

BÁSNICKÁ AVANTGARDA A FENOMENOLOGICKÉ PONAUCENÍ

ZDENĚK MATHAUSER (PRAHA)

Příspěvky, které si – já a můj vážený přítel prof. Miroslav Mikulášek – navzájem pišeme do sborníků věnovaných našim životním výročím, věnuje každý z nás obou svému metodologickému vyznání. Svě stručně načrtnuté credo spojuji zde s látkou, jež mne po dlouhá desetiletí s prof. M. Mikuláškem sblíží a jejíž zpracování v textech svého přítele jsem vždy vítal s uznáním. Touto látkou je avantgarda, zvláště ruská. Můj příspěvek je pak věnován zkušenostem, jež jsem učinil při jejím studiu, máje po ruce určité ponaučení z filosofie E. Husserla a jeho stoupenců. Credo o sedmi bodech (prvních pět míří výslovněji k avantgardnímu tématu, ale ta je i v pozadí posledních dvou) se soustředilo na sedmero možností společné inspirace, spíše inspirace a dobové atmosféry než povinného vzájemného čtení, filosofů a básníků.

I. USKUTEČNĚNÍ A – MOŽNOST

E. Husserl nikde nehlásá subjektivismus negující realitu: „Fenomenologický idealismus nepopírá skutečnou existenci reálného světa.“¹ V sousedství výroku je však stvrzeno jedině prokazatelné filosofické stanovisko: jinak než ve vědomí pojatém v duchu intencionální subjektivity nám svět dán není: svět je „intencionálním... obrazem transcendentální subjektivity“.² Podle E. Husserla věda zaměřená k esencím může stanovit jen tolik, jaký neporušitelný řád by měl svět, *pokud by existoval*.³ Lze to nazvat *možnostním způsobem myšlení*. V první třetině 20. století, kdy Husserl rozvíjel svou fenomenologickou filosofii, také poezie hojně vycházela otevřeně vstříc modu možnostnímu. Důraz neklademe na slovo *možnostní* (tímto modem autoři vybavovali své texty vždy, spíše ovšem bezděčně), nýbrž na *otevřené vycházení vstříc*.

¹ E. Husserl: *Gesammelte Werke – Husserliana V*, Den Haag 1950, 152. Cit. podle F. J. Wetz: *Edmund Husserl*, Frankfurt a. M., Campus Verlag 1995, 88.

² Tamtéž, Husserl 153.

³ E. Husserl: *Gesammelte Werke – Husserliana VII*, 140.

Položíme-li otázku, co je tématem Šrámkovy básně *Splav* z roku 1916, lze se nadít odpovědi: milostné setkání. Nelze nesouhlasit v tom směru, že jde o setkání jako jev *intencionální*. Je však v básni samé nějaký doklad setkání uskutečněného? Úvodem je výčet *možných* míst setkání, následuje strofa, jež je poetickou reflexí o muži a ženě, závěrečná strofa je opět *podmíněnou* představou vzpomínky na setkání, *pokud by se bylo událo*. Je to příznačný pro dobovou poezii modus možnosti na místě modu reality.

Pravda, Šrámkovu báseň neprohlásíme za básnický doklad teze Husserlovy (u filosofa jde o koncepci v rámci transcendentálním), stojí však asi za to, zaznamenat souhru mezi kondicionalitou u Husserla („svět, pokud by existoval“) a tou, jež – aspoň podle nás – provází „setkání“ u Šrámka („pokud by se bylo událo“).

II. OTEVŘENÁ ABSTRAKCE OD MODU REALITY

Ve svých textech o uměleckém obraze žádá zakladatel fenomenologie reznici na víru v reálnou existenci označovaného (v jeho terminologii se označované nazývá *sujetem*).⁴ Nejde tu o zpochybnění faktu, že divák často mluví postavu *venku*: projekce prvků díla *ven z textu* je přirozeným „noetickým efektem“ recepce. Kdykoli sledujeme gesto vyslané textem, kdykoli se díváme směrem, jímž ukazuje jeho prst, vždy vyhlížíme z textu ven, do předpokládané reality. Zkušenost z recepce uměleckého textu však neopravňuje žádný ontologický soud. Jen se přenášíme *ven*, přičemž periferní povědomí nám chvílemi našeptává, že toto *venku* je jen projekcí z textu samého. Riskantnější okamžik nastává tehdy, když *postavu venku* začneme považovat za *reálný vnější korelát obrazu*: recepční *noetika* je nyní prodloužena do vadné *ontologie*. Potlačit víru naopak umožňuje divákovi poprvé spatřit strukturu *popřehého*, jeho odkazovou funkci,⁵ a vnímat vlastní uměleckou stránku textu.

Dnešní vynikající znalec Husserlovy fenomenologie a její paralely s moderním výtvarným uměním (zvláště Kandinského), Hans Rainer Sepp, uvádí ze zen-buddhismu podobenství analogické tomu, jak se u Edmunda Husserla zviditelňuje jev dříve neviditelný ve chvíli, kdy je mu odebrán statut reality. Dané podobenství chápe odebrání jako doslovnou likvidaci: podobenství – i v bibli (srovnej: pokušitelské oči, jež mají být odvrženy) – bývají krutá.

⁴ Srov. E. Husserl: *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigung. Texte aus dem Nachlass (1898-1925)*, The Hague – Boston – London 1980. Viz H. R. Sepp: *Bildbewusstsein und Seinsglauben*. In: *Recherches Husserliennes*, Bruxelles 1996, 120, 123 n, 132-136. Viz rovněž týž: *Phänomenologische Reduktion und konkrete Kunst. Zur Affinität von Phänomenologie und moderner Malerei am Beispiel von Husserl und Kandinsky*. In: Gabriele Scaramuzza (ed.), *La fenomenologia e la arti*, Milano 1991, II.

⁵ Srov. H. R. Sepp: *Kandinsky, Husserl, Zen*. In: *La part de l'oeil, Dossier: Art et phénoménologie* 1991, No 7, 209.

V onom, jež uvádí H. R. Sepp, klade žák učiteli otázku, na něž filosof odpovídá pouhým zdvižením prstu – tak dlouho, až stejně (doufaje, že se mu dostane osvětlení) učiní i žák, a to tehdy, když učitel sám položí otázku: „Co je to Buddha?“ Žák zdvihne prst, avšak v tomto okamžiku mu Mistr prst uřízne. Žák s nářkem prchá, Mistr jej však zadrží a opakuje otázku; žák chce znovu zdvihnout prst, ten však už není: nuže v této chvíli „odebrané existence“ se žáku dostává prozření – uvědomění toho, co dosud bylo nevědomé.⁶

Poezii Mariny Cvetajevové nebývá zvykem nazývat avantgardní, přitom však básnířka nemálo z avantgard ve své poezii rozpustila: obrazotvorbu imažinistů, slovo tvorbu futuristů, ryzost akmeistů, zvládla jak předavantgardní mýtus symbolistů, tak publicističnost lefůvců (ovšem s jiným ideovým zacílením). Pro nás je pak velmi poutavé to, jak šla tomu, co nepozorovaně bylo podmínkou umění, vždy s odkrytým hledím vsříc. Výslovně odvolala statut reality z hodnot nastolených básnickým textem: „*Tak ráda jsem, že po vás nestonám*“ (ze stejnojmenné básně, 1915), „*Z celého srdce děkovat vám chci/ za všechnu lásku, která ve vás není*“ (tamtéž), „*Co se pro nás oba změni./ jste-li či nejste škrť pera, můj žale*“ (z cyklu *Kejklíř*, 1918), „*Mé kroky u tvého domu nekončí*“ (ze stejnojmenné básně, 1920). Nelze nepomyslet opět na trend pojící dobovou poezii s redukcemi reality ve fenomenologické filosofii.

III. NÁSTUP ALEGORIE

Pokud bychom si vedle Fráni Šrámka připomněli i jeho druhy z řad anarchistů, zvláště K. Tomana a F. Gellnera, oživilo bychom si fakt, že jejich převádění milostných citů do modu neexistence se dělo ve verších s kritickým sociálním ostnem.

V sousedství této rezignace na modus reality se pak vlivněji nežli symbol uplatňuje *alegorie*. Pro autora těchto řádků je po desetiletí jedním z hlavních zájmů symbol, symbol v protikladu k alegorii, přitom symbol spíše jako činitel organizující rozsáhlou plochu textu nežli jako tropus v postavení singulárním. Tváří v tvář nástupu avantgardy přiznáváme, že místo symbolistní *celostnosti* a *organičnosti* staršího básnického modelu či vedle něho postupně přichází *alegorická fragmentárnost* a *anorganičnost*. Ostře se nyní profiluje básnický model *lice a rubu*, což bylo méně možné v symbolismu s jeho polysemií a rozetřenými předěly.

P. Bürger píše ve své *Theorie der Avantgarde* o tvorbě na prahu předavantgardní epochy, že „zde sice jde o rozložení díla organického, založeného na zobrazení skutečnosti, přesto však nikoli jako v historických avantgardních hnutích o zpochybňování umění vůbec /.../ záměrem je tu spíše konstituování estetického objektu, jenž se nicméně vymyká tradičním způsobům posouzení“.⁷

⁶ Tamtéž, 210.

⁷ Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag 1974, 100 n.

Uved'me Bezručův *škaredý zjev* ze stejnojmenné básně (1909) jako doklad toho, že vývoj už spěje od symbolu k jednoznačnějšímu alegorickému zastoupení jevu označeného. V prvním okamžiku možná v duchu tradičního diskurzu nazveme *škaredý zjev* velkým symbolem utlačeného slezského lidu, ale je to „symbol“ básnický definovaný spíše negacemi: zjev definující se mimo živel německý a polský nepatří ani k živlu českému v pojetí pražské smetánky, vše je tu odkleštěno, oderváno, ruka, oko, v podstatě zůstává v obraze *šeredného zjevu* jen princip, princip pomsty, tj. spíše abstraktní alegorie než konkrétní symbol. Poslání obrazu je prostě jiné než symbolistní generování řady různých interpretací: na alegorickém lici obrazu je vizuální zjev a na jeho rubu se stejným významovým rozpětím je míněný pojem. (Až v závěru své tvorby, v *Stužkonosce modré*, mohl Petr Bezruč překonat své vlastní průběžné popírání.)

Kolisání mezi tendencí k alegorii, tj. k fragmentárnosti a lineárnosti, a přetrváváním symbolistní mnohosti a interpretační neuzavřenosti pozorujeme v téže době v Rusku, zvláště u Vladimíra Majakovského: jsou tu dvě jeho poemty, k nimž lze vztáhnout Pasternakovu charakteristiku *sametového* básníka hlasu (v nich právě převládá symbolistní mnohovýznamovost) – *Obлак v kalhotách* (1914-15) a *O tom* (1923) – a je tu řádka poem alegorických, plakátových (*Flétna páteř, Vojna a svět, Člověk, Vladimír Iljič Lenin, Správná věc!*), z nichž mnohé už byly Pasternakovi cizí.

V jakési míře dvojí proud můžeme sledovat ještě v Nezvalově *Edisonovi* (1927), spadajícím už do rozvinuté avantgardy: K alegorii tíhne jasná paralela Edisonovy dřiny a tvůrčích muk básníkůvých; na druhé straně – a tady jde naopak o těžko členitelnou slitinu vášně, zoufalství, naděje, slasti, krásy a smrti – je třeba vzít vážně Nezvalův výrok, že poema je napsána na způsob symbolu, do něhož lze vmyslet cokoli jako do zvuku kol tramvaje.

IV. ZÁVORKOVÁNÍ DODATEČNĚ PŘIDANÉHO I JEHO REHABILITACE

Haškovo psaní *Osudů dobrého vojáka Švejka za světové války* sice skončilo autorovou smrtí v roce 1923, avšak ústřední postava se rodila po druhou dekádu 20. století, za nástupu avantgardy.

Dejme po vzoru fenomenologů do závorky všechnu „psychologii“ a „vlastnosti“, jež – v rozporu s obrazem u Haška apsycho-logicky pojatým – Švejkovi připisujeme, přičemž si tyto psychologizace navíc odporují: jednou Švejk-flegmatik, podruhé Švejk-sabotér, jednou naivka, podruhé vychytralec atd. Po uzávorkování zbude – jak současně píší ve větší úvaze o románu – jediné „nepochybné, jež o postavě lze prohlásit bezvýhradně: *Švejk je prodloužením docházejících k němu impulsů, a to v jejich úrovni, směru a jazyce; je realizátorem; je tím, kdo odpovídá, a to tak, aby odpověď splnila to, co*

předpokládá sama otázka, resp. aby zrcadlila to, čím je sám tazatel... Prvním aktem rozboru je tedy *formalizace* obrazu Švejka: je to zprostředkovatel prostý všeho substanciálního; *hybatel hýbaný*; iniciátor, jenž je sám motivován; princip prolongace impulsu; ztělesněná ochota přistoupit /.../ na vše, co je mu předloženo (bez váhání podepisuje protokol, v němž se přiznává k úmyslu vlastizrádnému)⁸.

Pokud i nyní přetrvávají v *obrazu* Švejka nečetné intelektuální a fyzické rysy, nejsou ani druhu reálné psyché, ani reálné fyzis, nýbrž „mimočlověčen-ské“: „Švejk má absolutní paměť, podržuje v hlavě všechna jména a adresy osob, o nichž mluví, jeho vyprávění nedoznává nikde sbíhavé perspektivy, nezrychluje se, nedrobí, a také nemůže být nikde přerušeno; při Švejkově vyprávění vše kolem umlká a tuhne jako v pohádce o Šípkové Růžence anebo při zpěvu árie v tradiční opeře. Vše je tu jakoby stejnoměrně zaokrouhleným, hladkým kubistickým kvádrem, oproštěným od všeho rušivého a od sbíhavé perspektivy. /.../ Absence sbíhavosti, úbytku sil, charakterizuje i Švejkovu fyzis. /.../ Obraz Švejka u Haška nečeká, až recipient provede *rezignační* operaci: naopak obraz tím, že své chabé svody k *realistické víře* neustále sám svými sklony k 'principiálnímu', neubývajícímu a absolutnímu odvolává, vychází vstříc přiznání svého statutu jako ryze *intencionálního*. Literární kritika tu může postupovat souběžně s fenomenologickými rozbory kubistických děl výtvarných.“⁹

Na druhé straně je prázdnota obrazu stále vyvažována velkou pluralitou konkrétních typů, jež si recipient dosazuje do onoho předpokladového prázdna. Zdá se, že spjatost jediného díla se dvěma natolik odlišnými efekty – prázdnotou a jejím velmi bohatým zaplňováním – naznačuje potřebu, aby byla radikálnější než dosud odlišena analýza obrazu coby povinnost přísné literární vědy od zájmu o konkretizace estetického objektu: tento zájem je pěstován spíše na pomezí literárního dějepisu a obecné kulturní historie.

Když pražský strukturalismus rozpracoval koncepci, podle níž čtenář konkretizuje předpoklad skýtaný textem, mohl obvykle spoléhat, že už v předpokladu – v obrazu postavy – je obsaženo určité povahové vyplnění, jež čtenáři různě *modifikují*; takto lze podržet jak textový předpoklad, tak i jeho konkretizace v rámci téhož literárněvědného oboru. V díle jako Haškův román se však zvyrazňuje rozpětí i *uvnitř recepcce*: může do ní patřit i prožitek *prázdna* v samém obrazu, i pokusné *vyplnit* vakuum. Vzniká otázka, není-li tehdy třeba ostřeji rozlišit přísnou literární analýzu a volnější kulturní historii. „Vyplňující“ čtenářské interpretace Švejka, byť vzájemně neslučitelné a prchavé, dokonce paradoxně umožňují velkou nabídku: překonat nedůvěru mezi fe-

⁸ Z. Mathauser: Haškův Švejk v ohnisku vědních systémů, Tvar 2000, č. 21.

⁹ Tamtéž.

nomenologií s jejím přímým – a fenomenologickou skepsí očištěným – racionálním zřením a schopností symbolu plodit množství „výplní“!

V. PODOBY SVĚTA FILOSOFOVA A SVĚTA BÁSNÍKOVA

Společný jmenovatel obou světů coby *podoba* mne nejvíce překvapil, když – máje za sebou doktorskou disertaci z Husserlovy fenomenologie – jsem se v dějinách ruské poezie seznámil s kubofuturismem, zvláště pak s V. Majakovským. Jaký obrovský rozdíl v životním postoji obou velikánů a jaká obdoba ve způsobu, jímž vytvářejí obraz světa! U Majakovského opět esencialismus, svět jakoby všude zalitý tímž světlem či – jak svět Majakovského označil básník Asejev – psaný velkými písmeny, prostor (jak je příznačné pro kubismus) rovnoměrně zaokrouhlený, apsycho-logismus, absence toho, co básník nazýval „citovým trnutím“.

Poemy Majakovského znají sice téma lásky, nikoli však psychologizující drobnokresby. Příznačná je pro ně kosmologie: „*Hlucho./ Spí vesmír, položiv/ na tlapu s tisíci klíšťaty hvězd své obrovské ucho.*“ (Závěr poemy *Oblak v kalhotách.*)

Když jsem o období obou světů psal v rukopise knihy *Umění poezie. Vladimír Majakovskij a jeho doba* (Praha 1964), pobouřilo to lektora a pasáž jsem musel velmi zredukovat, aby kniha mohla vyjít. Později se ukázalo, že fenomenologický a kubistický obraz světa začaly být už tehdy na Západě porovnávány a jejich obdoba je dnes přijímána obecně.

VI. FENOMENOLOGICKÝ RODOKMEN „ESTETICKÉHO OBJEKTU“

Údobí, kdy J. Mukařovský přednesl v Pražském lingvistickém kroužku (1943) studii *Záměrnost a nezáměrnost v umění*, bývá někdy nazýváno dobou *otevřeného strukturalismu*. Spolu s takovými termíny jako *nezáměrnost*, *významové nesjednocení* ap. tkví novost pohledu i v pozměněném významu staršího termínu *dílo-věc*: na rozdíl od artefaktu coby smyslově vnímatelné věci stalo se nyní dílo-věc nositelem určitých *principů*, a díky jednomu z nich – principu *nezáměrnosti* – se dílo-věc odlišuje od artefaktu i v tom směru, že ten – jak uvádí Mukařovský tamtéž¹⁰ – je ve vnímání nutně spjat se záměrností. Nový hluboký – a zároveň jakoby magický – konstrukt díla-věci staví současně do poněkud pozměněného světla i několik dalších úhelných kamenů systému.

Jde o opozitum díla-věci, o *dílo-znak*, dále o odlišený nyní od díla-věci *artefakt* a spolu s oběma pojmy i o *estetický objekt*: jedna (užší) vazba este-

¹⁰ Srov. J. Mukařovský: *Záměrnost a nezáměrnost v umění*. In: týž: *Studie z estetiky*, Praha, Odeon 1966, 95.

tického objektu mří k dílu-znaku, druhá (volnější, opozitní – obdobně, jako je tomu mezi dílem-znakem a dílem-věcí) směřuje k artefaktu. Jestliže do té doby bylo možno na *intencionální* ráz estetického objektu usuzovat u Mukařovského spíše jen z toho, že pojem pochází od fenomenologického teoretika B. Christiansena,¹¹ pak nyní, kdy artefakt již není směřován ani s dílem-znakem, ani s opozitem díla-znaku, tj. dílem-věcí, tento charakter estetického objektu teprve vynikne naplno: „estetický objekt“ je konstituován *propůjčnými intencemi*,¹² vysílanými textem pojatým – na rozdíl od estetického objektu – na způsob *sémiotický*: takto se jeví text coby dílo-znak. *Estetický objekt*, dílcí – byť nemá výslovně znakovou funkci – v prostoru *reference*, je pak opozitem *artefaktu*, fungujícího nyní jako završení *geneze*!¹³

Artefakt tedy již nespadá do oblastí referenční, již předtím (coby synonymum díla-věci a zároveň coby druhá tvář díla-znaku) u Mukařovského zahažoval, nýbrž je nyní zajímavý jako reálně empirické, *věcnaté dovršení geneze díla*; jako akmé procesu tvůrčího osmyslení a absorpce materiálu na cestě k hotovému dílu.

Z hlediska této pozice se artefakt stává jevem plně odpovídajícím Mukařovského pojetí artefaktu jako empirické reality i Červenkovu vymezení artefaktu v rámci „těch složek uměleckého literárního díla, které jsou vnímatelné smysly“.¹⁴

Partnerství *estetického objektu* a smysly vnímaného *artefaktu* je tedy v tom, že první z nich coby jev *intencionální* má ve sféře *reference*, tj. významových konkretizací znaků, analogické postavení, jaké má druhý z nich, *empirický*, smyslově vnímatelný artefakt, ve sféře realizací genetických. Přesněji řečeno:

a) *Artefakt* coby smyslová realita (*fait accompli*) sice tíhne k *dílu-věci* jakožto souboru principů vztažených rovněž k bodu završenosti, naplněnosti apod., nicméně – jakožto výtvor záměrný – se artefakt liší od díla-věci coby domény nezáměrnosti;

b) *estetický objekt* coby jev *intencionální* tíhne naopak k *dílu-znaku* jakožto vysílateli intencí; nicméně se od díla-znaku coby domény záměrnosti a významového sjednocení *estetický objekt* liší svou snahou spočinout v sobě samém, ve své imanenci, a očistit znakovost od tendence k sebezcižování a nástrojovosti.

¹¹ B. Christiansen: *Philosophie der Kunst*, Berlin 1912, srov. kap. Das ästhetische Objekt, 49-131.

¹² Srov. R. Ingarden: *Das literarische Kunstwerk*, 3. vyd., Tübingen, Max Niemeyer Verlag 1965, 122.

¹³ Srov. blíže Z. Mathauser: *Pražská škola v česko-německém osvětlení*. Nad knihou *Prager Schule: Kontinuität und Wandel*, Česká literatura 1998, č. 3-4, viz zvl. č. 3, 289-291.

¹⁴ M. Červenka: *Der literarische Artefakt*. In: *Prager Schule: Kontinuität und Wandel* (Ed. W. F. Schwarz), Frankfurt a. M., Vervuert Verlag 1997, 139.

Je-li artefakt (na rozdíl od díla-věci) coby dovršení geneze záměrný, estetický objekt (na rozdíl od díla-znaku) míří ve sféře reference k nezáměrnosti. K estetickému objektu se vzpíná dílo-znak; dílo-věc je místem, kam se hodlá povznést artefakt.

VII. PARALELNÍ KONTEMPLACE

Před deseti lety jsem nazval *paralelními kontemplacemi*¹⁵ typ sekundárního textu, který je nikoli popřením klasické literární kritiky, nýbrž jednou z možností ležících vedle ní. Vzorem je tu fenomenologický postoj pozorující intenci tak, že podržuje její směřování k předmětu a současně se intuicí (nikoli diskurzivní reflexí!) snaží odejmout intenci skrytý smysl. Zde tkví odlišnost fenomenologie od staré psychologie. Ta reflektuje intenci z boku a riskuje podsunout jí tak svůj, dané intenci cizí smysl - smysl své vlastní reflexe, kdežto smysl intence pozorované jen odsouvá. Obdobnému násilí některých literárních kritik byla (jak nedávno uvedl P. Michalovič ve spojení s mými paralelními kontemplacemi) určena výtka Barthesova.¹⁶ *Paralelní kontemplace* by měly usilovat o to, aby násilí čelily *souběžností* s intencí uměleckého textu.

H. R. Sepp připomíná analýzy známého u nás W. Welsche: podle nich fenomenologie, a to už fenomenologie Husserlova, je oním estetickým myšlením, jež požaduje moderní způsob filosofování.¹⁷

¹⁵ Z. Mathauser: „Sekundární literatura“ či „paralelní kontemplace“? In: Česká literatura 1992, č. 5, viz rovněž týž: Estetické alternativy, Praha, Gryf 1994.

¹⁶ R. Barthes: Rozkoš z textu, Bratislava 1994, 128. Odkaz viz v knize P. Michaloviče *Orbis terrarum est speculum ludis*, Bratislava, SCCA 1999, 71.

¹⁷ Srov. W. Welsch: *Ästhetisches Denken*, Stuttgart 1990, zvl. s. 41-78. Odkaz v rukopisu H. R. Seppa *Intentionalität und Schein*.