

Trávníček, Jiří

**"Ticho" Jana Skácela : sémantická klasifikace básníkovy klíčového slova :
dr. Milanu Suchomelovi k šedesátinám**

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada
literárněvědná. 1988, vol. 37, iss. D35, pp. [71]-81*

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/108356>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

J I Ř I T R Á V N Í Č E K

„TICHO“ JANA SKÁCELA

Sémantická klasifikace básnickova klíčového slova

Dr. Milanu Suchomelovi k šedesátinám

Literární historik a kritik Jiří Opelík v recenzi Skácelovy *Smuténky* (1965), nazvané *Třeskuté ticho poezie*, konstatoval, že „Skácelovi je dáno jediné slovo pro řadu významových odstínů. Jednou jde o docela obyčejné ticho, jindy o akustické ticho natolik absolutní, že slyšet i tmou, vzrůst listu a to, ‚jak z nás ubývá‘. Jednou jde o harmonické ticho rovnováhy vládnoucí prostoru, jindy o ticho jakoby za oponou, čekající útočiště, kvalitu tak vrcholnou, že na ni stačí odkázat. Jednou jde o ‚pokorný okamžik, kdy někdo za nás dýchá‘, ticho zachraňující od zkázy, jinde o svíravé ticho zpuštěného a vydrancovaného nitra — to je vůbec vnitřní situace většiny básní *Smuténky* [...], situace krajně tragická: vývěva prázdnoty. Summa summarum ani ticho-idyla, ani ticho-smrt, ale ticho-puls a ticho-život, přesněji: třeskuté ticho zápasu o holé bytí.“¹ Opelíkova úvaha podává volným esejistickým jazykem recenzenta charakteristiku slova, které nejenom ve *Smuténce*, ale i ve všech ostatních sbírkách patří do nejaktivnější vrstvy básnickova idiolektu, do centra jeho poetiky a básnické ontologie.

Abychom však mohli uvést soudy širšího dosahu, musíme Skácelovo klíčové slovo „objektivizovat“ přijetím odpovídající metody a textového vymezení, v jehož rozsahu provedeme jednotlivá dílčí sémantická rozkrývání.

Při uvědomění si toho, že slovo jako základní jednotka lexikálního plánu ztrácí v literatuře (a především v lyrické poezii), tj. v „sekundárním modelujícím systému,² svou samostatnost, slovníkové vymezení i původní sémantické pole, musíme vyjít z širšího celku.

Za výchozí a základní jednotku básnického textu je všeobecně považo-

¹ Op e l í k, J.: *Třeskuté ticho poezie*. Literární noviny, 15, 1966, č. 3, s. 5.

² Termín „sekundární modelující systém“ zavádí pro literaturu sovětský sémiolog Jurij Lotman. Srov. L o t m a n, J.: *Struktura tekstu artystyčnogo*. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy 1984, s. 18. (Ruský originál *Struktura chudožestvennogo teksta*. Moskva, Iskusstvo 1970.)

ván básnický obraz.³ V jeho významovém kontextu se budeme pohybovat, což nás částečně vyvazuje z (úzce lingvisticky chápaného) lexikálně sémantického plánu, ale zákonitě vede také k několika omezením z „druhé strany“, např. přestává být určující celistvost textu (především jako jednoty tematické),⁴ tzn. že se nebudeme obírat poměrem slova a obrazu k tématu básně (cyklu, sbírky), jejich zapojením do vyšších — textových i nadtextových — struktur. Pozbývá pro nás relevance postavení slova v textu, v jakém okamžiku významového dění textu se objevuje. V důsledku ztráty textové celistvosti nereflktujeme ani na žánrové hledisko.

Na druhé straně je významy ticha v básnickém textu zatíženo i množství jiných synonymních lexikálních jednotek, neboť jednotlivá slova se v poezii uplatňují především svými konotacemi (zvyšuje se tím synonymita básnického jazyka), tzn. že se zákonitě objevuje daleko více sémantických příbuzností a prolnutí než v jazyce přirozeném, neobrazném. Kromě toho ke specifičností poetické obraznosti patří také to, že nositeli základních (tj. lexikálních) významů mohou být jednotky nižších rovin textu: zvukové (např. eufonie, zvukomalba, aliterace), morfologické (např. sémantizované gramatické kategorie⁵) nebo i vyšších: syntaktické (např. paralelismus, inverze), event. nadvětné-kompoziční (např. motivické skoky a návraty).

Při postižení básnického obrazu jako jednotky soudržné především významovým kontextem musíme však přihlížet i k verši, tj. k základní organizační jednotce básnického textu, nadto jednotce jiného řádu, než je obraz.

Mohlo by se zdát, že prohlášením obrazu za základní sémiologickou entitu, jež nám má sloužit k sémantické analýze, porušujeme textovou jednotu, provádíme nepřipustnou parcializaci; domníváme se však, že pro sémantické zabarvení a postižení jednotlivého slova je nejdůležitější a nejvíce určující jeho nejbližší okolí. Proto i sémantické, syntaktické a rytmičké vazby budou nejsilnější v bezprostředním syntagmatu, v němž do nich slovo vstupuje. Považujme tedy obraz, a to nejenom pro účely naší studie, za znak, neboť „[...] za semiotické třeba pokladat vsetko, čo sa nejakým spôsobom dotýka textu a necháva v ňom ‚stopy‘. Každá takáto stopa vstupuje potom svojím zmyslom do jeho obsahu, pomáha ho tak alebo onak utváraf.“⁶

³ S básnickým obrazem jako se základní jednotkou poezie pracují např. J. Mukařovský, J. Lotman, F. Miko, V. Mikula. Všichni jej však vymezují především sémanticky (jako významovou entitu); explicitně však neuvažují o vztahu obrazu k syntaxi a intonaci, o jeho „extenzivním“ rozpětí. Srov. Mukařovský, J.: *K sémantice básnického obrazu*. In: *Studie z poetiky*. Praha, Odeon 1982, s. 140; Lotman, J.: op. cit., s. 82—84; Miko, F.: *Identita hodnoty v lyrickom preklade*. In: *Hodnoty a literárny proces*. Bratislava, Tatran 1982, s. 142; Mikula, V.: *Básnický obraz a systém konotácií*. Slovenská literatúra, 31, 1984, s. 122—131.

⁴ Protože nepracujeme s celistvými texty, ale pouze s jejich částmi, neprovádíme interpretaci, nýbrž analýzu.

⁵ Srov. Jakobson, R.: *Grammatika poezii i poezija grammatiki*. In: sb. *Poetics. Poetyka. Poetika I* (red. R. Jakobson). Warszawa, Polish Scientific Publisher 1961, s. 397—417.

⁶ Miko, F.: *Veta ako semiotická jednotka*. Jazykovedný časopis, 37, 1986, s. 19.

Ze zřetele nesmíme pustit ani problematiku slovnědruhovou, neboť slova ticho-substance, tichý-vlastnost (příznak), tišit-děj, tiše-okolnost (příznak příznaku) nemají stejnou sémantickou hodnotu, jejich základní významové vymezení je shodné jen zdánlivě. „Hlavní organizující schopnost má kategorie substance, předmětnosti v nejširším smyslu. Kategorie vlastností, dějů, stavů a okolností mají vzhledem k ní povahu příznaku, který může být statický a dynamický, primární a sekundární.“⁷ Navíc i obecně stylistická platnost jednotlivých slovních druhů se promítá do sémantiky jejich nositelů.⁸ Budeme charakterizovat především substantivní ticho (i co do frekvence u Skácela zcela dominující), neboť substantivum má největší schopnost sémantické motivace, významově je nejvíce autonomní. K ostatním slovním druhům přihlédneme jen dílčím způsobem.

Nyní nám ještě zbývá u Skácelova ticha obhájit jeho „klíčovost“. Soudíme, že již při běžném, neanalytickém čtení kterékoli Skácelovy sbírky se nám tato lexikální jednotka fixuje jako všudypřítomný doprovod základních témat, motivů, jako jedno z výchozích námětových nasměrování autora, přičemž tak přesahuje do roviny mimojazykové a stává se podstatným tematickým elementem textu. I z frekvenčního slovníku Skácelových sbírek⁹ získáváme exaktní a objektivní potvrzení, že ticho patří svou častostí k nejexponovanějším slovům Skácelova básnického idiolektu.¹⁰

Za jeho úžasnou kázeň i mlčení, za rozlehlá zátopolí jeho básní.“¹¹ celovo esejistické vyznání ke Karlu Tomanovi, a to nejen proto, že je nazváno *Ticho nahlas*. Skácel se tímto svým esejem nepřihlásil pouze k Tomanovi jako básníkovi sobě blízkému, ale přiznává se i k sobě (implicitně ke svému tichu): „A je třeba se Tomanovi poklonit za vše, co nenapsal. Za jeho úžasnou (kázeň i mlčení, za rozlehlá zátopolí jeho básní.“¹¹

Po stanovení metodologických východisek se nyní budeme věnovat samému objektu naší studie, Skácelovu (lexikálnímu) tichu, jeho sémantic-

⁷ Filipec, J.—Čermák, F.: *Česká lexikologie*. Praha, Academia 1985, s. 96.

⁸ Srov. Mistrik, J.: *Stylistika*. Bratislava, Slovenské pedagogické nakladateľstvo 1985, s. 45—46.

⁹ Uvádíme nejfrekventovanější slova sbírky *Smutěnka* (1965): sníh—10×; bílý, vítr—9×; noc, voda, smutěnka—7×; blízko, pravda, vědět, zase—6×; celý, cesta, den, květ láska, les, padat, pole, srdce, starý, strom, ticho—5×. Index opakování: 2, 249.

Dávné proso (1981): smrt—27×; noc—24×; den—21×; láska—19×; země—14×; ticho—13×; růže, sonet, spát—12×; celý, dítě, strom—11×. Index opakování: 2, 613.

Chyba broskví, tj. první polovina (100 čtyřverší) sbírky *Naděje s bukvojými křídly* (1983): ticho—13×; voda—10×; tma—9×; den, slovo—8×; vítr, země—7×; bílý, čas, noc, pták—6×. Index opakování: 2, 052.

Za poskytnutí excerpcí s frekvenčními údaji upřímně děkuji doc. dr. Dušanu Šlosarovi, CSc.

¹⁰ Srov. Bagin, A.: *Jazyk v literárnej komunikácii*. In: Literárne etudy. Bratislava, Smena 1979, s. 137; Hausenblas, K.: *Sémantické kontexty v básnickém díle*. In: sb. *Teorie verše II* (red. J. Levý a K. Palas). Brno, UJEP 1968, s. 31. Oba autoři zdůrazňují funkční důležitost nejfrekventovanějších slov: 1. v rámci autorského idiolektu (Bagin) a 2. pro utváření smyslu textu (Hausenblas).

¹¹ Skácel, J.: *Ticho nahlas*. Host do domu, 8, 1981, 262—263.

kému postižení. Na základě významových spojitostí jsme došli k uspořádání do sedmi skupin, přičemž východiskem se nám stal vlastní materiál, nikoli a priori přijatá sémantická kritéria. Postižení jednotlivých dílčích významů budeme v každé skupině dokumentovat na třech ukázkách.¹²

(1)

„Večer si lehá tiše do polí“

Dávné ..., b. *Sonet o červencové noci na Vysoké*

„Aby každý mohl vejít dovnitř

[...]

s radostí žal i vážná, tichá chvíle.“

Kolik ..., b. *Dám*

„Je ticho po ránu,

když popleněno mlčí hrdinství

a ze šachty se dere černý kouř.“

Hodina ..., b. *Neštěstí*

O b y č e j n é t i c h o. Stav bezhlučnosti, klidu. Daná „podmnožina“ má nejblíže k slovníkovému vymezení své lexikální jednotky. Skácel v tomto případě nevyužívá slovo v příliš osobitě modifikovaném významu, nerozhrává jeho konotace a sémantická prolnutí s jinými lexikálními jednotkami; motivace slova není neobvyklá. V rámci básnického obrazu je ticho prvkem méně nápadným, viz např. první ukázkou, kde je slovo *tiše* co do dominantnosti „pohlčeno“ v obraze daleko výraznější personifikací. *Večer* je zde nejen syntaktickým, ale i obrazným agentem, navíc i svými společnými konotacemi mají k sobě *večer* a *tiše* velice blízko, jejich koexistence není pocítována neobvykle (srov. ustálená sousloví „tichý večer“, „večerní ticho“). I v druhé a třetí ukázce se ticho metaforickým určením slov, jež je bezprostředně rozvíjejí (*tichá chvíle*; *ticho po ránu*), pouze podílí na expozici básnického prostoru, ze kterého se vzápětí vytrácí. Do básnickova Domu vchází radost a žal a chvíle, jež je vážná a tichá, vše jako rovnocenné prvky básnického výčtu. Ve třetím úryvku je ticho dekorujícím předznamenáním důlního neštěstí, interferenční konfrontace ticha a rána není vzdálená. Určující roli v obraze zastává personifikace 2. verše, jež tichu dodává skrytá epiteta „zlověstné, tragické“.

Kategorie obyčejného ticha není pro Skácela příznačná, proto na ní nelze poznat specifičnost básníka klíčového slova. Ticho zde funguje s nepříliš výraznou sémantikou, nevzdalující se od neutrálního, slovníkového vymezení, a proto není schopno se sémanticky prosadit; zároveň také tím, že je označení pro stav, nemá konkrétní, smyslově postižitelný denotát; a protože také obrazně není uchopeno žádnou „konkretizační“ figurou (např. personifikací), významově se ztrácí a v obrazném kontextu splývá.

¹² Celkový počet excerpce byl 73, a to z těchto Skácelových sbírek: *Kolik příležitostí má ráže*. Praha, Československý spisovatel 1957; *Co zbylo z anděla*. Praha, Československý spisovatel 1960; *Hodina mezi psam a vlkém*. Praha, Československý spisovatel 1962; *Smuténka*. Praha, Československý spisovatel 1965; *Metličky*. Praha, Československý spisovatel 1968; *Dávné proso*. Brno, Blok 1981; *Naděje s bukovými křídly*. Praha, Mladá fronta 1983; *Odlévání do ztraceného vosku*. Brno, Blok 1984. Stranou necháváme autorovy sbírky pro děti i jeho esejistiku. Názvy sbírek za jednotlivými ukázkami v dalším textu zkracujeme.

(2)

„Za žádnou pravdu na světě.
Ale jestli chceš,
za malý pětník ticha.“

Smuténka, b. Chvilé

„a je tu ticho co je navíc“

Naděje . . . , bez názvu

„A ticho větší nežli stromy
a v barvě staré plástve medu
postará se o náповědu“

Dávné . . . , b. Listopad

Ticho-míra. V této sémantické kategorii se ticho stává jakým-si komparativem, větší mírou a zároveň vyšší kvalitou něčeho, co je vysloveno více (druhá ukázka) či méně (třetí ukázka) zastřené. Zdejší ticho je v obraze poměřováno — v prvním případě hned dvojím rozdílným způsobem: jednak jako peněžité vyjádření sebe sama, jednak jako hodnota, jež je větší než pravda. V druhé ukázce ticho sebou samým (v nedourčeném někde) přebývá; v ukázce třetí je v přírodní scénérii postaveno explicitním adjektivním komparativem nad stromy, poměřuje se zde tedy nehlučný stav s přírodním objektem, který tak svými významy do ticha „fúzuje“. Tím, že je ticho jakoby vyčísleno, vyměřeno pomocí toho, co stojí níže, jsou mu přiděleny překrývající i částečně antonymní významy. První ticho tak přijímá konotace z trojúhelníku „pravda-lež-nadpravda“, třetí je zase naturifikováno, ale také „nadenaturifikováno“, dostává se „hodnotově“ nad přírodu, nad její řád, převrstvuje ho, a proto je schopno přírodě předřikávat (*náповědu*) a jako vyšší řád se postavit nad ni. Pouze ve druhé ukázce se naše konkretizace obrazu musí obejít bez zřetelné indicie, již bychom brali i jako nepřímou vyřčenou menší mírou ticha. Básnický prostor tohoto obrazu je ze všech tří nejvíce neurčitý.

Markantním rysem všech tří tich je zastření jejich významové extenze (denotace); v rámci básnického obrazu je sice kvantifikace ticha sémantizována (*pětník, navíc, větší*), ale samourčení kvality, skrytého hodnotového naplnění, jež mu uděluje lyrický subjekt, si rekonstruuujeme nepřímo, jako sémantický i kvalitativní přesah protějšků ticha.

(3)

„Královno dávno vyhynulých úlů
a ticha naruby a zarubaných cest“

Odlévání . . . , b. Kdo

„Možná je to druhá strana ticha,
možná zakřičí to roztoužený páv
daleko,

až za Egejským mořem.“

Co zbylo . . . , b. Celá v bílém

„už i ta poštolka si krouží nad Brnem
tichá jak rovnováha ticha.“

Smuténka, b. Druhá báseň o Brně

Dělené ticho. Společným znakem této kategorie Skácelova ticha je evokování jeho dvojitosti, a to explicitně (druhá ukázka) i implicitně (třetí ukázka). Sémantická charakteristika dvou polů jednoho ticha však vychází z jedné lexikální jednotky. Tichu není vytvořen významový

protiklad, dělí se tak na ticho a ticho; ani v jedné z ukázek nenalzáme bližší metaforické dourčení jeho dvou kvalit. Mohli bychom říci, že Skácel provádí na této kategorii vnitřní disjunkci a zároveň konjunkci významů. *Ticho naruby, druhá strana ticha, rovnováha ticha* implikují své protiznačné významové protějšky, které ovšem zůstávají v obraze zatajeny, nevysloveny. Co do postižení sémantizace ticha je nejsložitější třetí úryvek, zejména jeho 2. verš-přirovnání: *tichá* (comparandum), *rovnováha ticha* — tj. rovnováha ticha a ticha (comparatum), ticho (tertium comparationis). Třísložkové přirovnání tak obsahuje čtyři sémantické komponenty (tři zjevné a jeden skrytý), jejichž nositeli jsou pouze dvě lexikální jednotky. Sémilogicky se utváří situace, ve které jeden výraz¹³ zastupuje čtyři významy; ty jsou ovšem ve skutečnosti významem jedním. Významové dění celého přirovnání se tak odehrává s minimálním počtem lexikálních jednotek (samostatných významů). Vzniká tím jakási obrazná tautologie.

Abstraktní povaha děleného ticha ve všech třech ukázkách je pouze zdánlivá, nejde o složitou logickou ekvilibristiku, o kreaci jakéhosi meta-ticha. Ticho je totiž vždy zasazeno do předmětného až faktografického okolí (*úly, cesty, páv, Egejské moře, pošťolka, Brno*); přes něj tak vnikají do „zabstraktnělého“, rozděleného ticha zcela konkrétní významy. Vnitřně rozdělené, symetrizované ticho, které je nuceno významově těžít ze sebe sama, je sémanticky vyrovnáno svým věcným okolím.

(4)

„potichu jsme to zapomněli
hlasitě o tom nevíme“

Odlévání . . . , Kotlářská 35a

„kéž je nám nejvíc ticho
až kolem půjdou s lží“

Naděje . . . , bez názvu

„Ticho spí v ústích děl.“

Kolik . . . , b. Protiletická baterie

T i c h o - r o v n o v á h a. Společným významovým prolutím ve třech ukázkách je výrazná antinomie ticha a jeho protějšků, jež se objevují ve stejném obrazném syntagmatu. Toto Skácelovo ticho má blízko k tichu-míře, odlišné je však od něj polarizovanou vyhroceností vůči sémantické kvalitě tvořící mu druhý pól. Lotmanovský archisém ticha a jeho opaku je markantní, čímž nám tato výrazová dvojice vytváří silný invariant obrazu.

V první ukázce se dokonce významová antinomie objevuje explicitně (*potichu-hlasitě*), tvoří tak základní osnovu dvojverší, zvýrazněnou i shodnou pozicí v počátcích veršů; dále tato slova také svým isosylabismem udílejí veršům daktylský impuls. Sémantickou antitezi zpevňuje také syntaktický paralelismus obou veršů, a tak — jsouce nasměrování syntakticky a počátečním děním sémantickým — jsme nuceni vnímat i koncová veršová slova jako opozita. Ta ovšem svou vlastní sémantikou i gra-

¹³ Ve skutečnosti jde sice o dva výrazy (slova), ale *rovnováhu ticha* si při konkretizaci můžeme rozložit na *ticho* a *ticho*, čímž bychom lexikální „repertoár“ přirovnání ještě více zúžili.

matickými časy se ocitají ve spojení příčiny a důsledku, čímž do původně zkonkretizované sémantické opozice vnáší kauzální relaci.

V druhé ukázce je to *lež* se škálou svých konotací, která tvoří tichu kontrast (zvýrazněný i shodnou veršovou pozicí obou slov), navíc se tyto dva protiznačné okruhy vážou k rozdílným subjektivním nositelům *my* (*ticho*) — oni (*lež*), druhý verš (syntakticky vedlejší věta časová) je také časovým určením verši prvnímu.

Opozitem ticha v poslední ukázce se stávají *děla* (čili předměty hlučné, burácivé, nepřátelské), nutno říci, že opozitem sémanticky intenzivnějším, protože předmětným, byť *ticho* je v obraze „zkonkrétněno“ personifikací. Přesto je ze členů dvojice tím, který má větší významovou volnost, je otevřenější a méně dourčené. Sémanticky se chová pasivněji; nedává významy svému protějšku, nýbrž je v podobě antonymních konotací od něj přijímá. Ve dvojici se svým protikladem je prvkem detenzivním.

(5)

„ze země trčí ohlodané ticho“

Naděje . . . , bez názvu

„Chce spát a spát jak stromy v zimě

a nést tu bílou tíhu ticha“

Dávné . . . , b. *Ohledání těla*

„ve stodolách schne zavěšené ticho“

Naděje . . . , bez názvu

Ticho-krajina. Venkov, příroda, krajina tvoří tematickou dominantu Skácelovy poezie. Básníkovi se prolínají všechny jejich významové podoby: konkrétní, mýtické i archetypální. Významové okruhy přírody a krajiny máme zastoupeny i v ostatních „podmnožinách“, přesto někde právě krajina dodává tichu určující významové zabarvení. Pokusme se proto mluvit o tichu-krajině ve stejné kategoriální rovině s ostatními.

První, jednoveršový úryvek je „zemitý“, sémanticky přerývaný obraz, jehož dění by se dalo postihnout jako postupné narůstání významové expresivity, vrcholící epitetem *ohlodané*. *Ticho* jako nejvíce neutrální člen tohoto čtyřčlenného syntagmatu (pomineme-li synsématickou předložku *ze*) je tak situováno do předmětného prostoru země, půdy, z níž vystupuje.

V druhém případě jde o ticho zimní krajiny; celý dvouveršový obraz je oproti první ukázce sémanticky mnohem splývavější, na zvukové rovině osnován pevným jambickým půdorysem;¹⁴ opakování slova *spát* v 1. verši nadto navozuje náladu spočinutí, umdlení. Ve významovém souladu se ocitá dvojice koncových veršových slov *zima* — *ticho*; jejich spojení se navíc posiluje stejnou pozicí i pravidelným jambem. Dílčí kontrasty se odehrávají pouze na švu syntagmatu *bílou tíhu* a *ticha*; obraz, jímž je *ticho* rozvíjeno, lze chápat jako latentní oxymóron, významy klidu a spočinutí jeho adjektivní složky jsou posíleny již z dění předchozího verše, substantivní složka mu je výrazovou antitezí a zároveň tvoří další (prostorové) oxymóron i s tichem. Ocítá se tak v „obklíčení“

¹⁴ U obou veršů jde o čtyřstopý jamb hyperkatelektický. Na zvukové rovině je výrazná i eufonie *bílou tíhu ticha* (ve 2. verši), daná trojím opakováním hlásky i v přízvučných slabikách.

významy opačnými, a ač je kvantitativně i sémanticky v menšině, vnáší do celého obrazu znatelné dynamizující konotace.

V třetí ukázce je ticho „sklizeno“ jako plodina, která po většinu roku zrála v krajině, proto i jeho sémantizace krajinou neprobíhá přímo (ikonicky), nýbrž skrytě (indexově), časovým posunem, jenž se udál mimo obraz. Krajina je v tomto tichu přítomna v úrodě, kterou lidem vydala.

(6)

„A dospělý v tom přísném tichu
prosí a žebrá o něhu“

Dávné... b. Zimní den

„Tolik se bojím ticha do němoty,
té tíhy na stromech a věčnosti,
co v lidech přestala.“

Smuténka, b. Pořád

„čas neslyší a vteřiny jak nitě
z jehel se vyvlékají domů měla by
vrátit se smrt a vyvést to ticho“

„Naděje... , bez názvu

Etické ticho. Základní komunikací Skácelovy poezie není vztah člověk — člověk, ale v daleko větší míře člověk — příroda, proto o našem autorovi nelze mluvit jako o básníkovi-moralistovi a při charakteru jeho obraznosti ani jako o tvůrci básnicky zformulované axiologie. Skryté a nepřímé významy etiky, tj. řádu a rovnováhy, však Skácelovou poezií procházejí.

V první ukázce jde o ticho *přísné*, již jeho adjektivní určení je tedy výrazně morální; druhý verš si konkretizujeme jako sémantický (nikoli však syntaktický) důsledek prvního (tj. prosíme a žebráme, protože se obracíme k přísnosti). To, co je cílem získání (*něha*), dostává se do ekvivalentního hodnotového určení ke stavu, v němž o *něhu* prosíme, tzn. k *tichu*. Konotativní složky *ticha* a *něhy* se tak spojují a nastolují složenou, „vyšší hodnotu“ dvojverší.

Druhé ticho je objektem strachu a obavy lyrického subjektu; jde o stav jakoby absolutního korektivu akustického (*do němoty*), přírodního (*té tíhy na stromech*) a nadlidsky transcendentního (*věčnosti / co v lidech přestala*), zároveň toto ticho jako poodhalený prařád navozuje vztah dvou časů: přítomného času obavy lyrického subjektu a minulého času zaniklého ticha, které již v lidech nepřetrvává.

O tichu třetí ukázky se dá mluvit jako o mementu, strnutí, jež navozuje podmínka smrti (viz i slovesný kondicionál). 1. verš a 1. poloverš 2. verše evokují „vypnutý“ čas, čas-trvání. Dominantou 2. poloverše 2. verše a 3. verše je *smrt*, která zde ovšem svou návratností netvoří poslední stadium, zplanění života; póly života a smrti jsou v obraze přiblíženy a jejich vzájemný poměr relativizován. Ticho, jež smrt doprovází, není pouze *ticho*, ale *to ticho*, tzn. že jeho pronominální deixe odkazuje jakoby do času, ve kterém jsme se s ním už někdy setkali, a proto o něm i v téhle chvíli víme.

(7)

„nejprve bylo jenom bílo
potom se ticho ulomilo“

Naděje... , bez názvu

„lidé se berou pro ticho
které je slyšet jenom ve dvou
jinak to ticho neunesou
jinak je ticho přemůže“¹⁵

Naděje . . . , bez názvu

„Pod samým tichem
jakýsi jiný hluk
a pod tím hlukem
jakési jiné ticho“

Dávné . . . , b. *Mitmem*

Ticho - tajemství. Tato kategorie je latentně přítomna ve všech ostatních, tvoří jim významové „podloží“. Dodejme, že již neobrazné ticho má schopnost konotovat tajemství (srov. ustálená sousloví „tajuplné ticho“, „napjaté ticho“, „ticho před bouří“). V básnickém obraze (jako jednotce s daleko vyšší entropií) se nadto vždy setkáváme s póly významového dourčení a nedourčení a tajemství jako sémantický příznak neurčitosti se zde váže k pólu druhému.¹⁶

První dvojverší je stylizováno jako bájeslovné vyprávění, jako počátek mýtu o stvoření světa; *ticho* zde přichází za *bílem* jako druhá „látka“, která se odštěpuje z první, prapodstatné. Tyto prvotní „substance“ z mytologického obrazu přebírají jakési neurčité i archetypální významy, a protože obě slova nemají předmětný denotát, tzn. že nemohou být naší konkretizací jednoznačně „zhmotněna“, svůj objektový mytologický prostor tak opouštějí směrem k nepostižitelnému tajemnu.

Z druhé ukázky by se mohlo zdát, že ticho je v ní mechanicky nahraditelné láskou (jako svým symbolickým synonymem); jestliže však tuto experimentální substituci uskutečníme, zjistíme, že daná možnost by mohla být provedena pouze v 1. verši, a to jenom pokud by nenavazoval na další kontext. 1. verš sice evokováním partnerského svazku konotuje lásku, avšak dění následujícího verše zcela „smyslově“ (*slyším*) rozvíjí ticho, čímž jej ve čtyřverší upevňuje. Také 3. a 4. verš zvyšují dominantní postavení ticha tím, že mu přidávají významy tíhy, která je silnější než jeden člověk, přesahuje ho, avšak zároveň mu (jako osamocенému) ticho není přístupné. Ticho jde nad sémantický „dosah“ lásky, přesahuje ji, i když je s ní sémantickými valencemi v obraze těsně spojeno.

Obrazný prostor třetího úryvku můžeme vertikalizovat do tří vrstev; v první v nás dvojznačnost epiteta *samým* konkretizuje opozici „pouze čisté ticho-osamocенé ticho“, protikladem k této (vnitřně protiznačné) vrstvě ticha je hluk z druhé vrstvy, ovšem i on je tu určen jako „ten druhý, jiný než předchozí“, v poslední vrstvě se nachází *ticho* stejného epiteta, čili jiné ticho než (dvě ticha) samé. Těchto několik kvalit ticha a hluku vytváří v předmětném prostoru básnického obrazu sice tři vrstvy, ale počet významových vrstev je daleko větší a neurčitější. Ticho je významovým děním postupně „zpfesňováno“, ohraničováno, ale každým svým dalším dílčím vymezením jako by se zároveň od přiděleného určení odpoutávalo a slévalo se s ostatními v nerozčlenitelné, tajemné pra-ticho.

¹⁵ V této ukázce jde výjimečně o celistvý text.

¹⁶ O tajemství jako sémantické kvalitě pojednává Bronislav Pražan ve studii *Poznamky k fenoménu napětí a tajemství*. Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity, 1973, D 20, s. 5—15.

Po vymezení sedmi kategorií Skácelova ticha se nyní pokusíme na základě jednotlivých dílčích charakteristik najít v jejich sémantice společné prvky, tzn. budeme se snažit sestavit jakýsi souborný významový invariant.

Skácelovo ticho jsme „kategorizovali“ do sedmi skupin, přičemž stranou pro nalezení významového „průniku“ dáváme ticho obyčejné; jak už jsme řekli, je pro postižení osobitosti Skácelova klíčového slova nejméně určující. Dále nutno říci, že ani hranice mezi zbylými šesti skupinami nejsou ostré, neprostupné (což vyplývá již ze samé povahy básnické obzornosti); jednotlivé „podmnožiny“ se vzájemně prostupují, „půjčují si“ významy.

Obecně zkonstruovaný „model“ obrazného ticha však vypadá vždy dvousložkově: je tvořen tichem jako lexikální jednotkou a jejím sémantickým dourčovatelem. Ticho jako označení pro stav je z přirozeného jazyka předurčeno, aby bylo z dvojice členů tím denotativně méně výrazným. Navíc ticho asociuje akustické vjemy, kdežto hlavní roli v básnickém obraze sehrávají složky vizuální. A protože „síla konotací závisí od síly denotací“¹⁷, určující podíl na celkové sémantice obrazu tak připadá „ne-tichové“ složce.

Rozhraničení sémantiky nám ukázalo, že obrazné Skácelovo ticho má sémantické pole velmi variabilní, dané především rozšířením (a rozšiřováním) jeho kompatibility. I v obrazném jazyce platí zákonitosti, podle kterých je spojování (kompatibilita) založeno na přítomnosti sémantického rysu společného všem jednotkám obrazného syntagmatu, byť sekundární modelující systém (literatura) původní zákonitosti značně uvolňuje. Proto ani sémantické valence Skácelova ticha nejsou zcela libovolné.

Pokud vytvoříme dichotomii popisného a obrazného, lze říci, že Skácelovo ticho nebude patřit ani k jednomu pólu; dostatečně se odpoutává od neutrálního (slovníkového) vymezení, ale na druhé straně se významově „nerozpouští“ v obrazném kontextu, v jeho sémantice. Autor na něm vnějškově nereprezentuje svou významotvornou metodu či konstrukční princip vlastní poezie. O Skácelově tichu nelze proto ani jednoznačně prohlásit, zda je metaforické, metonymické či symbolické; nedá se přiřadit k pólu konkrétních či abstraktních významů, není pouze denotativní či konotativní, ani jeho recepce není spojena s jediným smyslovým vjemem. Sémilogická jednota Skácelova obrazného ticha se neporušuje, pojmenování setrvává v pevném vztahu výrazu a významu, slova a věci.

Snad nejspolečnější objevenou funkční vlastností Skácelova obrazného ticha jsou jeho významové přesahy. Jako by významové dění obrazu začínalo před jeho prvním slovem a současně jako by pokračovalo i po jeho lexikálním odeznění. Můžeme říci, že sémantické rozpětí převyšuje rozpětí lexikální. Vzniká tím sémantická neurčitost a nedourčenost.

Recepce obrazů se Skácelovým klíčovým slovem se tak nutně uskutečňuje za zvýšené asociační a konotační energie čtenáře, který musí aktivi-

¹⁷ M i k o, F.: *Konotácia a obraz v lyrice*. In: *Hodnoty a literárny proces*. Bratislava, Tatran 1982, s. 126.

zovat co nejširší škálů významů a pro konkretizaci obrazu tak hledat jejich společné „tertium comparationis“.

Slovo ticho není u Skácela přes svou četnost informačně znehodnoceno; má dostatečně entropickou povahu, než aby bylo odvýznamněno redundancí nefunkčního nadužívání.¹⁸ Skácelovo ticho není „zakleto“ do ustálených syntagmat, kompatibilní pouze s vymezeným okruhem epitet, předurčeno do zúženého sémantického prostoru a odkázáno na jednu syntaktickou roli. To vše odráží, že jeho sémantická motivace je autorem neustále aktualizována, obnovována. Skácel nenadužívá pojmenovací potence jazyka.

Na základě objevených společných významů ticha a zároveň při jeho denotativní neurčitosti, stejně jako i místem a funkcí v obrazném syntagmatu, je ticho nejčastěji konotováno s významy uvolnění, čistoty, stálosti, řádu. Tato slova (s jejich širokými významovými okruhy) můžeme považovat i za významový invariant šesti kategorií Skácelova ticha.

“THE SILENCE” OF JAN SKÁCEL

A Semantic classification of the poet's keyword

The basic unit the author starts at in order to render the semantics of silence (as a lexical unit) is a poetic image (i. e. syntagm created above all by relationships in meaning). The image is authoritative by its semantical, syntactical, and rhythmical relations for each entering word. The evidence of the key role of silence in Jan Skácel's poetry is found partly on the level of general (non-analytical) reception further in the frequency-count vocabulary of some collections by the poet, on the level of Skácel's formulated poetics and also in the opening extract, taken from a review of one collection.

Based on the sorted out material (images with silence), taken from 8 collections by Skácel, according to the author, the poet's silence falls into 7 categories: 1. Ordinary Silence. 2. Silence-Measure. 3. Divided Silence. 4. Silence-Equilibrium. 5. Silence-Landscape. 6. Ethical Silence. 7. Silence-Mystery. The author tries to render the semantic determination and specificity of each group by furnishing three selected extracts. In the conclusion he attempts to discover their common qualities by penetration of meanings of all the respective groups. He finds them in an insufficient definition of meaning and in the common complexes of meaning-disentanglement, permanence, order.

¹⁸ To není jenom určení jedné lexikální jednotky; daným způsobem bychom mohli celkově charakterizovat princip Skácelova pojmenování.