

Pro začátek se zkusím stylizovat do role provokatéra a přiznám se k jedné věci: mám pocit, že kdyby čtenář nezběhlý v literárních směrech přečetl Vaše texty a nevěděl, že jste surrealista, možná by ho to ani nenapadlo... Pouze rozsah těchto textů (opomineme-li četné odkazy na surrealistické klasiky) by mohl snad naznačit, že berete svou básnickou činnost možná o něco vážněji než Vaši mladší současníci, tj. vkládáte do ní prokazatelně více duševní práce, nespokojujete se s menšími výhrami, lidově řečeno „nejste troškař“. Také touha po neotřelém výrazu a po jazykovém dobrodružství, po féerickém divadle slov a vyprávění neodehraných/neobehraných příběhů myšlení je u Vás mnohem výraznější a také více naplněna než u mně známých básníků mladších generací... Proto bych Vám tady chtěl dát prostor k tomu, abyste svou surrealističnost jaksi „zdivodnil“ před skeptikem, jako jsem já. Tak tedy: přesto, že repertoár básnických „postupů“, jak by to pojmenovali formalisté, máte společný s mnoha jinými básníky XX. století a s básníky vůbec, přece jen Váš básnický styl je výrazně osobitý, rozpoznatelný, konzistentní. Čím myslíte, že to je, jaké jsou podle Vás samého Vaše hlavní přednosti jakožto básníka (pokud možno, bez falešné skromnosti)?

Začněme od konce: vlastní dílo se pochopitelně hodnotí velice obtížně, ať už se skromností, nebo bez ní. Obecně vzato se domnívám, že každý autor (malíř, básník), který vůbec stojí za pozornost, *musí* mít vlastní dikci, vlastní tyl. To je samozřejmě jen notorický předpoklad, nikoli smysl a cíl tvůrčího vyjadřování a sdělování. Můžeme předpokládat, že originální dikce (či osobní styl) vzniká organicky, postupně, vyvíjí se a proměňuje (či ustaluje?), degeneruje atd. Přitom, má-li být po mém soudu básnický relevantní, nelze ji příliš vymýšlet či se jí učit – stylizovat se. Takzvaná sebestylizace je dokonce situována na opačném konci výrazového i mentálního spektra, než kam se orientuji já. A přebírám-li při psaní nějaké „básnické postupy“, což je nepopíratelné, může to proběhnout stejně tak vědomě, záměrně, jako spontánně, intuitivně – většinou jde o kombinaci či průnik obojího. Ovšem podstatné je, abych ony více nebo méně formalizované postupy (metody) převedl právě do svého *vyjadřovacího modu*, jímž míním nejen zmíněnou dikci (styl), ale i dejme tomu i hodnotovou a sémanticko-imaginativní rovinu.

„Surrealističnost“ výrazu, na niž se ptáte, je po mém soudu determinována či alespoň charakterizována řadou faktorů: především je to sama geneze básně, textu, který vzniká spontánně, není konstruován, komponován – kompozice se nakonec může v básni objevit, ale jen jako bezděčný, zpětně rozpoznatelný moment anebo atribut. Zde mluvím samozřejmě z hlediska autora, tedy „zevnitř“, ale tvrdím, že tento postup, jenž je zásadně založen intuitivně a automaticky (nemusí jít, a zpravidla ani nejde přímo o tzv. automatický text v úzkém smyslu slova), je v mých textech

rozpoznatelný i zvnějšku. Že tvoří jakousi základní (bazální) trajektorii či osnovu, jež je patrná například ve struktuře metafory či básnické metamorfózy anebo obraznosti vůbec. Tato struktura není přece limitována žádnými kánony, její vznik a rozvoj je evidentně iracionální (jde o neřízené myšlení, chcete-li), leč nemá být výrazem schválnosti ani libovůle – celý proces by měl být iniciován a napájen energií z afektivního, emocionálního, ale i skrytého intelektuálního jádra, jež chce být obnaženo, projeveno... Jinými slovy: říkám, že básnický obraz by měl být modelově generován *převážně* či *primárně* automaticky. Toho dosáhnout není vůbec snadné či samozřejmé – výraz nemá být vybudován, ale osvobozen!, neboť imaginace je potenciál, nikoli nástroj! Avšak podaří-li se to, stojí kvalitativně – z hlediska komplexnosti myšlení a prožívání, výrazu a sdělení – *výš* než obraz vědomě komponovaný.

Takový tvůrčí akt samozřejmě vyžaduje jisté soustředění, neboť uvolnit křeč konvenčního, šablonovitého myšlení a vyjadřování, a dát reprezentativní prostor *vnitřnímu hlasu*, není, jak jsem řekl, vždy snadné. Nevím, jestli to znamená, že beru své psaní vážněji než někdo jiný, ale autoři, které já respektuji (Effenberger, Havlíček, Šebek, Dvorský, ale třeba i Diviš či Blatný aj.) zpravidla psali nebo píšou proto, že jim o něco jde, že něco intenzivně prožívají, a ne proto, že se naučili ve škole, jak se to dělá, či aby nám sdělili, co jim zrovna přelítlo přes nos. (Ovšem právě to motivuje a charakterizuje většinovou produkci.) Tím neříkám, že surrealistický básník, tvůrce surrealistické poesie (která přece – důsledně vzato – neexistuje!) používá nějaký jiný jazyk než ostatní lidé (autoři), používá jej pouze jinak – surrealisticky. Protože v principu usiluje o zásadní obrácení kauzální dynamické struktury básnického myšlení, mění – obrací – v tomto smyslu i jeho výraz – zpočátku byly tyto požadavky kladeny radikálně, vlastně absolutně: „čistý psychický automatismus“, a nic nad to! V průběhu času se ukázalo, že *čistý* psychický automatismus nelze nikdy bezezbytku zprostředkovat (možná zažíváme jeho projevy ve snu?), že jde především o změny východisek a akcentů ve smyslu *trvalých* mentálních, hodnotových, psychosociálních i výrazových orientací a preferencí. Potom také platí: básnická intence není popřena, zamítnuta, ale její role je sekundární, respektive akcesorní. Napadá mě třeba takovýto bonmot: *Nevím, co chci říci, ale nedojdu klidu, dokud to neřeknu!*

Surrealismus se nepovažuje za literaturu, podle Vás jen „zneužívá“ slov pro svá zkoumání. Dává vůbec smysl výraz „surrealistická poezie“ a jaký je Váš vztah jakožto surrealistického básníka k poezii nesurrealistické?

Jak jsem pravil: surrealistická poezie neexistuje!, stejně jako například neexistuje surrealistické malířství. Tedy: tyto obory neexistují jako základní intencionality, existují jen jako důsledky (ať už konsekventní, anebo ne), jejichž smysl není fixní, konečný, nýbrž procesuální. (Zde samozřejmě nemluvím o nejrůznějších modelech v hlavách kunsthistoriků a profesionálních poetologů – tam surrealistická poezie a estetika à la these vesele bují a vzkvétá!) Surrealismus zdůrazňuje tvůrčí proces, marginalizuje artefakt – fixace v díle má sloužit jen jako článek potenciálního interpretačního řetězce. To vše samozřejmě představuje určitý dynamický model, jehož naplnění není nikdy stoprocentní – jde právě o onu míru, o onu zásadní tendenci, hodnotovou a strukturní preferenci, jež odlišuje surrealistické psaní od psaní ne-surrealistického. A v tomto smyslu se pokouším zkoumat a posuzovat tvorbu všech autorů – se zvyšujícím se indexem spontaneity a primární autentické (neodvozené, inovativní!) konkrétní imaginativnosti zřejmě roste i můj zájem o tuto produkci.

Podle čeho se pozná surrealistický básník od „jenom básníka“? V čem je surrealistická poezie podle Vás opravdovější, dokonalejší (nebo jak byste to pojmenoval, autentičtější?) než jakási „nezařazená“ poezie? Je zařazenost (či stylová uvědomělost nebo vyhraněnost) vůbec podmínkou pro dobrou (autentickou) poezii?

Viz předchozí odpovědi.

Existuje pokrok v umění a v poezii a pokud ano, tak v čem spočívá a podle čeho se pozná? Je známkou tohoto pokroku pro postmodernu typický odmítavý postoj k „Umění“, tendence k překonání umění? (Podle mě je totiž známkou umění spíš odmítavý postoj k pokroku.) Na co by se mělo umění pro(u)měnit – na „příčnou vědu“ à la patafyzika, „žitou zkušenost“ à la situacionismus, občanskou angažovanost a podobně? Mně se tento nárok zdá být příliš maximalistický, romantický a eventuálně i ideologický (již samotný původce Idejí totiž vyháněl básníky ze společnosti...).

Surrealismus není Umění! (jak známo) – tedy: surrealismus onu popíravou a zneužívající proměnu Umění zahájil zhruba 60 let před postmodernou, v r. 1924 – vývojovým, významotvorným povýšením dadaistického gesta. A zdá se, že tak odstartoval jakousi nekonečnou sisyfovskou práci. Vlastní, již vykonává dodnes, i nevlastní, již nazapřenou provozují postmoderní velikáni.

Pokrok je slovo nepatřičné. Ale slovo *vývoj* mi už tak sprostě nezní. Řekl bych, že poesie se vyvíjí implicitě. Poesie – ve své dvojediné sémanticko-výrazové strukturaci – se prostě mění ve vztahu k evidentním proměnám jazykového, ideového, psychosociálního, psychoideologického (nezapomeňme!), historického a dalšího kontextu, v němž vzniká. Tím nemám na mysli nějaký anachronický historismus, či vulgární sociodeterminismus, ale na „čistou poesii“ abbé Brémonda a podobné lartpurlartismy také nevěřím. Formalistický narcismus (post)strukturalismu nám zřejmě příliš nepomůže – funkcionální strukturalismus tu naopak může sloužit jako jeden indikátorů oné vývojové proměnlivosti poesie.

Ale je to složitější: surrealistická pobretonovská teorie, zejména Effenberger, zdůrazňuje tzv. „kritické funkce konkrétní iracionality“. Breton (a třeba ve své době i Nezval) tvrdil, že ona konkrétní iracionalita (onen spontánní, automaticky – byť i s *dílčí* vědomou intervencí – vygenerovaný obsah díla) tvorbu dostatečně legitimuje sama o sobě. Effenberger trval na následném kritickém, tedy *vědomém vztažení* tohoto obsahu, jež nazýval východiskem či „materiálem“ básně, k bezprostřední aktualitě *dnešního* vnějšího světa. A aby toho nebylo málo, toto vztažení chápal především jako gesto axiologické, což odůvodňoval regresivní proměnou pojmu a funkce tzv. racionality, jejich vyprázdněním a znehodnocením, k němuž došlo zejména účinkem kataklyzmatu 2. světové války a s ním spojenou krizí kritérií a hodnot, která se v následujících letech jen prohloubila a stala chronickou. Takový přístup bezesporu vyjadřuje a odráží hledisko ideologické, jehož kořeny tkví nejspíš (?) v romantismu.... Hm. Na tom však já neshledávám v principu nic závadného za předpokladu, že jde jen o jakousi variabilní, „tekutou“ matici, jež dokáže ve všech – anebo aspoň v těch podstatných – parametrech reagovat na proměnlivost vezdejšího světa.

Zdánlivě se nám tedy – mimo jiné – vrací ona až dosud tak sofistikovaně relativizovaná básnická intence. Já však mám dojem, že platí obojí. Buď se poesie ke zjevně se měnící vnější realitě vztahuje automaticky – vykládá ji spontánně skrze individuální a subjektivní konkrétně-iracionální hlubinné struktury – například „ve smyslu touhy“ (Breton) nebo vede výklad třeba z pozice slavné paranoicko-kritické interpretace (Dalí) atd. Anebo postupuje obráceně, vlastně na principu hry, pomocí jakési imaginativní indikace (effenbergerovská *parapoesie* aj.) odkrývá konkrétně-iracionální obsahy ve vnější realitě samé, ve zdánlivě racionálních a pozitivně či pragmaticky definovaných strukturách, ve způsobech chování, hodnocení, v

sociokulturních konvencích a paradigmatech atp. Sem patří například demytizace mocenských stejně jako komerčních či jinak sebekamuflujících jevů a projektů, hodnotových kamufláží atp. Nepracuje však metodou nějaké diskursivní analýzy či spekulativní satirizace životní absurdity (jako to dělá ve svrchní, mělké rovině například tzv. absurdní divadlo a jeho pohrobci), ale cestou nezprostředkovaného, hravě zcizujícího aktu, skrze jakési přímé imaginativní – básnické – *nazření*. Tato (dialektická?) podvojnost myslím není v rozporu se situacionistickým východiskem „žitá zkušenosti“, nezříká se však ani primární surrealistické ambice, spočívající v úsilí o intersubjektivní komunikaci a sebepoznání a alespoň elementární sebeafirmaci. Že je to také součást (nikoli esence!) určité sociální gestikulace či psychosociálního zařazení? No a? *Místo básníka bylo vždy na pranýři*, jak už kdysi řekl Štyrský. Ale já bych to možná relativizoval: *Místo básníka je mimo jiné i na pranýři*.

Vypadá to, že od dob Bretona či Duchampa nic zásadně nového současné umění nevymyslelo. Je vůbec možné překročit stíny těchto mistrů? Klade si surrealistická skupina za cíl proražení jakési časové kapsy, ve které umění uvízlo od 30. let minulého století? Jaký je vztah skupiny k novým médiím, využívá je vůbec? Nebo je pro surrealisty důležitější alespoň udržovat při životě subverzivní tradici jakožto metodu a zkušenost?

Z toho, co jsem výše řekl o vývoji a inovativnosti, plyne, že si nemyslím, že by umění (tvorba) po Bretonovi a Duchampovi nic nevymyslelo. Pokud ovšem nemluvíte například o ryzím *konceptualismu*, který se s neuvěřitelnou vervou replikuje od 60. let podnes. (Teď ovšem nemám na mysli tzv. moskevské konceptualisty, s jejichž produkcí jsem se letmo seznámil teprve nedávno. U nich cítím alespoň závan určitého jarryovského vhledu a sarkasmu – určitě se pokoušejí hrát Hru přesahující samoučel.) Nová média jsou zas jen média a nic víc, kvalitativní posun tu nevidím. Někteří surrealisté je využívají plně, někteří méně – v tom jádro pudla nevězí. K důležitosti subverzivní tradice – viz předchozí odpověď. A navíc: takovou tradici lze přece udržovat, či spíše rozvíjet a obohacovat skrze jakékoli médium, staré, nové nebo třeba spiritistické... Ovšem zrovna tak ji lze i pohřbít.

Výsledky „zkoumání“ různých současných uměleckých skupin, přes jejich zdánlivě rozdílná teoretická východiska, jsou si nicméně podezřele podobné... Souhlasíte, že do

této postmoderní situace spadá jako starší sourozenec a „pravý dědic trůnu“ i surrealismus, nebo přece jenom se od ostatních směrů zásadně liší? V čem?

Nevím, jaké současné umělecké skupiny máte na mysli. Pokud je mi známo, teoretická východiska jsou povětšinou obtížná pro všechny. A že převážná část vznikající produkce si je podobná (pokud vůbec stojí za pozornost!), platí nejen pro skupiny, ale i pro solitéry. Postmoderní osvobození výrazu se povětšinou rovná konfúzi, eklektičnosti, epigonství. (Jistě, jsou i výjimky!) A tu není divu, že tak vzkvétá umění parodie. A parodie parodie. Eventuálně parodie parodie parodie ad infinitum. Já proti parodii nic nemám, naopak. Ale nějak to nestačí, není-li tu alespoň ten moskevský konceptuální přesah! Po mém soudu se surrealismus se svým důrazem na psychologickou a psychosociální (kritickou, subverzivní) autenticitu – hledisko žité zkušenosti – a na inovativní pojetí imaginace liší ex definitio. O tom jsem se pokoušel mluvit v předchozí části.

Říkáte, že činnost surrealistické skupiny je subverzivní. Nespočívá ale její subverzivnost pro širší veřejnost především v její pouhé existenci? Pokud vím, zájemci o surrealistické texty, výstavy a filmy nejsou těmi pravými objekty pro subverzivní činnost, měla by to dle mého soudu být spíš společnost jako celek, jejíž povědomí o současném uměleckém dění je bohužel mizivé... Co děláte pro to, abyste tento stav změnil? Nebo nezbývá než souhlasit s výrokem, podle nějž umělci tradičně přeceňují svůj vliv na společenské dění?

Surrealistická intervence je výrazně minoritní. Ale z hlediska celospolečenského byla taková od samého počátku – vzpomeňme na marné a koneckonců tragikomické pokusy interferovat například s politickou stalinskou levicí ve 30. letech. I tehdejší společenské povědomí o uměleckém (tvůrčím) dění bylo mizivé, bez ohledu na to, že surrealismus, zejména ve Francii, pár skandálů opravdu inicioval a dnes o tom frekventanti Sorbonny píší disertační práce. Takže nic nepřeceňujeme. Sociální (psychosociální) role a funkce surrealistického angažmá dnes je (chce být!), jak proponoval Effenberger, *fermentativní* – změna světa co naplnění nějaké integrální revoluční vize už dávno není na pořadu dne. Svět se totiž mění od let permanentně, samovolně, dnes i globálně a s nebývalou akcelerací, a surrealismu nezbývá nic jiného než rozvíjet a prohlubovat všechny aspekty a struktury lidské autenticity (o nichž byla řeč) jako potenciálně osvobodivé trajektorie, a doufat, že toto úsilí může v podobě jakéhosi fermentu třeba i (?) nějak ovlivnit průběh oné zdánlivě fatální změny... Ostatně: ani dřív surrealismus revoluce přímo neinicioval, ale když na to přišlo, psali

revoltující studenti po pařížských zdech právě surrealistická – a nikoli třeba existencialistická či (jen) marxistická nebo anarchistická – hesla. V tom smyslu spatřuji v surrealismu (jistěže dílčí) funkci nějaké jiné, ne/možné budoucnosti... No, anebo to všechno bude úplně jinak. Je skutečně *pod dlažbou písečná pláž*, anebo se tam krčí jen *jediná světíčka, asi tak jako vesnické lázně, celá začazená a po všech koutech pavouci?*

Myslím, že dnešní doba nepřeje vzniku nových uměleckých směrů a vůbec na ně pohlíží spatra, jako na anachronismus, jaksi je nebere vážně... Nicméně, z historického (a povrchního) hlediska český surrealismus přežil dokonce i světově věhlasnější český underground, o němž Bondy prohlásil, že je mrtev. Je to díky setrvačnosti, po předchůdcích zděděné „odvaze ke kolektivitě“, nebo díky hlubším kořenům, solidnějším teoretickým zásadám, nebo ještě něčemu jinému? Proč zrovna surrealismus zůstal v České kotlině „osamocen“ vlastně jako jediný uznávaný umělecký směr, proč před a po revoluci nedošlo k rašení nových směrů jako třeba v Rusku?

Vlastně nevím. Všechny speciální i obecné motivy a motivace životaschopnosti českého surrealismu, které uvádíte, jsou určitě ve hře. Ale surrealismus není, jak jsme si řekli, umělecký směr. Primárně (ovšemže modelově!) totiž usiluje o to, jak jsme si explicitně neřekli, být především, či alespoň do značné míry *funkcí života*. Takže obecně nahlédnuto, jeho životnost nejspíš tkví právě v existenci či neexistenci života samého. Proto bude vždy znovu a znovu atraktivní pro nově příchozí, neboť principy života (ať už je vymezíme jako onu bájnou antropologickou konstantu nebo jinak), se až tak nemění, a člověka zjevně láká jejich dobrodružné rozkrývání, probíhající cestou jedinečného, neopakovatelného (byť přinejmenším intersubjektivně komunikovatelného!) experimentu se sebou samým. To surrealismus nabízí. Prostě? Jistě ne tak docela... A ovšem – vzato subjektivně – jeho *specifická* životnost spočívá zároveň v tom, zda jsou jednotliví surrealisté právi a mocní takové náročné ambice, která tu a tam bere na sebe podobu bolestné duševní (snad i duchovní?) vivisekce a mnohého zapření většinových vzorců myšlení a konání. (Samozřejmě, nabývá i podoby osvobodivé autoterapie!, na druhé straně.) A že se výskyt surrealistů v posledních padesáti letech koncentroval právě v Česku, byla shoda nějakých podivných okolností a souhry magických sil, jež v určité době svedly dohromady výjimečné osobnosti... Ale víme, že dějiny surrealismu obecně jsou mimo jiné i dějinami únav, selhání, dezercí a... Nic není definitivní!

František Dryje, 9. prosince 2008

Max Ščur

Hlavní rozdíly mezi našimi názory, s nichž plynou všechny ostatní:

1. Imaginace jako potenciál (F) versus imaginace jako nástroj (M)

V syrové formě je imaginace potenciálem, jenž odlišuje lidské bytosti od zvířat (v tom se dotýká abstraktního myšlení jako takového, a rovněž jazyka jako schopnosti vytvářet symboly zastupující realitu, každopádně tu subjektivní, tato trojice je více méně nerozdělitelná). Ve formě, již bych nazval kultivovanou nebo civilizovanou (tj. mimo jiné i obecně sdělitelnou) stává se imaginace (stejně jako abstraktní myšlení nebo jazyk) nástrojem (“Imaginace je stejně nezbytná i k prostému poznání světa”, P.Král, str.97). Tohoto nástroje lze využít ke konkrétním cílům (jakkoli libovolným), lze ovšem nechat ho pracovat ve stylu “perpetuum mobile”, tj. nevyžadovat po něm žádnou produktivitu a nechat se fascinovat jeho kolotočem, koloběhem, kolovrátkem, flašinetem atd. Já osobně využívám tohoto nástroje v poezii k vyvolání, navozování u čtenáře (nejen u sebe) zcela určitých emocí a stavů (jako Loyola používal imaginace k pochopení křesťanského učení, pekla atd.). Vycházím z toho, že i člověk jako osobnost (nebo přesněji psychika, která nepochybně je nástrojem přežití u živých tvorů) je svého druhu strojem (ať už jakkoliv komplikovaným a schopným sebezdokonalování, každopádně určitou více či méně sebeuvědomělou konstrukcí na úrovni vědomí), jemuž jsou společně s ostatními lidmi určité pocity a abstraktní pojmy a jež se dá proměnit v náSTROJ (nejen poetický, jak dokazují mediální manipulace). Lidská osobnost je výsledkem složitých interakcí osobních dojmů, zážitků (stejně jako lidský genom rozličných genů), ale vždy lze pomocí poetického působení obrazu zesílit či zeslabit převládání té či jiné emoce. Nemyslím si, že to doopravdy osobní v člověku je svého druhu “předprogramem”, který ve formě ducha nebo podvědomí nebo Bergsonovy “životní síly” v něm hnízdí odjakživa – naopak, předprogramované jsou v člověku věci, které jsou všem lidem společné a odlišují jej jako druh od jiných druhů, nikoliv jako individualitu od jiných individualit.¹ “Po tolika utopických plánech na zrušení Já a na tvorbu nových kolektivních mýtů by bylo třeba vrátit se k lidskému jedinci”. (P.Král, 100). To, co je vskutku subjektivní, je potenciálně i intersubjektivní a totiž sdělitelné. Inu, vyzývat člověka (čtenáře) k uvolňování jeho imaginačních schopností pouhým poukazováním na to, že všichni lidé (i autoři básní) mají nějakou a mnohdy poměrně nespoutanou imaginaci, je podle mě neproduktivní – bylo by třeba nejdřív člověka naučit tu nespoutanou imaginaci používat. “Bylo zavádějící pěstovat objevný posun sám, až se octl v rozporu s veškerou zkušeností. Proti víceméně antirealistickému pojetí invence se zachce postavit invenci, která rozvíjí sama fakta, aniž by se jimi nechala překrýt.” (P.Král, str.97)

2. Poezie jako praxe (F) versus poezie jako techné (M)

Poetická praxe jako proces je pro surrealistu vším, stejně jako pro Strindberga vyfukování kouře z dýmky do vody (Cimrman). ☺ Výsledek této praxe nebo její aspoň jakási dovršenost-nedovršenost, natožpak funkčnost díla je v zásadě neznámým pojmem. Výsledek básnické praxe je druhotný, proces – prvotní (v tom případě by báseň napsaná dítětem měla stejnou hodnotu, jako báseň napsaná Shakespearem). Pro mě naopak výsledkem je sdělení (cílem je stvoření textu, který je schopen sdělovat – nikoliv nahodilé, ale konkrétní obsahy), u surrealistů – většinou jakýsi text, který je

textem (natož básnickým) často jen podle formálních kritérií (rozmístění na stránce, interpunkce atd., tj. mimikry básnického textu). Text totiž, stejně jako jazyk, představuje primárně sdělení (nebo jeden ze způsobů sdělení, vedle obrazu atd.) a vždy, jak říkal Barthes, něco sděluje, často i nechtěně. V tomto smyslu, jak ukázal Pierce, textem je více méně celý svět a jeho znaky. Proto je pro mě nepochopitelná pasáž z V.Linhartové, již cituje S. Dvorský v doslovu ke knize P. Krále Bar Příroda, str.149:

„Nezaměnitelnou kvalitou básnického textu je jeho nesouměřitelnost k celému ostatnímu světu, který se stává ve vztahu k němu právě jenom světem ne-textu... (???) Od okamžiku kdy bychom začali vztah mezi nimi považovat za rovnomocný nebo dokonce za určující v opačném smyslu, ocitáme se za hranicemi básnického poznání (poznání čeho? Poznání textem sebe sama? Jde o pokus o vytváření umělé inteligence? ☺ Domnívám se, že básnický text je skutečně nástrojem intersubjektivního poznání, pomocí něž recipient poznává autora i sebe sama – nic víc, ale i nic méně, M.Š.), v široké oblasti více či méně zběhlé literární fabrikace. (Zděděný po avantgardě maximalismus, jež vyvěrá z neopodstatněného protikladu mezi textem a světem, M.Š.) ...Současná poezie má z této zkušenosti zhruba dvojitě možné východisko: buď si své omezení prostě uvědomuje a přiznává, vytyčuje si pevné hranice, v nichž se pak pohybuje zcela svobodně a které záměrně nechce překračovat (můj případ, M.Š.); anebo se v plném vědomí nemožnosti paradoxně pokouší stále znova o nemožné...“ Je to možná chvályhodné z hlediska „objevitelské“ morálky nebo pudu nebo víry 60 let, kdy toto bylo napsané, ale z hlediska „literární fabrikace“, za kterou je hanlivě označená veškerá „nesurrealistická“ poezie ve vztahu k „současné době“, která již dávno pominula, neustálé pokusy o nemožné jsou jen nekonečným vyfukováním kouře do vody.

Jaká je tedy odlišnost mých básnických textů od textů surrealistických? Surrealistický text se mnohem více snaží napodobit bezprostředně svět, především vnitřní svět imaginace, se vši složitostí jeho zdánlivě chaotických a absurdních struktur atd., jakýkoliv zásah rozumu do tohoto fotografického portrétování je považován za svědectví „nepravosti“ textu jako „psychoanalytického dokumentu“. (O to víc často vyhrává jakožto dokument literární). V podstatě každý surrealistický text usiluje o to být sdělením celku jakéhosi světa, což podle mě je nejen nemožné, ale i zásadně zbytečné: žádný celek světa neexistuje, svět je chaotickou koláží dojmů, s kterým paměť (i umění) vždy pracuje selektivně. Pro mě musí bezprostřední poetické praxi předcházet analýza těchto dojmů, jejich pochopení u sebe a teprve posléze pokus o jejich sdělení čtenářovi. Je to podobné práci filmového střiháče, který vybírá z velkého množství zachycené reality (ať už vnější nebo vnitřní) jednotlivé obrazy a scény a uspořádává je s cílem vyprávění příběhu (většinou dílčího příběhu člověka nebo věci, nikoliv „celku“ – jenže tento příběh většinou funguje jako metafora celku, zastupuje ho, prozrazuje o něm na konkrétním příkladě něco důležitého, i když ho obráží zprostředkovaně). Jinak řečeno, předpokladem sdělitelnosti textu je jeho struktura (v poezii jen zřídka dopředu promyšlená, většinou spontánní, ale vždy celistvá a ukončená). Ovšem, křik dítěte a počítačové kódy jsou také velice informativní, jenže nevidím důvod je napodobovat v poezii – nikdy ji nedokážou zastoupit a naopak, jde o zcela jiný druh komunikace neboli o jiný typ znaku.

Existuje ovšem také rozdíl mezi zobrazováním a vyjádřením: zobrazit pomocí slov není to samé jako vyjádřit pomocí slov. První postup je vlastní próze, ať už se

vztahuje na svět vnější nebo vnitřní; je to popis neboli mimesis jakýchsi obrazů a jevů které tanou autorovi na mysli nebo i před očima (a jinými smyslovými orgány). Autor bona fide předpokládá, že popis těchto obrazů vyvolá u čtenáře zhruba stejné pocity, jako u něj (předpoklad založený na víře spíše než na jistotě). Nicméně, vznik pocitů předpokládá vztahování bezprostředně vnímaného obrazu k nějaké starší zkušenosti (asociace), zatímco vyjadřování vzniklého pocitu spočívá v objasnění souvislosti mezi těmito dvěma obrazy, ve vysvětlení podstaty asociace. V surrealistické poezii se duchovní skutečnosti nevyjadřují nýbrž popisují, zobrazují se pomocí volně vrstvených asociací (k tomuto tématu viz Hermann Hesse, „Hra s perlami“, o osobních a obecně platných asociacích a o sdělitelnosti nebo nesdělitelnosti pocitů). Tyto asociace jsou mnohdy ryze metonymické, tj. spíše prozaické a nikoliv metaforické, básnické (toto rozlišování zavedl Jakobson). Proto také surrealistická próza a poezie jsou si navzájem nesmírně blízké (většinou víc, než bych si já osobně přál – mnohem důležitější je otázka „co zobrazit“, nikoliv „jak to vyjádřit“). Tj. specificky básnické často v surrealistické poezii zaniká a potlačuje se ve prospěch unifikované metody psaní, která má spočívat v jakési neomezenosti asociativních postupů (já bych řekl, ve zdůrazňování neukázněnosti imaginace na úkor její cílevědomé zaměřenosti a funkčnosti).

3. Různé pochopení funkce a funkcionality.

Funkce (i v matematice) je vždy jakousi zkratkou v myšlenkových pochodech, pokusem o úspornost, generalizaci, rychlou a přesnou předpověď výsledku: pro všechny případy když $a \leq 0$, pak $b = \dots$. Funkce zahrnuje určitou ekonomii; jediný blbý příklad, který mě napadá, je Pavlov a jeho pejsek: lampička se stává funkční ve chvíli, kdy dokáže vyvolat u pejska slinu, aniž by mu zároveň bylo podáno jídlo. To jest experimentální cestou lampička převzala (pro pejska) jakousi vlastnost jídla a umožnila to jídlo „ušetřit“ a rychleji vyvolat u pejska kýženou reakci. Je to takový malý zázrak, který prozrazuje fungování psychiky obecně – vyvolání tak zvaného očekávání. Podobným způsobem pomocí jiných, básnických nástrojů (nemluvím o jazyce, ale pořád o imaginaci) lze vyvolat emoci nebo dojem – jenže je zapotřebí, aby tento nástroj byl funkčním. Nejfunkčnějším mně známým nástrojem k vyvolání dojmů je v básnictví metafora. I ona je určitou zkratkou, která sděluje mnohem širší informaci, aniž by o ni přišla, něco jako formát .rtf oproti formátu .doc ☺ Aristoteles v Poetice rozebírá metaforu „stáří je podzim života“ a ukazuje, proč a jak funguje. (Mimo jiné i díky ušetření redundantní informace: délka života je zde libovolně přirovnána k roku, mládí je implicitně srovnáno s jarem atd., plynutí lidského života je přirovnáno k přírodnímu koloběhu a smrt je vnímána jako přirozená věc, to je všechno informace, kterou tato metafora implicitně obsahuje, ale která je vynechána pro silnější básnické působení metafory, jež spočívá v její úspornosti a lakoničnosti). Tj. metafora je tím „působivější“ a „funkčnější“, čím větší je množství informace v ní obsažené, což je umožněno její racionální strukturou a strukturovaností, která musí odpovídat jakési struktuře vnějšího světa (většinou je základem metafor jakási podobnost mezi jevy).ⁱⁱ Proto, jak říkal Borges, nejfunkčnější jsou prastaré tradiční metafory, které mnohdy už jako metafory ani nejsou vnímané – což je právě problém básnictví: pokud chce působit neotřele, musí nové metafory (a jiné způsoby vyjádření) vynalézat. (I když Klíma říká, že pravdu není s to banalizovat žádné opakování, a pravda a krása jednou jsou, jak říkal Sv.Čech). Lorca:

„Básník, jenž se chystá psát báseň, má neurčitý pocit, jako by šel na noční lov do předalekého lesa... Je čas vyrazit. A to je okamžik pro básníka nebezpečný. Básník musí mít plán všech míst, kudy chce projít, a musí zůstat klidný tváří v tvář tisícere krásy a tisícere ohavnosti za krásu převlečené, jež mu bude míjet před očima. Musí si zacpat uši jako Odysseus před Sirénami a musí střílet své šípy na metafory živé, nikoli na vymyšlené nebo falešné, které jdou s ním... Básník musí jít na lov očištěn a klidný, skoro v převlečení. Pak bude pevně čelit přeludům a opatrně si vyčihá chvějivé, reálné tkáně, jež jsou v souladu s plánem básně, jak si jej v sobě nese, Kolikrát je třeba v té básnické samotě velice křičet, abychom zaplašili zlé duchy snadnosti, kteří nás chtějí dostat k tomu, abychom se vlichocovali populárnímu vkusu, v němž není estetického citu, řádu ani krásy.“ (cit. podle „Zelený vítr, 108-110. Mimochodem, chápu „populární vkus“ jako diktát obecně „platných“ postojů, mimo jiné i mezi intelektuály a básníky samotnými).

Inu, metafora (verbální vyjádření určitého vizuálního obrazu) je pro mne hlavní komunikační jednotkou poezie. Ovšem její „vyrábění“ je racionálním procesem, stejně jako byl racionální zmíněný Pavlovův vědecký experiment, i když měl zdánlivě „iracionální“ (zázračný) výsledek. Opačná praxe, tj. pokusy o uvolnění iracionálna v psaní bezprostředně, pokusy o vytvoření zázraků ad hoc, na základě toho, že na jistou kartu je vsazen veškerý intelektuální kapitál autora (obsah vědomí a především podvědomí), jenž doufá že se mu povede „střelit se“ do čtenáře a „vyhrát“ (i když výhrou pro něj je už samotná hra), podle mě, pokud není úplně nezávaznou (a někdy i pošetilou) zábavou, tak určitě nemá nic společného s experimentem a objevováním zákonitostí fungování poezie a jejího působení.

Tamtéž u Lorcy: „Pro mne je imaginace synonymem schopnosti objevovat, Představovat si, objevovat, ozařovat svou troškou světla polotmu, v níž existují všechny možnosti, tvary a vztahy. Imaginace fixuje zlomky neviditelné skutečnosti, v níž se člověk pohybuje, a dodává jim jasu a života. Prímým potomkem imaginace je metafora, často zrozená z prudkého rozmachu intuice a vždy ozařovaná pomalou, úzkostnou předtuchou. Imaginace je však omezená realitou: nelze si představit, co neexistuje, k tomu je zapotřebí předmětů, krajin, dimenzí a planet, a vztahy mezi nimi přesně stanoví čistá logika. Nelze se vrhat po hlavě do propasti a nepřihlížet k reálným pojmům. Imaginace má své obzory, snaží se konkrétně ohraničit, co obsáhne. Avšak básník, který se chce vymanit z okruhu imaginace a nechce žít výlučně z obrazu utvořeného z reálných předmětů, přestane snít a chtít. Už netouží, už miluje. Přechází od imaginace, která je dílem duše, k inspiraci, jež je duševním stavem. Od analýzy k víře... Tady už není k ničemu nabytá technika, tady už neexistuje žádný estetický požadavek, podle něhož by se mělo tvořit; znamená-li imaginace objev, je inspirace dar, nevýslovný dar.“ (str.110).

NB: Surrealistická poezie je vsutku vesměs inspirací, duševním stavem: kde je pak ušetřena „transpirace“, tj. technická práce, která podle známého výroku tvoří 99 procent uměleckého díla? ☺ Dalo by se poněkud zle říci, že je vynakládána především na institucionalizaci hnutí a udržování jeho vlastních (veskrze racionálních a také proto životaschopných) struktur. Samotná existence hnutí a dokumentování jeho dějin v mimouměleckých textech (viz Boris Grojs) je nakonec, z mého hlediska, jedním z hlavních výsledků „kolektivní práce“ surrealistů.

4. Postoj k jazyku.

Klíma říkal, že jakákoli myšlenka je bohatší než její sdělení v jazyce, Barthes zase, že jazyk vždy nutí něco sdělovat. Neusiluje-li text primárně o sdělování, stejně něco sděluje – ale způsobem, který se formálně blíží náznaku, s tím rozdílem, že náznak (stejně jako hermetický text nebo šifra) je svéráznou formou pro sdělování nanejvýš konkrétního obsahu, jinak by nebyl zapotřebí a nepůsobil jako náznak, nýbrž mlžení (což je naopak způsob vyjadřování, jehož cílem je spíše nesdělení než utajované sdělení konkrétního obsahu). V obou případech se ovšem jedná o záměrně vytvořený komunikační šum. Ať už se jedná o mlžení nebo náznak, pocit přemíry komunikačního šumu je u mě osobně nejčastěji pocit ze čtení surrealistického textu, množství tohoto šumu neodpovídá obsahu, který by často šel vyjádřit úsporněji a přesněji. Je to srovnatelné s poslechem jakési štvavé vysílačky za totáče ☺ – svědčí to o technických problémech se sdělením, které jsou ale vytvářené zcela záměrně a povyšené na hlavní sdělovací nástroj (!) na úkor nástrojů ostatních (čímž se sdělení po formální stránce „obohacuje“ nebo „ozvláštňuje“, ale po stránce obsahové spíše ochuzuje sebe sama co do bezprostřednosti působení na čtenáře). Inu, je-li hlavním cílem surrealistického textu sdělování jakýchsi obrazů a obsahů imaginace, pak složitost surrealistického textu je především jazyková a působí hlavně na úrovni označujícího, nikoliv na úrovni označovaného (jelikož i pro průměrnou lidskou imaginaci v zásadě neexistují „nepředstavitelné“ věci), tj. není povahy obsahové, nýbrž formální. Strategie surrealistického psaní často přístup k pochopení obsahu imaginace spíš znesnadňuje, než zjednodušuje. Pokud možno co největší preciznost vyjadřování není, podle mých pozorování, hodnotou pro surrealistické básnictví, spíš zde existuje spoleh na to, že uvolněný proud jazyka sám napomůže k vyjadřování nebo i k vytváření tušených obsahů (je to přílišná víra v jazyk, která je pro mě nepochopitelnou: vždy jsem vnímal jazyk jako materiál a nenechal jsem se jím ovládat až na případy, kdy to neodporovalo mým záměrům).ⁱⁱⁱ Stejně tak jako vyjadřovací potenciál jazyka má i práce s ním své meze: zabývá-li se avantgarda analýzou jazyka na úrovni fonetické a verbální, dělají surrealismus a postmoderna totéž na úrovni textuální, na úrovni souvětí a vět. Proto výroky jako „chytili jsme ho v noci“ (hříčka slovní) a třeba „poslal jsem svoje mindráky do háje napřed“ (P. Král, hříčka frazematická) parazitují na v zásadě stejném jazykovém mechanismu. Paradoxně, zřejmě totéž měl na mysli P. Král když psal ve své „obžalobě avantgardy“ z roku 1978: „Vládne kolem všude kult čistého znaku: díla-gadgetu, v němž zmizelo všechno myšlení ve prospěch pouhých efektů, jazyka soustavně redukováného jen na své mechanismy... Proti nadvládě díla-gadgetu se bezpochyby stalo naléhavým přesunout znovu důraz na sdělení“. (Analogon 55-56, str.93-94). Domnívám se, že gadget zde znamená určitý stroj, zbavený jakékoliv funkčnosti ve prospěch „strojenosti“.

5. Různé pochopení tradice a odlišný postoj k ní

Pokud je vývoj básnictví vnímán jako lineární, tj. jako „sebezdokonolování“ tohoto básnictví, pak je možné považovat nějakou z historických a časově nepříliš vzdálených fází tohoto vývoje za jeho vrchol (třeba surrealismus nebo avantgardu), po jehož dosažení žádný podstatný vývoj buď není možný, nebo je spíš odchylkou tj. opakem vývoje, degenerací. Pak, zcela podle Bergsona, hnutí vytváří vlastní předchůdce a zachraňuje z tradice především ty autory a díla, kteří jsou jakoby „tušením surrealismu“ (Carroll, Lear, Poe), zatímco ostatní elementy tradice jsou považované za „nepokrokové“. Pokud ovšem je poezie chápána jako kvalitativně

neměnná vlastnost lidské existence, pak se o pokroku v poezii dá mluvit jen těžko, proto básnická tradice není nahlížena jako vývoj, ale spíše jako metempsychóza, nabývání různých forem víceméně neměnným a vždy rozpoznávatelným „lidským“, intersubjektivním obsahem. Pak pochopitelně vzniká zájem o poetickou formu jako takovou, která je vnímána jakožto specifický dodatečný obsah poezie v určitém historickém období. Všechny básnické formy se zdají být stejně „funkční“ a žádná z nich není upřednostňována, historická „současnost“ nebo „archaičnost“ formy neznamena automaticky její ohodnocení jako „vhodné“ a „nevhodné“, lepší nebo horší. Umění používat tyto formy pro básnické vyjadřování je vnímáno jako součást zasvěcení do básnické praxe – není to nutné přihlašování se k té či oné básnické škole či tradici jakožto k jediné správné, je to jenom jedna z možností zdůrazňování intertextuality a nadčasové jednoty veškeré poezie.^{iv}

„Maximální pozornost k fyzickým aspektům díla, jakým je u obrazu malířský rukopis, k poetice, již tu načrtávám, přirozeně patří, v téže míře, v jaké má být víc empirická než utopická. Tato pozornost by patřila i k podstatným rozdílům mezi ní a surrealismem“. (P.Král, 99)

To samé se týká vnímání teoretických textů o poezii, které pro mě nejsou tříděny podle data a místa jejich vzniku, ale podle ryze praktických (mnohem méně teoretických, od toho je tady literární věda) problémů, které nadhazují a pokouší se vyřešit – tyto problémy jsou pro veškerou poezii odjakživa společné. Pak je kritériem autority toho či jiného teoretického textu jeho praktická funkčnost, neboli jeho přínos výše popsané básnické praxi, nikoliv jeho relativní „revolučnost“ ve srovnání s texty předchozími nebo následujícími.

ⁱ Srv. O. Paz, Luk a lyra: ”Je třeba zdůraznit, že potvrzení inspirace jako projevu podvědomí a pokusy tvořit básně kolektivně zahrnují zespolečenštění básnické tvorby. Inspirace je společný státek; stačí zavřít oči a vynořují se obrazy; všichni jsme básníci a je třeba žádat nemožné. Blake řekl: ”Všichni lidé mají stejné básnické nadání.” Surrealismus se to snaží dokázat tím, že se uchyluje ke snu, k diktátu podvědomí a k zespolečenštění slova... Destrukce subjektu s sebou přináší destrukci objektu. Surrealismus uvádí v pochybnost díla. Každé dílo je přibližnost, pokus něčeho dosáhnout. Ale tam, kde je poezie na dosah všech, básně a obrazy jsou něčím nadbytečným. Můžeme je dělat všichni. A víc: všichni můžeme být básněmi. Žít v poezii je být básněmi, být obrazy. Zespolečenštění inspirace vede k tomu, že básnická díla mizí, že se rozpustí v životě. Surrealismus si neklade tak za úkol tvoření děl, jako přeměnu lidí v živoucí básně.” (str. 214)

ⁱⁱ Tato moje interpretace metafory jako ”funkce” a ”úspory”, jak jsem přednedávnm zjistil, není nová a má blízko k... Freudovi. O ”ekonomii” ve Freudově analýze vtípu viz J.Fulka, Psychoanalýza a francouzské myšlení, str.85-87: ”Ve vtípu – konkrétních příkladech Freud uvádí bezpočet – velice často fungují tytéž mechanismy, které jsou charakteristické i pro snovou práci... Celá tato skupina technik „napodobuje“ snový mechanismus zhuštění. Již to je samo o sobě důvodem k tomu, aby Freud i zde uplatnil ekonomické hledisko a mluvil o „vtípuvé práci“... Důležité je, že práce, s níž je tvorba vtípu spojena (práce spočívající v úspoře), není prosta psychologických aspektů: úspora, již se technika tvorby vtípu vyznačuje, nachází svůj korelát v přemii, již je slast. Freud zavádí pojem „psychický výdaj“, který je stručností a okamžitostí vtípu „uspořen“. Slast z vtípu tkví právě v tomto uspoření.“ I když metafora a vtíp nejsou totéž (jako hybridní žánr lze označit Sernovy greguerii – vtíp v greguerii vzniká asymetričností členů metafory a „falešným“ tertium comparationis), myslím si že fungují na stejném principu. Ostatně, Freudova definice vtípu zohledňuje ne tak vtíp jako slovní hříčku (jíž třeba Wilde považoval za nepřítele vtípu), která skutečně má k metafoře blízko – s tím rozdílem, že metafora není hříčkou slovní, ale konceptuální, tj. zaměřuje se nikoliv na signifikanty, jako na signifikaty.

ⁱⁱⁱ Viz O. Paz, Luk a lyra : ”Automatické psaní není dostupné všem. A dokonce řeknu, že jeho účinné použití je nemožné, protože předpokládá totožnost bytí individuálního člověka a slova, které je vždy společenské. Dvojsmyslnost jazyka spočívá právě v tomto protikladu. Jazyk je symbolický, poněvadž

se snází uvést do vztahu dvě různorodé zkušenosti: člověka a věci, které pojmenovává. Vztah je dvakrát nedokonalý, neboť jazyk je systém symbolů, která jednak redukuje na ekvivalenty různorodosti každé konkrétní věci a jednak nutí individuálního člověka, aby užíval obecných symbolů. Právě poezie si klade za cíl nalézt ekvivalenci (to je metafora) v níž nezmizí ani věci ve své konkrétní jedinečnosti, ani individuální člověk. Automatické psaní je metoda, jíž má být dosaženo stavu dokonalé shody mezi věcmi, člověkem a jazykem; kdyby se tohoto stavu dosáhlo, spočíval by ve zrušení vzdálenosti mezi jazykem a věcmi a mezi jazykem a člověkem. Ale tuto vzdálenost vytváří sám jazyk; zmizí-li vzdálenost, jazyk se vytratí.” (str. 214-215. Více o surrealismu a automatismu na str.148-154, 212-217.)

^{iv} Jaj jsem přednedávnm (díky O.Pazovi) zjistil, tato moje pozice pochází z anglické básnické tradice a je poplatná mému čtení Eliota, Audena a Pounda – ale také Argentince Borgese, který byl známým anglofilem, stejně jako třeba Rus Brodskij. Je ”objektivní náhodou”, že jak Borgese, tak Brodského uvádí Petr Král ve svém článku mezi svými oblíbenými autory.