jistě ne zcela srozumitelných obrazů, jimiž je doba těhotná, dokáže použít tento materiál k tomu, aby prolomil ve svých verších prostor a aby se po svém pokusil o to, oč se snaží fyzikové, astrofyzikové a další reprezentanti bouřlivě se rozvíjejících přírodních věd – o spojení mikro a makro světa, o specifickou „unitární teorii pole“, které vysvětlí souvislost mezi ubohou jedinečnou existencí venkovského učitele, trpícího ztrátou blízkých a pocitem nenaplněnosti vlastního života, a otevírajícím se tajemstvím universa.

Jestliže první básnická sbírka *Tajemné dálky* končí verši, v nichž básník slibuje, že „svou duši v žhavý sloup vysálá do nebes“,¹⁴ pak to lze brát nikoliv jen jako básnický, ale jako existenciální program, který znamená, že pro překonání tísnivého stavu člo-

věkova pobytu je nezbytná transformace, proměňující starobylý pojem duše v nový fyzikální jev „žhavý sloup“ – intenzivní paprsek, tedy transformaci v dynamický pohyb limitní rychlostí.

Sledujeme li Březinův slovník a jeho metaforiku ve všech pěti básnických sbírkách, pak vedle mimořádné dynamiky, kdy se střídá reprezentace rychlého vzestupu, jako je ono „vysalání do nebes“, s obrazy pádu v souvislostech často nečekaných – „sesuvy světla“, pak je to především metaforika spaciální, která má v zásadě dvojí podobu – obrazů pokoušejících se o reprezentaci absolutních limitních dálek, a potom obrazů propojujících distantní jevy do monumentálních panoramat pohybu v prostoru.

Reprezentaci pohybu směrem dolů je vedle zmiňovaných „sesuvů světla“ nebo „iluse barev sesuté v jediný požár“¹⁵ například ještě obraz těch, kdo „zsinali omámeni tajemstvím hlubin“,¹⁶ přičemž podstatným znakem tohoto obrazu je implikace „vidoucího subjektu“ vedle existence oné tajemné „hlubiny“. Ve stejné básni najdeme dále „sníh hvězdných krystalů vůni padajících v rozžhavené záření“,¹⁷ nebo obraz „pršících tónů“. Opačně pak můžeme najít obrazy typu: „tma kleneb závratná nad lustry hvězd se vznese“,¹⁸ které značí pohyb vzhůru. Často se objevují i obrazy indikující distanci, perspektivu, rozlehlost nekonečného prostoru: „obrazy vzdušné, odražené z nekonečna“,¹⁹ nebo oxymoronické metafory typu „svítání na západě“ či „noc temnem zapaluje výše“.²⁰

Asi nejčastějším typem metafory je ta, která propojuje několik disparátních jevů do panoramatického obrazu a indikuje určitou supravodivou propojitelnost všech elementů hmoty. V básni *Předtuchy* ze sbírky *Svítání na západě* se zatím ještě mluví o „tušení bolestné souvislosti věcí“. V básnických sbírkách *Stavitelé chrámů* a *Ruce* už je zjevné že:

*v závratném prostoru vesmíru tvého
Pronikat vroucností světla,
Spojené jednotou zákonů tvých*²¹

Tedy, dochází k vizi propojení jednotlivostí v monumentální celky vyjadřované pak ve známých hymnických básních *Ruce*, *Kolozpěv srdcí* či *Apotéozo klasů*, typických především pro poslední dokončenou básnickou sbírku *Ruce*. Básnický subjekt nalezl klíč k vyrovnání se s faktem existence banální lidské jednotlivosti a touhy po tušeném univerzu, které se před člověkem otevírá jako nekonečná propast. Tato vize nekonečna, permanentní sugesce vzestupu a pádu, kosmické závratí, je realizovatelná pouze díky transformaci subjektu všedního jedince, přežívajícího v banalitě svých dnů a postrádajícího jakýkoliv smysl tohoto dění, kde člověk žije, umírá, aniž se jakkoliv odhaluje tajemství tohoto procesu, procesu, který se jedince zároveň fatálně dotýká, ale také ho nutí pozorovat ho jako objektivní chemický či fyzikální jev. Transformace subjektu je ovšem možná jedině díky nalezení nového slovníku, který bude schopen stvořit vizi tušeného. Březina není snílek, který si zapisuje sny, ale je tvůrcem nového básnického jazyka, jímž je schopen uchopovat vlastní neklid a napětí. Vidí skrze slova. Nikoliv, že pro něj existují nejprve obrazy, pro které se hledá vhodné pojmenování, ale metafory samy tvoří v jeho díle tajemný vesmír závratných dálek a vanoucího času. I tradičnější slova jako je například již zmiňované slovo „vůně“, tak frekventované v evropské kultuře, je u Březiny používáno nikoliv jako omamující

prostředek zbavující jedince závislosti na banalitě všednosti či příznak zjemnělosti, ale je indikátorem přítomnosti univerzálních dějů, které se subjektu dotýkají. Tak jako světlo je i vůně u Březiny mediátorem transformačních procesů, proměny subjektu i jeho slovníku. Březinova metaforika je noetická a existenciální, nebo jinak, její iniciace je existenciální a výsledek noetický. Březina tvoří radikálně nové obrazy, vrší v stále uvolněnější formě metaforu jako by na jedno nadechnutí. Právě i ono řetězení metafor jasně deklaruje – jde o novou řeč, nikoliv o náleznou ozdobu, u níž by se básník mohl zastavit a obdivovat ji, či nechat druhé, aby ji obdivovali. Báseň je procesem vynalézání obrazů skrze něž je možno učinit si představu o morfologii jsozna.

Zároveň se zdá, že lze předpokládat jistou analogii mezi procesy dobové vědy, které prostřednictvím vynálezu, objevu utvářely nové vidění skutečnosti a moderní poezii básníků typu Otokara Březiny, kde jako by rovněž docházelo k jakémusi stínovému přijetí principiálního techné, totiž prostřednictvím nalezení nového obrazu a nového slovníku uskutečňovat nové vidění souvislostí mezi všedností a absolutnem, mezi jedinečností a univerzem. Nová vize pak byla stvořena i za pomoci výrazového materiálu, který nebyl výsostně literární a který byl volně k dispozici na dobovém „trhu“ cirkulujících obrazů. Jednou z dominant dobového diskursu pak byla témata vědecká, metaforu odvíjející se od nových představ o mikro i makrokosmu. Právě tyto obrazy pomohly rozbít určitá dobová klišé strhávající vždy autorův repertoár slov a obrazů zpět k literatuře a k měřítkům, které už jsou nastaveny. Problém ovšem není dán jen normou technickou, jazykovou či estetickou, jak se domníval klasický český strukturalismus,²² ale také historickou situovaností a existenciálním statem. Tady nemám ani tolik na mysli tajemnou závislost synů na otcích, jak o ní mluví Harold Bloom v *The Anxiety of Influence* (Úzkost z vlivu), jako spíše stav toho, jak v dané době jedinec vystupuje jako individualita v dobovém diskursu. Zatímco existenciální status jedinečnosti patřil třeba ještě v 18. století výjimečným jedincům, jako byl král či významný šlechtic, potažmo šlechtic – libertin, v dobovém diskursu přelomu 19. a 20. století vystupuje individuum jako obecný a vážný problém. Obraz jedince opuštěného Bohem, ocitajícího se mimo jakoukoliv důvěryhodnou hierarchii času, prostoru, hodnot či moci, umožňuje pak také produkci nové metaforiky iniciované tímto jedincovým neklidem. Dobově prostě může být kladena souvztažnost „jedinec a vše“, která pak nalézá u různých básníků různé realizační varianty, protože tato souvztažnost je opět k dispozici díky Nietzschemu, Kierkegaardovi či Dostojevskému na volně směnitém dobovém trhu obrazů.

Že se jedná o obecnější jev, může potvrdit srovnání s poezií angloamerického modernisty T. S. Eliota, který je mladší než Březina, ale podobně jako on vytváří dobově přelomovou specifickou poetiku, kterou se nechystám s Březinou nijak důsledně porovnávat. Chci jen upozornit na několik analogických momentů, jež jsou podle mého názoru způsobovány nikoliv nějakými vzájemnými vlivy, ale prostým faktem existence dobového diskursu s repertoárem metaforických iniciací, které může básník volně přebírat a následně přetvářet ve své poetice. Především Eliotův slovník je ještě podstatněji než u Březiny inspirován moderní vědou. Například v *Písni lásky J. A. Prufrocka* použije básník obraz o pacientovi ležícím v narkóze na stole (Like patient etherized upon a table).²³ Lze si povšimnout specifické pozice individuality – subjektu vůči „všemu“, které se v Eliotově básni otevírá skrze noční reflexi města. Jsem

tu já a vše, které vybízí k interpretaci. Právě tato výchozí existenciální situovanost, reprezentovaná osamoceným vědomím, pokoušejícím se identifikovat univerzum, identická s pozicí, jakou nalézáme i u Březiny, vybízí k srovnání.

V jiné Eliotově básni *Rapsódie na větrnou noc* se setkáme se stejnou pozicí: jedinac a „vše“ zjevující se opět prostřednictvím dějů noci a jejich časové následnosti. Podobně jako u Březiny nejde Eliotovi o slova, kterými by pojmenoval své pocity nebo ukázal noc, ale tato základní prepozice jedinice a všeho, či samoty uvnitř veškerenstva, jsou iniciací pro transformaci, kdy záblesky reality noci – například obraz ženy, či kočky na chodníku jsou rozpouštěny a utvářejí novotvary slov umožňujících novou vizi:

*a všude tam, kam až sahá tma
lomcuje půlnoc paměti.²⁴*

A podobně jako u Březiny i tady zasahuje vnější „vše“ i ono vnitřní „vše“ básníka. Jestliže tu objevujeme slovo „lomcuje“ ve smyslu dramatického prudkého pohybu, pak je třeba upozornit jak často se s obrazem třesení či vibrací setkáme i v díle Březinově:

Bratří! Zatřeste keři svých růží.²⁵

Třes, vibrace indikují transformaci, proměnu stavu, přerod v jiný typ básníkovy vědomí či vnímání, respektive znamenají výzvu k tomuto přerodu. Jak pro Březinu, tak i pro Eliota je příznačné, že jsou propojovány elementy banální, všední skutečnosti s obrazy univerzálních dějů. Například, když Eliot v *Rapsódii na větrnou noc* dále rozvíjí téma paměti, nacházíme následující verše:

*A paměť vyplavuje z vody ven,
bezpočet pokřivených věcí,
na břehu nechá pokroucenou větev,
tak ohlodanou až se leskne,
jako když náhle svět chce beze lsti
odhalit tajemství své ztuhlé
a bílé kostry.²⁶*

Nejprve jsou reprezentovány v zásadě všední elementy – voda, větve, dále neurčité pokřivené „věci“, aby v druhé části citovaného úryvku se náhle zjevilo universum – svět, to znamená: ony všední elementy mikrokosmu reprezentují makrokosmos – strukturu či kostru vesmíru. Podobně i u Březiny například v básni *Dithyramb světů* najdeme spojení mezi zrnem, klasem a kosmem:

*Stříknutí žhavého zrní přes propasti kosmu,
Mléčné dráhy²⁷...
„Z pramene každého zrna,
veletok klasů!*

Všední konkrétnum reprezentuje kosmické distance a dramatické děje vesmírného významu. V zásadě tento postup umocňuje efekt vzdálenosti mezi pozemským a kosmickým, mezi lidsky blízkým a absolutně vzdáleným. Nejen, že indikuje propojení mezi těmito elementy, ale zároveň vyznačuje trasu mezi pozorující jedinečností subjektu, odkázaného na reflexi blízkého a zároveň toužícího po tom nejvzdálenějším. Je tu tedy

vyjadřován patos touhy jedinečné existence zmocnit se polyfonie dějů univerza, stejně jako pochopit nekonečnou závratnou hlubinu, odvíjející se od zdánlivě neměnných a relativně nehybných blízkých elementů k dramatickým dějům v skrytých hlubinách („stříknutí žhavého zrní“). Transformace pozice pozemského subjektu, existenciálně spjatého se svým zde a nyní, v subjekt schopný uvidět i ty nejbudnější děje se odehrává ruku v ruce s transformací slovníku, v němž všední pojmenování je proměňováno v nástroj kosmické spaciální vize – zrní – žhavé zrní – žhavé zrní v kosmickém prostoru. Slovo tedy není ozvláštňováno pro ozdobení básně a zkrášlení skutečnosti, ale je ozvláštňováno jako prostředek vidění, kreace nového prostoru, nové perspektivy.

Podstatné ovšem je, že básnický subjekt stále věří, že slovo je důvěryhodným prostředkem jeho zraku, že je lze použít jako nástroj pro konstrukci prostoru. Nedlouho po Březinovi a Eliotovi přijdou noví básníci, jejichž důvěra ve slovo jako nástroj konstrukce prostoru bude radikálně podlomena. Onen euklidovský prostor, do něhož oko básníka nahlíží jako do pomyslného hranolu (El Lisickij), se zhroutí a spaciální symbolika ustoupí indexialitě těla. Čteme-li třeba básně amerického básníka Wallace Stevense z dvacátých let 20. století, je toto zhroucení tradiční morfologie prostoru více než patrné.

Perspektiva v jedné z jeho nejslavnějších básní *Císař zmrzliny* (The Emperor of Ice-Cream) téměř neexistuje. V Stevensově slovníku jsou distribuovány všední obrazy typu „stáječ doutníků“, „výrobkyňě půlcoulek“, „skleněné knoflíky“, „holubí vějíře“, „mozolnaté nohy“... aby veškeré tyto reprezentace objektů indikovaly přítomnost mrtvého těla ženy, a v závěrečném verši pak se objeví fatální konstatování: „the only emperor is the emperor of ice-cream“, tedy že „jediným císařem je císař zmrzliny“²⁸ To znamená jediné – univerzum už se neotevírá ve svých kosmických dálkách, je přítomno pouze jako tělo a smrt.

Zdá se, že opět tento model, který jen stručně demonstřuji na díle Wallace Stevense indikuje obecnější proměnu básnického paradigmatu, který můžeme sledovat v moderní poezii, odklánějící se od tradičního symbolismu s jeho prostorovostí k novým typům výrazu, jaký představuje například dada se svým vršením slov, futurismus s pohybem bez perspektivy, konstruktivismus se svou konkrétností funkcí objektů, ale i expresionismus s výrony zoufalství a reflexí lidské nedostatečnosti a chybění v díle třeba německé básnířky Elsy Lasker Schullerové, či existenciální oxymoronická poezie třicátých let reprezentovaná v českém kontextu například Halasem či Holanem. Aperspektivita, tělesnost, indexiální dotek subjektu s bezprostředním okolím, vyjadřovaný jako úzkost, otřes, úlek, strach ze smrti, všude tady najdeme buď reprezentaci bezprostředního doteku těla a vědomí se skutečností bez výraznější perspektivy, respektive pokus o nové polyfonní a polymorfní vidění vycházející z pokusů o nové vyjádření prostoru, který už nemá onen krychlovitý euklidovský charakter. Tato zakřivenost prostoru strhává pozornost básníka od velké kosmické vize zpět k bezprostředním objektivitám, s nimiž se setkává tělo ve svém pohybu skutečností. Slovník razantních přímek, oblouků a vertikál symbolistů je nahrazován slovníkem objektů potmělé hmoty, tělesnosti, úzkosti a nejistoty, ale i pohybu, v němž už ale neexistuje onen čirý výhled do hlubin kosmu, ale který je pohybem uvnitř husté nepřehledné matérie, neustále se otírající o onen pohybující se subjekt. Básník v tomto novém paradigmatu, který je stále patrnější od druhého desetiletí 20.

století nejen v poezii české, ale jak se ukazuje, i evropské (vzpomeňme například na surrealistickou poezii skupiny Le Grand Jeu i typově příbuznou poezii přítele básníků Vaillanda, Daumala,²⁹ Lecomta – Richarda Weinerja) či americké, už není vizionářem usilujícím o transparentní pohled do hlubin, ale subjektem, zakoušejícím univerzum v bezprostředním kontaktu, v doteku těla s realitou, jež je reflektována vědomím jako fyzická zde a nyní přítomná entita.

Jestliže vizionářské nadšení jedince je vystrídáno existenciální úzkostí, což je, jak se zdá, identifikovatelné prostřednictvím proměny básnického paradigmatu probíhajícího od přelomu 19. a 20. století a v prvních desetiletích 20. století v moderní poezii, neznamená to tedy jen skutečnost, že se prostě v jiné době píše jiné básně za použití jiných slov, ale že se tu dotýkáme složitých komplexních procesů vztahů mezi realitou a schopností člověka tuto realitu vidět a vyjadřovat ve své řeči, což zásadně odkazuje mimo hranice tradičního bádání literární vědy a vyzývá ji k hledání a osvojování nových metod a nástrojů.

POZNÁMKY

- ¹ RORTY, R.: Contingency of Language. In: *Contingency, Irony and Solidarity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, s. 3–22.
- ² Srov. DAVIDSON, D.: What Metaphors Means. In: *Inquiries into Truth and Interpretation*. Oxford: Oxford University Press, 2001, s. 245–264.
- ³ RORTY, R.: Cit. d., s. 16.
- ⁴ PUTNAM, H.: Meaning and Reference. In: MOORE, A.W. (ed.): *Meaning and Reference*. Oxford: Oxford University Press, 1983, s. 150–161.
- ⁵ Srov. GREENBLATT, S. J.: Circulation of Social Energy. In: Týž: *Shakespearean Negotiations*. Berkeley: University of California Press, 1988, s. 1–21.
- ⁶ BŘEZINA, B.: Vůně zahrad mé duše. In: *Básnické spisy*. Praha: Československý spisovatel, 1975, s. 40. Veškeré další citace z Březinova díla pocházejí z této publikace.
- ⁷ Tamtéž, s. 11.
- ⁸ Tamtéž, s. 15.
- ⁹ Úsměv života. In: *Větry od pólů*. Tamtéž, s. 97.
- ¹⁰ *Tajemné dálky*. Tamtéž, s. 28.
- ¹¹ Tamtéž, s. 29.
- ¹² Vteřiny. In: *Svítání na západě*. Tamtéž, s. 59.
- ¹³ Ranní modlitba. In: *Svítání na západě*. Tamtéž, s. 56.
- ¹⁴ *Umění*. Tamtéž, s. 50.
- ¹⁵ Píseň o slunci, zemi, vodách a tajemství ohně. In: *Větry od pólů*, s. 109.
- ¹⁶ Vladaři snů. In: *Svítání na západě*. Tamtéž, s. 67.
- ¹⁷ Tamtéž, s. 67.
- ¹⁸ Motiv z Beethovena. In: *Tajemné dálky*. Tamtéž, s. 30.
- ¹⁹ Mé dědictví položils... In: *Svítání na západě*, s. 80.
- ²⁰ Svítání na západě. In: *Svítání na západě*. Tamtéž, s. 81
- ²¹ Vigilie. In: *Stavitelé chrámů*. Tamtéž, s. 129.
- ²² Srov. např. MUKAŘOVSKÝ, J.: Estetická norma. In: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966, s. 74–77.
- ²³ ELIOT, T. S.: *The Love Song of J. Alfred Prufrock*. 1919.
- ²⁴ ELIOT, T. S.: Rapsódie na větrnou noc. (Překlad J. Zábrana.) In: *Poezie přelomu století*. Praha: Mladá fronta, 1984, s. 351.
- ²⁵ BŘEZINA, O.: Láska. In: *Větry od pólů*. Tamtéž, s. 116.
- ²⁶ ELIOT, T. S.: Rapsódie na větrnou noc. Cit. d., s. 351
- ²⁷ Ruce. Tamtéž, s. 180.
- ²⁸ Užívám překladu Jana Zábrany z knihy *Muž s modrou kytarou*.

²⁹ René Daumal napsal pro toto indexiální paradigma příznačnou báseň s názvem: *V kůži přízraku*.

LITERATURA

- DAVIDSON, D.: *Inquiries into Truth and Interpretation*. Oxford: Oxford University Press, 1984.
- DASENBROCK, R.W.: *Literary Theory After Davidson*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1993.
- GREENBLATT, S. J.: *Shakespearean Negotiations*. Berkeley: University of California Press, 1988.
- MOORE, A. W. (ed.): *Meaning and Reference*. Oxford: Oxford University Press, 1993.
- MUKAŘOVSKÝ, J.: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966.
- RORTY, R.: *Contingency, Irony and Solidarity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

PRAMENY

- BŘEZINA, O.: *Básnické spisy*. Praha: Československý spisovatel, 1975.
- ELIOT, T. S.: *The Waste Land, Prufrock and Other Poems*. Dover Publications, 1998.
- STEVENS, W.: *Muž s modrou kytarou*. Praha: Odeon, 1973.
- HONZÍK, J. – KOEPPLOVÁ, B. – PECHAR, J. (ed.): *Poezie přelomu století*. Praha: Mladá fronta, 1984.

THE DICTIONARY AND VISION REPRESENTATION OF UNIVERSE AND UNIVERSALITY IN THE LANGUAGE OF SYMBOLISTS

**Metaphors. Vision. Dictionary. Poetry. Symbolism. Modernism.
Diskurse. Paradigm.**

The author of this study develops the concept of the metaphor as discussed by D. Davidson and R. Rorty as a special kind of figurative language and as a picture without cognitive content. On the basis of an analysis of the Czech symbolist poet Otokar Březina, the author displays transfers of meaning from the area of scientific discourse to the speech acts of poets during the period of the end of the 19th century and the first half of the 20th century. These transfers led to complex transformations of the poetic language as a whole in the period of Modernism. Other examples from works by T.S. Eliot and W. Stevens show that this morphologic reshaping of modern poetics under the influence of new metaphors is not a local and isolated process, but a general change of paradigm in Euro-American culture.

Prof. PaedDr. Vladimír Papoušek, CSc.
Ústav bohemistiky
Filozofická fakulta Jihočeské univerzity
Jeronýmova 10
371 15 České Budějovice
Česká republika
papousek@pf.jcu.cz