

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Katedra bohemistiky

TOPOS CHODCE U VÍTĚZSLAVA NEZVALA A JIŘÍHO KOLÁŘE

(Topos of Walker in the Poetry of Vítězslav Nezval and Jiří Kolář)

Bakalářská diplomová práce

Kateřina Kubálková

Česká filologie

Vedoucí práce: Mgr. Petr Komenda, Ph.D.

Olomouc 2016

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně s využitím literatury uvedené v seznamu.

V Olomouci dne 23. 6. 2016

.....

Poděkování

Děkuji Mgr. Petru Komendovi, Ph.D., za odborné vedení a cenné připomínky při psaní této práce.

OBSAH

ÚVOD	1
VÍTĚZSLAV NEZVAL	3
Činnost chodce	6
Jazyk a řeč	9
Prostředí	11
Snovost	14
Personifikace města	16
Analogie prostředí	18
Praha s prsty deště.....	21
JIŘÍ KOLÁŘ	24
Činnost chodce	26
Jazyk a řeč	28
Smyslovost	30
Prostředí	31
Periferie	36
Personifikace města	37
Analogie prostředí	39
ZÁVĚR	41
ANOTACE	43
POUŽITÁ LITERATURA	44

ÚVOD

Předmětem této práce bude vymezení toposu chodce a jeho charakteristika v surrealistické tvorbě Vítězslava Nezvala a v tvorbě Jiřího Koláře 40. let. Pojem topos má v literární vědě mnoho definic, přičemž mnoho z nich pracuje zohledňuje kategorii znakovosti, kterou topos většinou nese. Znakovost se konstituuje v rámci literárního díla. Daniela Hodrová tvrdí, že abychom něco mohli charakterizovat jako topos, musí to být podmíněno právě znakovostí: „Témata a toposy mají znakovou povahu a jedině v znakové podobě vstupují do naší zkušenosti“. (Hodrová 1994: 12) Topos (původně z řeckého *topoi*) historicky označuje místo, které prostupuje různá literární díla a nese s sebou jistou sémantiku prostoru. Hodrová kromě toposu místa rozlišuje rétorické formule, vracející se metafory a stylizace postav, které rovněž mohou plnit funkci toposu. Bude nás nejvíce zajímat kategorie, kterou označila jako stylizace postav. Chodec vnímá město „nejbytotněji“ (Hodrová 2006: 179) skrze chůzi, do které se „vepisuje neklid nitra i města“. (179)

V první části této práce se budeme věnovat kategoriím, které charakterizují Nezvalovu postavu chodce v jeho surrealistických dílech *Praha s prsty deště* a *Pražský chodec*. Druhá část bude pojednávat o postavě chodce u Jiřího Koláře ve 40. letech, kde budeme vycházet především z děl *Ódy a variace* a *Limb a jiné básně*. V těchto vybraných dílech bude možné zkoumat proměnu významu toposu chodce v české literární avantgardě a posun k poetice všedního dne.

Metodologicky se budeme opírat o *Poetiku vyprávění* autorky Shlomith Rimmon-Kenanové. V tomto textu nás budou zajímat kategorie rozdělení postavy tak, abychom dokázali uchopit subjekty ve ztvárněném literárním prostoru. Hodláme téma chodce sledovat skrze vlastnosti postavy tak, jak jsou v konkrétních textech, ať už prozaických nebo básnických, zachyceny. Vystávají v nich určité rysy postavy a my se zaměříme na popis jejího fungování v prostoru. Rádi bychom však zdůraznili, že se budeme soustředit na subjekty zachycené jakožto postava, ale odhlédneme od naratologické charakteristiky pozic subjektů a nebudeme se

tedy věnovat problematice objasnění pozice vypravěče, respektive lyrického subjektu. Zaměříme se zejména na pohyb chodce v prostoru města.

Pro základní rozdělení postav v textu autorka uvádí přímou a nepřímou definici. Přímou definici Nezvalova vypravěče zde provádět nebudeme, jelikož jediným signifikantním rysem, který zde postavu tímto způsobem charakterizuje, je Ich-forma. Postava v první osobě nám zde neposkytuje svou vlastní charakterizaci, mnohem lépe ji poznáme prostřednictvím jejího uvažování. Podle Rimmon-Kenanové zde půjdeme tedy spíše cestou nepřímé prezentace, která nebude postavu představovat skrze adjektivní popis, ale znázorní její rysy skrze vlastní jazyk, přemýšlení a interakci s prostředím.

VÍTĚZSLAV NEZVAL

Na konci 30. let, poté co vyšla sbírka *Praha s prsty deště* a próza *Pražský chodec*, již Nezval téměř překonal své surrealistické období. V jeho básnických začátcích, ve 20. letech, procházela tvorba nejprve poetismem, ze kterého si uchoval několik rysů, které uplatnil právě ve svých pozdějších sbírkách. Poetismus požadoval ryzí umění oproštěné od účelnosti a užitečnosti, které by působilo na citovost a zintenzivňovalo líbivé pocity. Lidské štěstí bylo na nejvyšším stupni uměleckých hodnot. Tato poetická podmínka krásy a nezištnosti umění je částečně transformována i v jeho surrealistických dílech, kde se krása vyskytuje prostřednictvím snu. V *Pražském chodci* se pracuje s přetvářením skutečna, kde smyslová realita slouží k tomu, aby byla transformována do sféry podvědomí.

K surrealismu se Nezval dostává postupně skrze francouzské literáty. Nezvalův dopis André Bretonovi z roku 1933 byl „prvním krokem ke spolupráci“ (Jelínek 1995: 517) mezi pražskými a pařížskými autory. V rozmezí let 1935-1938 vycházejí tři básnické prózy, které jsou propojeny podobnou tematikou „chodectví“. Jsou to *Neviditelná Moskva* (1935), *Ulice Gît-le-coeur* (1936) a *Pražský chodec* (1938). Všechna tato díla propojuje Nezvalova osobní zkušenost a jistý interní prožitek, který je v nich mj. zachycen. Tematicky s těmito prózami koresponduje i básnická sbírka *Praha s prsty deště* (1936).

Surrealismus Nezvalovi poskytoval prostor pro vyjádření obraznosti nejen vědomého, ale rovněž podvědomého, duševního světa. Využíval jej rovněž jako způsob odklonu od racionality všednodennosti, z jejíž fádnosti se odpoutával skrze imaginaci. Inspirací mu bylo právě i přátelství s francouzskými surrealisty. *Pražského chodce* můžeme považovat za dílo, ve kterém jsou přítomny autobiografické prvky. Je v něm zřetelný poukaz na surrealistický program, ale také odkaz na francouzské i české kulturní prostředí, které evokuje Nezvalovo zasvěcení do avantgardy. Odkazuje jeho prostřednictvím na své mládí, které bylo ovlivněno tvorbou Guillaumea Apollinaira. André Breton a Paul Eluard jsou sice autoři, se kterými se Nezval reálně setkal, nicméně v textu fungují stejně jako

Apollinaire. Jsou zde přítomní ve svých dílech a skrze zkušenost četby se tyto literární vzory stávají inspirační součástí Nezvalova nejen literárního života.

Postava chodce u Nezvala je poměrně explicitně autostylizována, Již během prvních odstavců text sugeruje, že půjde o dílo založené především na subjektivě vnímání, interní zkušenosti a prožitku, který chodec v městském kontextu nachází. „Jak bych neměl poskytnouti na těchto stránkách místo těm pražským obrazům, které nosím v mém duchu jen já sám (...)“. (Neval 2003: 63) Postava chodce tímto získává autobiografické prvky.

Autor se zde zaměřuje na reflexi městského prostoru, zároveň zde ale předkládá i několik esejistických úvah. (Hledá například souvislosti mezi snem a uměním, případně vztah umění k realitě). Walter Koschmal tento text definuje přesněji jako lyrickou prózu, jejíž podstata dovoluje Nezvalovi potlačit empirii města a umožňuje mu v něm nacházet vlastní asociace a podněty.

Pražský chodec byl částečně inspirován právě Apollinaiem a jeho stejnojmenným, o třicet šest let starším textem. Jak Nezval uvádí: „Pojmenoval jsem na památku tohoto básníka tuto knihu názvem jeho prózy o Praze“. (155) A jeho vliv nezůstal pouze u názvu díla. Apollinaire ovlivnil Nezvalovo vnímání a perspektivu nahlížení na město, jak mimochodem sám uvádí: „Nedovedu vyslovit dost horoucně, jak právě on, jak právě jeho oči, chiméricky zastřené, naučily mne dívat se jinak, nově na to vše (...)“. (155)

Navzdory tomu je však postava chodce u obou spisovatelů pojata až protikladně. V Apollinairově díle zastává emocionálně neangažovanou, objektivní roli. Naopak chodec Nezvalův je založen na vlastní, individuální existenci a klade důraz právě na neustále přítomnou emocionální recepci.

Apollinairův chodec se v městském prostoru pohybuje účelně s určitým cílem. Walter Koschmal tvrdí, že „jeho chůze časem i prostorem není konkrétní, ale symbolická“. (Koschmal 1997: 361) Postava nemá k městu individuální vztah, nahlíží na něj od počátku jako na cizí prvek, zároveň se ani nesnaží o přiblížení. Dalo by se na druhou stranu tvrdit, že i on sám ve městě představuje vyčnívající element. Nezvalova postava působí opět přesně naopak. Její pohyb je většinu textu nahodilý a velmi přetržitý. Jeho chodec k Praze přistupuje velmi důvěrně.

Koschmal vidí v této důvěrné blízkosti k městu rys, který chodci paradoxně město odcizuje a dělá jej špatně přístupným, nedostupným. S tímto tvrzením bychom však mohli souhlasit jen částečně. Nezval v textu přiznává, že se po Praze sice snaží chodit jako cizinec, že je „vyhnancem i synem“ (Nezval 2003: 63) zároveň, neznamena to však, že by mu bylo město skutečně cizí. Chodec pouze získává rysy postavy cizince, aby mu pomohl obnovit vztah k pražským místům a nacházel díky tomu nový úhel pohledu. V rámci jeho mentálních aktivit se vytváří povrchová úroveň, ve které se soustředí na sugesci místa a hlubší úroveň, ve které se angažovaný subjekt noří do svého podvědomí a citů. Nezvalův chodec se snaží nahlížet na město jako cizinec a hledá ho i přímo v sobě. Očima cizince se zbavuje a stereotypního vnímání Prahy. U Apollinaira se tato dvojí rovina neobjevuje.

Vliv jeho tvorby je patrný i ve sbírce *Praha s prsty deště*, která je označována jako surrealistická. Vyskytuje se zde volné řetězení asociací typických pro automatické psaní, splývání skutečnosti a imaginativních představ atd. Zdeněk Kalista, zde pod pseudonymem Václav Hrbek, poznamenává, že tato Nezvalova inspirace je zde záměrně „málo vědomá“ (Hrbek 1936/37: 529), zprostředkovávaná prizmatem surrealismu, a tím pádem tedy spíše deformovaná.

ČINNOST CHODCE

Způsob, jakým chodec reflektuje konkrétní místa, od jejich samotného výběru až po popis jejich působení, bychom mohli chápat jako činnost postavy, jak ji definuje Rimmon-Kenanová. Jednorázové činy vytváří dynamiku postavy, zatímco běžně opakované činy znázorňují spíše její staticčnost.

Jedna z charakteristických vlastností chodce je bezúčelnost jeho pohybu městem. Záměrná bezúčelnost vytváří prostor pro nové podněty, které stimulují jeho imaginaci. Nezval se této náhodnosti nevyhýbá. Ve chvílích, kdy si jeho kroky „zvolily okružní cestu“ (Nezval 2003: 21), nebo když se vzdává touhy rozhodovati o tom, kam zanese vítr jeho kroky (46), vstupuje „za odměnu“ (46) na místa, z kterých dokáže vidět město jinou perspektivou.

Samotná chůze je na první pohled činnost běžně opakovaná, avšak právě kvůli tomu, že výsledný efekt je vždy rozdílný a nový, dala by se v tomto případě chůze považovat za akt jednorázový. Náhodnost a bezúčelnost by se tedy v tomto případě daly označit jako atributy, které vytváří dynamiku postavy chodce. Jeho pohyb je přizpůsoben tomu, aby ve městě nacházel nové a neočekávané impulsy, jejichž výsledkem jsou různé smyslové počitky, které následně pomáhají konstituovat subjektivní obraz určitého místa.

Dynamika je tvořena jedinečností každého nového pohledu na místo, které chodec reflektuje. I když se chodec městem pohybuje pravidelně, vždy se jej snaží vidět jiným prizmatem a právě v tomto tedy spočívá dynamika Nezvalova chodce. Nejde pouze o pohyb městem jako takový, ale o smyslové zpracování konkrétních míst. Například polibek mu „překoloroval“ (32) jindy až nenáviděné Vinohrady „v kouzelné místo“. (32) Činnost chodce se projevuje vyhledáváním obraznosti míst a nacházet v nich inspiraci a dříve nepoznaný dojem: „Když jdeme – a hlavně, když jdeme po cestě bez cíle - , nepatrné obrazy naší touhy, jež se nám vtírají do kroku, působí, že přestáváme vidět její konec – její opak“. (12)

Walter Koschmal tvrdí, že nekonečný pohyb vlastně definuje topos chodce. V mytologickém slova smyslu představuje dynamiku této postavy „prokletí věčného putování“. (Koschmal 1997: 361) U Nezvala však není fyzická chůze

primárním indikátorem dynamiky postavy, jde navíc o to, aby emocionálně uchopil místo, které na něj působí, které ho oslovuje. Nezval si také uvědomuje rozdíl mezi postavami chodce a poutníka, kde zohledňuje nejen dynamiku pohybu, ale především jistý meditativní aspekt postavy: „Poutník a chodec, tyto dva výrazy, ražené přibližně pro jednu a tutéž činnost, daly mně nad jiné konkrétně pocítit svůj rozdíl. Nebylo mi určeno chutnati štěstí meditací“. (18)

Vlastní chůzi bychom tedy mohli považovat za uskutečněný akt. Své místo tu dále zaujímá i činnost pouze zamýšlená, neboli zamýšlená chůze. Hned během prvních odstavců knihy chodec popisuje plán své nadcházející cesty k příteli a racionálně tuto cestu zdůvodňuje: „Rozjel jsem se k příteli, abych mu pomohl uložit jeho knihy do beden sloužících k stěhování (...)“ (11), od tohoto původního cíle ale upouští ve chvíli, kdy si uvědomí, že jeho kroky nevědomě směřují úplně jinam: „Podivil jsem se již za okamžik, že tato má cesta, pojatá tak bezděčně, je cestou do Kinského zahrady“. (11)

Rimmon-Kenanová rozlišuje kategorii aktu uskutečněného a neuskutečněného. Neuskutečněný potažmo zamýšlený akt může být určující pro postavu (objasnit například její povahové rysy), může však být také vodítkem, jakým způsobem chápat její skutečnou činnost, v tomto případě výběr míst, v souvislosti s prostorem Prahy. V *Pražském chodci* chodec popisuje cesty, které však fyzicky nevykonává, pouze o nich přemýšlí. Není schopen cesty vykonávat z několika důvodů. Například v situacích, kdy mu déšť „brání vyjít ven“ (13) nebo jakmile je „osudně připoután k židli“. (13) Fyzickou chůzi zde potom nahrazuje mentální pohyb. Prostředkem, který v tomto případě výrazně pomáhá putovat, je literatura. Nejčastěji cestuje k místům, která jsou poznamenána subjektivním zážitkem četby: „Tak se vydá muž připoutaný k židli na potulky za něčím, co již nečekal spatřiti“. (13) Skrze literaturu takto nachází cestu do míst, ke kterým zaujímá určitý horizont očekávání: „Tyto legendy vstupují na ulici a působí, že je půjdu rád zhlédnouti na vlastní oči, jakmile ustane déšť“. (13) Do skutečných míst potom vstupuje stejně „rád jako do jistých předválečných knížek“. (44)

Literatura funguje jako médium, díky kterému se chodec přenáší na místo, pokud cestu není schopen vykonat fyzicky, a zároveň mu tato místa pomáhá

znovuoživit. V literárních dílech je totiž „zakleto tolik ovzduší míst, kterými jsme si uvykli chodit již téměř bez vzrušení, a cosi nepomíjejícího ze zázračné imaginace lidu, jejíž pověřivost není ze stanoviska básnického její nejhorší stránkou. (...) Skrývá se v nich skutečná láska k Praze, jež chce být obnovena a postavena na nový, podmanivější základ“. (56) Podobně kouzlo určitých míst „nebude obnoveno leč poezií“. (43) V literatuře nachází „nový cit“ pro žitou skutečnost.

Chůze jakožto pohyb fyzický i literární často funguje ve spojení s asociacemi. Ty jsou ve své podstatě velmi pomíjivou záležitostí. Nezval zde zdůrazňuje důležitost přítomného okamžiku, jenž definuje chodcovu představivost: „Pražský chodec, ten, pro něhož se stala Praha něčím, co již v svém kouzlu přerostlo všechny praktické potřeby, všechny druhy zjištěností, pražský chodec, chodec, pod jehož kroky se mísí rozličná století, pražský chodec, kterému se stalo nezbytností myslit v akordech, jejichž základním tónem je přítomný okamžik (...)“. (163)

Mentální pohyb postavy spočívá v chůzi, kterou si promítá do své představivosti, i když ji fyzicky nevykonává. I tento způsob chůze je poměrně nesystémový, právě díky různým vnějším podnětům, které odvádí jeho pozornost a vzbuzují fantazii. Podle Koschmala je zde konkrétní topografie transformována na neurčitý topos vzpomínky. Z toho plyne i chodcovo vnímání, které je rovněž nesouvislé a nahodilé. Reflektovány jsou jednotlivé momenty, nikoli souvislejší časový úsek: „Z města vymizel empirický řád a jeho celostní komplexnost. Totéž platí i pro prostor a čas“. (Koschmal 1997: 365)

Chodec rezignuje na racionalitu a za odměnu pak získává nové prožitky. Jeho pohyb, a stejně tak myšlenky, se tu odpoutávají čím dál víc od skutečnosti. Vzdálení se od reality a zesílené vědomí sebe sama, je pro Nezvala moment, který z něj dělá chodce: „Zde se cítím opravdu daleko od všeho, co by mi mohlo připomínat lidi a věci, k nimž mne poutá povinnost, zde opravdu jsem na cestách.“ (Nezval 2003: 96)

JAZYK A ŘEČ

Pražský chodec je koncipován jako spojení mnoha fragmentů. Jednotlivými složkami textu jsou popisy městských částí, několik krátkých příběhů a dále Nezvalovy esejistické vstupy, které společně tvoří komplexní dílo. Nespojitosť je charakteristická nejen pro chodcův pohyb, ale také pro jeho přemýšlení. Kvůli tomu, že chodec vnímá prostor poměrně útržkovitě, přeskakuje mezi prvky, které jej zaujmou, nevytváří se v textu konkrétní topografie. Fragmentární vnímání postavy odpovídá jejímu fragmentárnímu pohybu.

Takové vnímání je následkem reflexe minimálních časových úseků, které chodec potřebuje pro to, aby našel nový pohled na město, tzv. nový cit. Mezi jednotlivými podněty, o kterých chodec hovoří, se nevytváří žádná hierarchie. U všech těchto míst, které na něj působí, ať už líbivě nebo právě naopak, jde pouze o zprostředkování jeho momentálních emocí, které v něm vyvolávají.

Řeč a jazyk, v tomto případě většinou ve formě tichého proudu myšlek, může být atribut různých povahových vlastností postavy. V tomto textu má vesměs monologickou formu a projevuje se především prostřednictvím interního uvažování chodce. Chodec si uvědomuje vlastní existenci, v promluvách mluví sám k sobě, dále se obrací na adresáta: „Nemohu si odepřít svěřit vám, za jakých okolností (...)“ (91) nebo dokonce oslovuje část města: „A ty, město (...)“ (62) To je způsob, jakým Nezval zbavuje město pragmatičnosti a účelnosti.

Za určitých podmínek je chodec schopen městskému prostoru rozumět jinak a nově ho prožívat. Pro Nezvala je touto podmínkou tzv. „nový cit“. V textu vysvětluje, jakým způsobem tento cit proměňuje jeho vidění a vnímání, které se váže ke konkrétním místům: „Tento nový cit, který se zhmotňuje ve vteřinových setkáních s čímkoliv, nerozlišuje krásu podle toho, jak je důležitá či nedůležitá, bloudí pod širým nebem a středem samého života, tento nový cit dělá ze mne pražského chodce“. (21)

Chůze předpokládá určité zacílení. Nezval zde však zdůrazňuje, že nejprve je potřeba oprostít se od účelnosti města, poté lze náhodně nacházet krásu a „nový cit“ tak, že chodec v podstatě městem bloudí. Pohyb chodce je výrazně

imaginativní, což znamená, že reálné kontury města se vytrácí. Čím více zapojuje smyslů, tím jednodušeji je schopen v prostoru hledat i vytvářet nové impulsy. Empirie města jako celku se upozaďuje na úkor konkrétních míst nebo detailů v prostoru: „Budu se nyní přenášet z místa na místo, (...), a budu tam prodlívati po krátkou dobu, které je třeba k zablesknutí.“ (145) Nezval tento interní „vteřinový počítetek“, který označil jako nový cit, chápe právě jako impuls, který předchází novému smyslu: „Jakmile onen nový cit existuje, všechno dostává nový smysl“. (17) Pokud je nový cit přítomen, chodec témuž místu, které navštěvuje i opakovaně, také rozumí pokaždé jinak, pokaždé nově. A Nezval dodává, že „není většího štěstí než býti posunut na bod, z kterého můžeme viděti nově to, co milujeme“. (24)

Nezval nachází nový cit, který se projevuje obrazotvorností a ta následně působí na jeho citovost. Chodec zapojuje všech pět smyslů, aby dokázal co nejintenzivněji vystihnout a předat svou představu. „Tento nový cit mne nutí, abych se zastavil před Prahou jako před houslemi – a abych tiše, jako se zkouší ladění, brnkal na její struny, ať je jimi cokoliv“. (21) V textu se objevuje i působení více smyslů zároveň: „Viditelný akord z nečekaných obrazů“. (39)

Chodec, který ve městě účelně vyhledává citové podněty, předává vlastní emoce skrze řeč citu: „Je-li jazyk, kterým mluvíme, (...), nesrozumitelný světu, který na nás upírá právě nyní víc než kdy jindy oči, jazyk, mysteriózní jazyk, kterým mluví Praha, je srozumitelný všem. Nešlo mi o nic více a o nic méně než pokusit se přeložiti tento její jazyk do slov svého citu, do slov, jež pro mne uchystala má obraznost“. (157)

PROSTŘEDÍ

Rimmon-Kenanová tvrdí, že fyzické okolí postavy může metonymicky zastupovat její povahové rysy. V případě *Pražského chodce* bych se v městském prostředí zaměřila spíše na hledání zdrojů jeho emocionality, která se právě v závislosti na něm utváří nebo proměňuje. Mnohdy už samotná reflexe vybraných míst poukazuje na případné společné znaky a analogie, které jsou u každého z nich zohledňovány. Podle slov Rimmon-Kenanové: „Krajina může být analogická nejen s povahovým rysem postavy, ale také s přechodnou náladou; v takovém případě nejde, přísně řečeno, o indikátor postavy“. (Rimmon-Kenanová 2001: 76)

Pomocí „subjektivnosti“ je Nezval schopen transformovat realitu míst a přizpůsobovat ji vlastním představám, ať už vědomě nebo podvědomě. I když chodec ke konkrétnímu místu vesměs přistupuje jako ke známému prostoru, kde očekává nějaký známý emocionální účín, jeho smysly z něj vytvoří prostor jiný, dříve nepoznaný, dalo by se tvrdit až cizí, ovšem za předpokladu, že dokáže najít nový cit. Tyto nově utvářené obrazy, které nabývá na různých místech Prahy, jsou vesměs dichotomií pozitivních a negativních emocí.

V souvislosti s místy, které podněcují pozitivní vnímání, mluví Nezval často o lásce obecně (v různých smyslech): „Láska je magická moc, jež křísí věci mrtvé (...)“ (Nezval 2003: 15) – ve smyslu, že jedna skutečná fyzická podoba může mít několik různých subjektivních variant. Emoce, které působí pozitivně, se snaží vstřebat všemi smysly: „Doprovazení jejích kroků, jež vzešlo z polibku, mně dalo kromě zmatku, jež mi překoloroval ulice Vinohrad v kouzelné město (...)“. (32) K lásce se váže hlavně „řeč vůní“. V tomto bychom mohli vidět analogii, že stejně jako každá žena, má i každá ulice vlastní vůni: „Každá má svůj poněkud jinak přeludný parfum“. (Nezval 2000: 17)

Nemusí jít vždy o ryze pozitivní asociace, láska tu pomáhá přijímat a smířovat se s něčím pro Nezvala těžko přístupným: „Smířil jsem se se svým chudým karlínským pokojem až tenkrát, když jsem se tam vrátil jednou večer přímo z lampionové slavnosti nad Vltavou – a když jsem tam (...), vzal se vzrušením

na vědomí, že ve vedlejším pokoji, kde spali té noci manželé, (...), odehrává se láska (...)" (Nezval 2003: 67)

Rimmon-Kenanová tvrdí, že mezi analogií krajiny a postavou obvykle nebývá vztah kauzality jako je tomu v případě společenského nebo fyzického okolí. Krajina však může podtrhovat jistý rys postavy. Přímoú analogii založenou na podobnosti v tomto případě chápu jako odraz chodcovy emocionality v prostoru města.

Ne vždy se však město proměňuje podle toho, co chodec cítí. Inverzní analogie zdůrazňuje naopak kontrast mezi postavou a prostorem. „Kdykoliv spatřím v noci několik osvětlených oken Muzea na Václavském náměstí, chtěl bych tam vstoupit s iluzí, že tam potkám náměsíčnou ženu s lampou v ruce, jež bloudí staletími“, (...) „Jinak celé Václavské náměstí až na jeho světla a na jeho milé plesnivé pachy posílám k čertu. Zde mi nekvete štěstí“. (148)

Autor připouští, že ne všechna místa, uličky a zákoutí Prahy dokáží líbivě působit na jeho smysly. „Nic z toho, co jsem potkával, nezdálo se mi býti dosti svůdným, abych pod sugestivními pohledy této svůdnosti shledal, že Praha je krásná“. (64) Tam, kde není schopen najít nový cit, se potýká s neobrazností a neinspirativní fádností: „Dlouho jsem si lámal hlavu přemýšlením, proč většina postranních ulic na Vinohradech má na mě účinek, jako bych okusil popela a jako by se mi svíralo hrdlo“. (147) Takové prožívání města pozorujeme většinou v kontextu se sociálními podmínkami: „Jaká škoda, že ani jediné ze tří míst Vinohrad, na nichž jsem bydlel (...), nenašly si v mé obraznosti či v některém literárním díle prostředníka, který by mi svou magičností umožnil snášet alespoň se sebemenším básnickým vytržením nevlídné životní podmínky, k nimž jsem byl připoután v oněch čtvrtích“. (68) Se špatnými sociálními podmínkami souvisí svoboda, respektive nesvoboda, která pak znemožňuje vidět v určitém místě jiný aspekt, než například chudobu: „Dělala to ta studentská mizérie, která kromě soustavné degradace sebevědomí a finanční nouze byla udržována (...), jaká cizota“. (18) Chodcova představivost je pak spoutána a zaměřena pouze na nevlídné životní podmínky. Svoboda je podmínka a „dar“ (19), který musí chodec cítit, aby byl schopen vnímat a interpretovat město.

Praha tedy dokáže působit pozitivně nebo negativně. Ovšem ne každé místo má moc na chodce vůbec nějak působit, něco mu poskytovat nebo sugerovat. Pokud zde nefiguruje smyslová obraznost, konkrétní místo na básníka nepůsobí, a tudíž nijak neovlivňuje jeho imaginaci: „V těchto postranních ulicích není výkladních skříní“. (...) „Nechtěl bych milovat ženu z takové postranní ulice. Unudil bych se s ní“. (...) „Trvám na tom, že je potřeba většinu vybledlých čtvrtí, jež vznikaly začátkem tohoto století nalíčit jako bledničkou stížená rty“. (147)

Subjektivní vnímání města je těžko uchopitelné nejen z hlediska prostoru, ale i časově. Chodec se tak pohybuje „v hodině plné fádního světla“ (11) nebo v období „jež se nevyznačují krajnostmi, ani co se týče délky, ani co se týče krátkosti dne“. (127) V určitých situacích je ale čas velmi konkrétní. Nezval například mluví o věčnosti Prahy ve spojení s dusnou politickou situací 30. let a blížící se válkou: „Uvědomuji si s hodinami, odbíjejícími z pražských věží jednu a půl, že je Praha věčná, jak je Praha věčná“. (160) Pod značným tlakem této doby cítí, že v něm strach vyvolává jisté obrazy a mimo jiné podněcuje nový cit. „A snad právě toto nebezpečí působí, že již dva roky, (...), jsem svědkem, jak se ve mně rodí „nový cit“ k Praze“. (21) Časové hledisko zde akcentuje v souvislosti s ohrožením a značnou úzkostí, uvědomuje si časovou ohraničenost své existence. „Neboť dávají-li nám denně hučící bombardovací letadla najevo, že není čas, že čas letí, že zítra již by mohlo být pozdě, (...)“. (84)

Objevovat Prahu mezi řádky svého vědomí (a podvědomí), se stalo účelem většiny chodcových cest: „To jen jdu a vidím v magickém zrcadle ze zaprášeného křišťálu, jímž je Praha, výraz vzrušení člověka, jemuž se stalo osudem nalézat se a bloudit, nalézat se tím, že bloudí“. (163) Podle Koschmala se tak vzdaluje to, co je empiricky blízké, a naopak se zpřístupňuje to, co bylo původně zahaleno.

SNOVOST

Na začátku této práce bylo zmíněno, že *Pražský chodec* obsahuje esejistické vstupy, v kterých se Nezval zabývá snem. Snovost jakožto významná složka textu úzce souvisí s bezcílností.

Fyzická přítomnost v určitém místě je primárním zdrojem chodcových asociací. Konkrétní místo v takovém případě bývá bodem, který jej posunuje dál do imaginativní sféry, která pak časově už nenáleží přítomnému okamžiku. Za předpokladu, že mu místo neposkytuje žádné smyslové vjemy, nebo k němu přímo cítí odpor, jsou tyto pocity často předávány skrze snové vnímání. Nezval je označuje jako místa, která „jsou vzdálená terénu, na němž se pohybují mé vědomé možnosti, obdarovávají mne snem“. (Nezval 2003: 46) Asociace jsou svou podstatou úzce propojeny s osobní zkušeností postavy. Světelný nápis na lékárně například „vibruje podobně jako typy písma, jakým byly psány promítané titulky prvního filmu“. (124) Zdroji představ jsou i myšlenky chodce ve spojení s konkrétním místem, neboť sama Praha má schopnost „fascinovat naše oči snem“. (160)

Nezval se nad sněním zamýšlí i v souvislosti se zlem, zdali zlo, respektive jeho značná estetická hodnota, může způsobit transformaci snu do reality. Zda snění může mít skutečný účinek na realitu, je-li možné, aby se zlý sen proměnil ve zlý čin. Nezval toto však vyvrací tvrzením, že sen a skutečnost se především nedají považovat za protiklady, protože skutečnost se obejde bez snu, je svébytná, ale naopak sen se neobejde bez skutečnosti. Sen ze skutečnosti vyplývá, je jejím „produktem“ a „speciálním zpracováním v lidské hlavě“. (78) Snící osoba pro Nezvala přestala být člověkem činu. Dalo by se tvrdit, že zatímco skutečnost je sdílená, sen je vždy individuální.

Jakub Sedláček v doslovu k *Pražskému chodci* napsal, že tato Nezvalova snaha zpochybnit „surrealistický ideál spočívající v syntéze skutečnosti a snu“ (Sedláček 2003: 171), je důsledkem konfliktu autora s ostatními členy surrealistické skupiny. (171) V té době už surrealismus Nezvalovi téměř neposkytoval umělecké sebenalezení.

Nezval dále poukazuje na rozdíl mezi bdělým snem, který se v tomto kontextu pojí s čistým psychickým automatismem, a skutečným nočním sněním. Primárně zde odmítá používat slovo „čirý“ psychický automatismus, protože každé dílo je vždy poznamenáno básníkovou osobností, jeho vkusem, mentálními schopnostmi a v díle se tedy odráží básníková osobní celistvost. Namísto toho používá označení „částečný“ automatismus, který poskytuje prostor vlastní imaginaci, a to i s ohledem na umělcovu osobnost. Potom teprve jde o prvek, který nelze předvídat nebo usměrňovat, ale zároveň je básníkovi vlastní.

V *Pražském chodci* Nezval využívá bdělý sen často v souvislosti s negativní emocionalitou. Snění mu pomáhá přijmout a vyrovnat se i s místy, která na něj buď nepůsobí vůbec, nebo působí přímo negativně a která pak není schopen vstřebat jiným způsobem, například skrze literaturu. Uvědomuje si, že „ulice mají křídla, že vyhovují jedinečně mému snění a že mají vše, čím by mohlo toto snění být uvedeno do pohybu“. (72)

W. Koschmal podotýká, že psychický automatismus funguje pouze u lyrických textů. Díky němu je autor schopen nalézat vlastní identitu mezi všemi vjemy, asociacemi a elementy města: „Dosahuje se toho provázáním identity člověka a města tím, že signifikát města získává protiváhu v signifikantu: pomalost modálních zacházek je postavena proti vysokému tempu, dezorientující dynamice města“. Snění je pro Nezvala „nejvyšší vnitřní svobodou“. (Koschmal 1997: 74)

PERSONIFIKACE MĚSTA

Město funguje jako inspirační zdroj, jež na chodce odráží své vlastnosti, ze kterých pak čerpá jisté počítky. To, jakým způsobem je město prezentováno, záleží na emocionálním rozpoložení postavy. Daniela Hodrová tento znak označuje jako určitou „dimenzi vědomí“. (Hodrová 1994: 97) Nezval si už tak poměrně subjektivizovaný prostor ještě přizpůsobuje: „Prošel jsem sta kilometrů pěší chůze a tisíce kilometrů duchového pohybu, než jsem zařídil před svýma očima Prahu, než jsem ji vybavil takovým druhem obývacích prostředků, jež by odpovídaly mému vkusu (...)“. (Nezval 2003: 120)

Praha je v textu velmi personifikována. Nezvalův chodec se soustředí na město a nechává se jím inspirovat. Zejména v souvislosti s politickým prostředím konce 30. let se dostává do fáze, ve které se ztotožňuje s městem, které mu tak silně imponuje. V takových pasážích, kdy dává najevo pocit ohrožení, také městský prostor nejzřetelněji personifikuje: „Jak cítím na svém těle bolest z každé rány, která by mohla býti zasazena tomuto městu“. (155) Kopule Mikulášského kostela je pro Nezvala jeho „vlastní hlavou“. (156)

Město personifikuje pomocí metafor, díky kterým město skutečně ožívá: „Vltavo (...), tvá potemnělá krev se valí starou ranou tolikrát již zkoušeného zakletí Prahy (...)“. (85) V textu vidíme i jisté ztotožnění se s místem. Nezval poskytuje četné obrazy, které jsou propojené s Vltavou: „Unášíš chciplé psy a zteřelé košíky beze dna a bereš na sebe špínu lidstva, jsi jako básník, Vltavo.“ (86) Vltava „věčně se řítící za svobodou“ (87) je pak připomenutí Nezvalovy podmínky pro nezávislou reflexi města i literatury. Jistý akcent na toto „zživotnění“ chápeme jako důraz, že i chodec vnímá Prahu jako postavu, což je nejpatrnější opět v personifikacích, kdy město poslouchá „starýma ušima staleté zdi“ (107), „upírá“ na chodce pohledy (25), „obrací se z boku na bok“ (117) a ukládá věci „pod jazyk chodníku“. (107) Chodec Prahu přímo oslovuje: „Ty, stověžaté město“ (57); „Probud' se, tolik zahlazená paměti Prahy!“ (56)

Nezval k Praze obecně přistupuje velmi důvěrně a zároveň nechává Prahu, aby i ona k němu přistupovala stejným způsobem. Veškerá interakce tohoto místa v takovém případě vždy směřuje k chodci: „Tato světla a jejich tajemství, to byly první uhrančivé pohledy, jež na mne upřela Praha“. (25) Město mu podává „svou ruku zakrytou rukavicí“, „vodí“ (84) jej po schodech; „neočekávaná objetí“ Prahy ho „fascinovala mocněji než pohledy z Petřína“. (70) Nezval rád vstupoval do Kinského zahrady „spojovat se“ (70) s parkem malého města. Praha je místy zpodobňována jako milenka: „Připadalo mi, že se líbám s Prahou starým, a přeč novým, zcela novým polibkem na nejcitlivější místa“. (33) Chodcův pohyb v celém díle je veden „touhou“. V *Praze s prsty deště* se nachází „Dům s řadry zdobenými girlandou“ (Nezval 2000: 87) nebo „S řadry v růžových listech / Město dýchá všemi okny /“ (20); „Se zázračnou schopností otvírat lůno / V kterémkoliv okně kterékoliv ulice /“ (55); „ Kromě vadnoucích tváří osamělé kašny / Nic nevzruší bubeníka /“(67)

Specifická vlastnost Prahy, která funguje v interakci s chodcem, je poskytnutí nečekaného, překvapujícího pohledu a proměna žité skutečnosti. Díky tomu, že Praha před ním „rozehrála své složité varhany“ (Nezval 2003: 69) nachází v ní nové podněty a asociace. Praha se k chodci chová stejně jako někdo mu velmi blízký. Například obchůdky mu „přitiskly svou ruku na oči jako kdosi milý, koho sotva poznám, když mě takto znenadání zaskočil“. (72) Kromě toho, že Praha a chodec se jeden k druhému stávají důvěrně, město v textu nabývá i další vlastnosti, které bychom mohli chápat jako atribut postavy. Nezval mluví o místech, která žijí „nedotčena proměnou svého vzhledu a svých mravů“. (43) Vltava je charakterizována jako klidná, vznešená, každou vteřinou „nová a mladá“. (87)

Osobní propojení chodce s místem je vidět v přístupu, jakým pojímá věčnost. Ve spojitosti s dobovým kontextem vidíme, že si uvědomuje jistou determinovanost lidského života a propojuje ji i s postavou města, na jejíž historii a podobě se podílejí všichni pražští chodci, tedy všichni ti, kteří jsou s tímto místem rovněž určitým způsobem propojeni: „A její věčnost, o které nezapochybuji ani před sebetíživějším fantomem, má něco z nás, bude mít něco z nás“. (160)

ANALOGIE PROSTŘEDÍ

S ohledem na to, že hlavním tématem této prózy je město a jeho reflexe, vyskytuje se zde poměrně velmi málo dalších postav.

Vylidněnost v textu funguje jako atribut, který umožňuje, aby bylo chodcově „já“ schopno soustředit se pouze na sebe. Městský prostor není prázdný, chodec ale záměrně nezohledňuje víc elementů, než ty, které na něj bezprostředně působí. Jsou to většinou konkrétní místa, která vnímá, nebo kde Nezval něco prožil, případně má s nimi jinou osobní spojitost. Eliminováním cizích vjemů, tedy míst i postav, které nepůsobí na jeho imaginaci, se snaží dosáhnout toho, že bude lépe schopen vnímat a nalézat jen sám sebe nezávisle a nanejvýš svobodně od okolí: „Bude se vám snad zdát, že jsem oddělil Prahu od jejích lidí. (...) Což jsem to neučinil, abych ji s nimi tím víc spoutal pečetním voskem, jímž je má vlastní subjektivita?“ (Nezval 2003: 157)

Koho naopak Nezval zmiňuje ve velké míře, zejména na začátku Pražského chodce, jsou literární předlohy a jejich autoři, kteří úzce souvisí s nahlížením chodce na Prahu a její části. V předchozích kapitolách jsem zmiňovala, že emocionalitu vytváří především přítomný okamžik. Jako další inspirační zdroj ale funguje i autorova literární, nikoli prožívaná zkušenost. O funkci literatury jsme mluvili už ve spojitosti s pohybem. Zaujatost pro určitého spisovatele mu však rovněž pomáhá nacházet inspiraci a vytvářet obraznost míst. Samotná literatura, podobně jako prostor Prahy, má na Nezvala jistý emocionální účín. Emoce, které takto nabyly, je potom schopen projektovat do reality: „Tak mně Bubu z Montparnassu, (...) učinil snesitelným Karlín, jehož poetičnost, navozená ve mně kdysi sociálním románem Gustava Pflagra Moravského, dostala nyní vlivem Charles-Louis Philippeova díla svůj nový, velmi živý inspirační zdroj“. (68) Zde působí konkrétní literární dílo nebo samotný spisovatel, které si Nezval spojuje s pražskými místy: „Od chvíle, kdy jsem se dočetl o Jaroslavu Vrchlickém, že stával brzy ráno před ještě neotevřeným krámem Ottova knihkupectví, má pro mne ta část Karlova náměstí, která je mezi Žitnou a Ječnou ulicí, nové kouzlo“. (14); „Tak

vstoupíme do hospůdky, kde sedával Jakub Arbes, abychom spatřili barvu kouře a okenic, na něž upíral pohled, za kterým se rodila jeho romaneta“. (14)

Další prostředek, který poskytuje subjektivní interakci chodce a místa, je vzpomínka: „Rád jsem mimo nadání vstupoval na tento dvůr, abych tu poslouchal šumot dosti jasně sem doléhajících zvuků (...). Tak jsem rád poslouchal v hloubi zahrady anebo na nějakém strmém místě školního dvora piano svého otce, když na ně učil hrát mou sestru etudy“. (102) Podle toho, jaký emocionální zážitek si uchoval ve vzpomínce je pak ovlivněna aktuální realita, kterou díky této vzpomínce dokáže nahlížet jinak: „Nikdy jsem nešel touto zahradou. Vzrušovalo mě, jak se podobá starým vesnickým zahradám, v nichž jsem prožil své dětství“. (33)

V *Pražském chodci* se tedy nevyskytuje mnoho postav, zvláště pak těch, se kterými by se chodec dostával do kontaktu. V tomto ohledu zde vyčnívá motiv jistého společníka, kterého chodec několikrát zmiňuje, ať už jde o postavu ve fikčním světě skutečnou nebo smyšlenou. Tato postava funguje částečně jako alter-ego: „Od chvíle, kdy žiji tuto knihu, zdálo se mi, že hledám, procházejí se po Praze, zázračného spolupracovníka nebo spolupracovníci, jež by mně pomohla uskutečnit světlo, které vidím, jež mne oslňuje“. (26) Na několika místech vypravěč vědomě zpřítomňuje postavu dvojníka: „Nevidím tě / Nevidím sebe sám / A přece jsme spolu / Já a můj dvojník“. (Nezval 2000: 31) Dále je prezentován jako „ten se kterým ulehnu v jedné a téže rakvi“. (33) Postava průvodce má v textu mnoho podob. Například, když ho pražský chodec očekává „od zázraku“ nebo náhody, „zázračné utěšitelky samotářů“. (Nezval 2003: 41) Dále mu průvodce „ztělesňuje lidským způsobem“ (32) náznaky lásky, což značí, že postava může nabývat i podobou ženy. Postava průvodce buď vyplyne z prostorových asociací, nebo si ji chodec sám vytvoří: „Bylo nutno, abych si teprve snem z prvního zpěvu Edisona sám ozářil dosti dlouho poté, co jsem se z nich vystěhoval, Kosíře imaginárním průvodcem, jež potkala má imaginace na mostě legii“. (68)

Nezvalův chodec nahlíží město ještě jinou perspektivou, a to perspektivou dítěte, aby v ulicích lépe dokázal nacházet to, co tam vidět chce. Se zjednodušeným dětským náhledem dokáže filtrovat pozitivní konotace k určitým

místům: „(...) myšlenka na velkolepý grangiňol, do něhož se hrouží má duše, když jsem nejblíž svému dětství, když se mi zdá, že jsem nejšťastnější“. (54) Vnitřní dítě mu ve městě pomáhá hledat elementární, nepragmatický význam skutečnosti: „Svět se změní / A člověk bude smuten / (...) / Dokud nenajde v sobě básníka a dítě“. (Nezval 2000: 38) Skrze dítě je schopen nacházet všechno to, „co je nám právě anebo již navždy nedostupno“. (13) Podobně jako literatura je mu schopná oživovat město a oprošťovat věci od jejich účelnosti, tak podobně dítě dokáže zachytit sebemenší vjem z marginálních skutečností. Například „neujde dítěti v něm obraz chromatické škály perleťových knoflíků“. (53)

PRAHA S PRSTY DEŠTĚ

Prahu s prsty deště tvoří básně, jejichž názvy odkazují k reálným místům (Riegrovy sady, Museum, Hradčany atd.), přesto jsou všechny básně opět především výrazem Nezvalovy emocionální obraznosti, tedy navzdory všeobecnosti názvu je každá báseň promítnutím momentálního rozpoložení. Potom jsou zde ale i básně, jejichž názvy určitým způsobem rovnou evokují rozpoložení chodce, případně atmosféru místa (Liduprázdná neděle, Zataženo, Co dělá polední slunce s Prahou atd.). V souvislosti s *Pražským chodcem* bylo již zmíněno, že Nezval v určitých místech stylizuje chodce do pozice cizince, který je tak schopen nově vnímat prostor města. V *Praze s prsty deště* je tento motiv ještě výraznější. Nezval se v ní vyrovnával s vlastními vzpomínkami na dobu, kdy do Prahy přijel poprvé a musel si k ní teprve nalézt cestu. Ve vztahu k Praze cítil poměrně dlouho distanci, ale především se s ní nedokázal zosobnit, což se přirozeně projevilo v jeho díle. Z toho tedy plynou pocity a motivy samoty, odcizení a smutku.

V básni *Pražský chodec* Nezval popisuje svůj příjezd do města, kde „Na nádraží smutném jak popel se choulil zástup nešťastníků“ (Nezval 2000: 10), a spatřil tam podle vlastních slov „svět, kterému nebudu nikdy rozumět“ (10), chodil „nevýslovně sklíčen / Všecko je cizí neodvažuješ se vzpomínat“. (11) *Trojský most* je další z básní, ve které se mísí zoufalost a smutek. Vrací se zde k sebevraždě přítele Bedřicha Feuersteina, kterému je i dedikována. Mimo to je ale akcentována materiální bída, kterou musel Nezval překonávat. V *Setkání k Praze* mluví a přiznává, že „dlouho jsme si nerozuměli“ (170).

Nezvalův vztah k tomuto městu se však během sbírky proměňuje. Roli v této proměně hrály mezilidské vztahy. V bodě, kdy Nezval potkává přítele, který jej metaforicky bere „pod deštník“ (11) si připouští, že bude konečně moci milovat Prahu. Proto, aby mohl začít vnímat nuance, které toto místo nepřetržitě poskytuje, bylo třeba si nejen přítele získat, ale naučit se jej v sobě nacházet.

„Svět se změní
A člověk bude smuten
Dokud nenajde v sobě dobrého přítele
Dokud nenajde v sobě laskavou přítelkyni
Dokud nenajde v sobě básníka a dítě“
(Nezval 2000: 38)

Tento komplikovaný vztah popisuje jako lásku k ženě, před níž prchá. (11)
Role ženy má tematicky v této sbírce rovněž poměrně výrazné místo. S ženami se pojí láska. Nezval většinou využívá tohoto citu, aby si přetvářel místa, která se jeví fádně, usiluje tímto o obnovu obraznosti. Obraz ženy, ať už matky, dcery nebo milenky, je podáván v souvislosti s personifikací Prahy: „Nikdy nebyla Praha tak záhadnou ženou jak na tomto loži s nebesy“. (143)

„Olejová světýlka
Jak prsty žen
Kývají na mě abych vešel“
(134)

„O půlnoci je balkon vdova
Hrá s kýmisi nad městem šachovou partii
Stojí nahá s lampou v ruce“
(88)

Personifikace Prahy není omezena pouze na motiv ženy. Nicméně časté jsou přirovnání k částem lidského těla, která vytváří životnost prostoru: „Tramvaj jede a zmítá se / Jak tepna“ (49), dále nacházíme „vadnoucí tváře osamělé kašny“(67). V menší míře Nezval akcentuje i nastupující válku: „Jak ruka spálená bleskem / Cloumá sebou ten opilý gigant napodobující ptáčka / Jak apokalyptický zobák, jenž vzlétl cosi vyklovat / Ale také jak olovnice jež kamsi zamíří a náhle spadne / Aby urvala kus střechy aby vypálila nejdražší oči z achátů“. (190).

Intenzivnější reakce na válečné období je patrnější až v pozdějším *Pražském chodci*. Intenzivnější v tom smyslu, že Nezval nezůstává u personifikací pražských fragmentů, ale stupňuje význam tělesnosti analogicky se zhoršující se atmosférou. Chodec se tak dostává do situace, kdy Prahu vidí jako prodloužení vlastního těla, respektive sám v jistém smyslu s Prahou splývá.

V poezii přesto vnímá a reflektuje prostředí úderněji a naléhavěji, než v próze: „Koberec noci / Padá se zvonice / Nebo jej rozvinuje vítr / Zapadlých čtvrtí / Je polit kořalkou / V hodině temné jak Inkoust“. (51) Během několika málo veršů je smyslově zprostředkována atmosféra, přičemž jistá úzkost je cítit ze zapadlých čtvrtí, hořkost je ukrytá za kořalkou. V této básni je čas uchopen surrealisticky vágně: „Není ani noc ani den“. (51) K prolínání vrstev časoprostoru dochází v průběhu celého díla. Realitu prostupuje historie, asociují se vzpomínky: „Mladý student / Jsem to já“ (95); „Má ještě několik výkladních skříní (...) / Kde bloudím a nalézám dětství“ (167); „Je ti jak by tu kráčela minulá staletí“. (147) Tyto surrealistické prvky jsou zřetelné například i v básni *Faustův dům*.

JIŘÍ KOLÁŘ

Se vznikem a působením Skupiny 42 se v literatuře pomalu začíná projevovat obrat od francouzských vzorů, v českém kontextu typických pro moderní a předválečnou literaturu, a to směrem k angloamerické kultuře, především díky Jindřichu Chalupeckému, který v něm nacházel ono znovupropojení skutečného života s uměním. Ten poukazuje na to, že „otázky vztahu umění a člověka, umění a života, smyslu umění a principu lyrična už není možno řešit v rámci „francouzských“ modelů, nýbrž že nastává chvíle nové formulace“. (Trávníček 1993: 132)

V roce 1946 Chalupecký uveřejňuje stať s názvem *Konec moderní doby*. Zabývá se v ní odcizením moderního umění od člověka a jeho posunem směrem do uzavřené oblasti umění, které se tak stalo nesrozumitelné. Z mravního hlediska přešlo k tomu, co Chalupecký nazývá aristokracií, a stalo se v podstatě elitářským atributem. Tuto skutečnost vidí jako konec moderní doby. Ve stati dále hovoří o značné strnulosti v umění. Za vrcholy moderního umění označuje Joyceova *Odyssea* nebo Eliotovu *Pustou zemi*. V českém prostředí označuje za vrchol moderního umění surrealismus, v němž se ale „vzepjalo moderní umění k poslednímu, co mu ještě zbývalo, aby nakonec samo sebe zničilo v zmatku a bezmoci“. (Chalupecký 1991: 155) Projevem a výsledkem těchto úvah je snaha básníků a výtvarníků Skupiny 42 vrátit umění do každodenního života, navodit ztracený kontakt se skutečností, a to především prostřednictvím tématu. Nyní se podle Chalupeckého stává skutečností moderního básníka město, přičemž „smyslem moderního umění není nic, než každodenní drama člověka a skutečnosti“. (Chalupecký 1994: 74) Tato myšlenka byla představena ve stati *Svět, v němž žijeme*, která se, jak známo, později stala programovým textem Skupiny 42. Počátkem čtyřicátých let se tedy začíná výrazněji obracet pozornost umělců Skupiny 42 na angloamerickou literaturu. Co si však ponechala z moderního umění, ve smyslu, jak jej popisoval Chalupecký, je fragmentárnost, neucelenost a snaha pozorovat skutečnost města z mnoha úhlů zároveň. Lyrický subjekt se

postupně z básní vytrácí, díky čemuž se přesouvá pozornost duševních prožitků a důrazněji vyniká skutečnost a realita.

Při analýze Kolářových textů budeme vycházet zejména z děl *Ódy a variace* a *Limb a jiné básně*. V těchto sbírkách nalézáme básně, ve kterých lyrický subjekt místy sice zaujímá výsadní postavení, avšak mnohem výraznějším jevem je jeho potlačování až úplná nepřítomnost.

ČINNOST CHODCE

Kolářovo charakteristické potlačování lyrického mluvčího může často značit jeho úplnou absenci v textu. Komunikace se čtenářem v těchto případech ale probíhá prostřednictvím jeho popisů a nálad, jaké tyto popisy vytvářejí. Subjekt v textu představuje pro čtenáře nezanedbatelnou oporu, „neboť v sobě zosobňuje soubor komunikačních pravidel, orientuje perspektivu a scénář recepcce, a skýtá tedy i textovou záruku přítomnosti smyslu. (...) Smysl je uskutečňován ve výpovědním záměru, v ochotě sdělovat, tj. propojovat autorskou a čtenářskou zkušenost“. (Trávníček 1993: 131)

Existence lyrického subjektu svým způsobem funguje jako médium, vnímající a následně zprostředkovávající děje ve svém okolí. Právě tyto drobné konfese jsou podle Jiřího Trávníčka určitým projevem nápovědy, o kterou se jako čtenáři můžeme v textu opírat. Promluvy lyrického subjektu vytvářejí výpovědní ohnisko, kterým text navazuje přímý kontakt se čtenářem. Dále také tvrdí, že tendence stavět lyrický subjekt do pozice svědka je snahou „nalézat nové, nezprostředkované propojení se skutečností, úsilí rekonstruovat skutečnost v její prvotní nezaměnitelnosti a tím ji takříkajíc vrátit znovu do hry.“ (140)

S přechodem k angloamerickým vzorům se pozvolna měnila i charakteristika moderní poezie, kterou Skupina 42 ve své poetice částečně odráží. Právě postava chodce se v Chalupeckého mytologii moderního člověka stává symbolem nahodile se vyskytující existence, která zaznamenává okolní svět všemi smysly. Promlouvající subjekt zde většinou není aktivním účastníkem, ale pouze jednou součástí prostoru, která se nevyznačuje žádnou nadřazeností nad ostatními. Trávníček tvrdí: „Je to jen někdo, kdo byl jakoby bez svého přičinění zasazen do scénérie městské periferie, aniž by na skutečnost působil, organizoval ji a tím ji do určité míry harmonizoval“. (132) Taková přítomnost postavy odpovídá charakteristice každodenního chodce, který se pohybuje jako „součást proudu lidí, nezpytuje své pocity ani nepřemýšlí o své situaci“. (Hodrová 2006: 193)

Dalo by se tvrdit, že postava chodce je víceúrovňová. Vyskytuje se ve skutečném prostoru, který nějakým způsobem hodnotí nebo reflektuje. Dále se ale v rámci jejího uvažování tvoří úroveň, ve které se vytvářejí světy imaginativní,

což je zastoupeno právě množstvím asociací a vzpomínek. V dualitě těchto světů bychom mohli chápat dvě textové roviny. Náhodný prvek v prostoru, který si subjekt momentálně vybírá mezi ostatními elementy města, je pak zdrojem těchto asociací. Na rozdíl od Nezvala je však Kolářův chodec vnitřně citově nezaopatřený, snaží se působit objektivně a nezajímavě, v básních většinou funguje jako náhodně procházející svědek, bez snahy hodnotit a pouze nestranně pozorující okolní svět. U Nezvala došlo k potlačení racionality, aby dokázal vidět město novou perspektivou. Činnost Kolářova chodce spočívá naopak v zesíleném vědomí skutečna, což se projevuje ve snaze reflektovat přítomný okamžik z mnoha úhlů zároveň. Chodec, zpravidla osamělý, je rovněž prostředkem pro vyjadřování existenciálního rozpoložení. S tím souvisí i fakt, že básně jsou často soustředěny do časoprostoru noci. Jiří Trávníček shledává, že perspektiva lyrického subjektu v poezii Skupiny 42 je „uvnitř“ světa, nikoli nad ním. (Trávníček 1993: 135)

Zachycování fragmentů skutečnosti a střídání perspektiv je zřetelně realizováno v básni *Svědék*. V následujícím úryvku bude znázorněno, jak Kolář pracuje s prostorem, jakým způsobem reflektuje komplex, ale zároveň v něm dokáže členit jednotlivosti. Tato báseň je jednou z těch, ve kterých se chodec sám sebe naprosto upozaďuje. Během prvních veršů se dozvídáme, že „Neviditelné ruce hnětou na válech chodníků těsto chodců / Masu povolnou všemu neopuštěnou ničím“. (Kolář 1992: 77) Tento vnější pohled je vystřídán pohledem vnitřním. V zápětí se totiž tato masa začne dělit na konkrétní jedince a jejich osudy: „Mlenci obléhají cedulku za skly obchodů“. (77) Příběh některých postav je rozvíjen: „Seznámili se na inzerát:“ / (...) / Dávno sám / (...) / Počká aby nešel mezi lidi uplakán / Musí pryč“ (79). Další příběh odehrávající se mezi mužem a ženou začíná slovy: „Chodili spolu do školy“ (81), o několik veršů dál je nám prozrazeno o jaký vztah zde půjde: „Skočím pro pivo – praví pan rada / - Jdi - / Sami Mžik a rty na rtech / Ruce listují v hedvábí / Opřeni o stůl kleště stehy svírají mu bok / - Utři se do ubrusu vyměním jej - “ (81). Kolářovi jde o zachycení různorodosti města a zároveň i jeho obyvatel, proto je většinou vyzdvížen jeden určující, charakteristický aspekt, ovšem charakteristický pro smysly chodce. V této básni je tematizována láska a smrt, tedy jeden z mnoha protikladů v Kolářových básních.

JAZYK A ŘEČ

Prostředkem pro tendenci pozorovat město z mnoha úhlů zároveň je fragmentární zaznamenávání časoprostoru. U Jiřího Koláře zpravidla nacházíme básně, které jsou vystavěny tímto způsobem. Tedy vesměs nespojitá pásma zaznamenaných jevů se vyznačují neuceleností a roztříštěností. Zpravidla se zde nevytváří kontinuální obraz.

Konstituce fragmentů v prostoru u Koláře nejvýrazněji vystupuje skrze jeho úsporný jazyk a strohá konstatování. V básních jsou kladeny za sebe, bez jakékoli hierarchie či interpunkce: „Ženy každodenní ženy prubírní ženy řeznické špalky“. (Kolář 1992: 62) Zde tedy lyrický subjekt vidí přicházet ženy do obchodů, hierarchicky ale dál nerozlišuje objekty, které zachytí. Žena i špalek, který jeho zrak v místě nachází, jsou zkrátka stroze zaznamenány. Podobně je báseň i zakončena „A zhasíná světla Hlava na hlavě Vzduch zkažený / Jak hroznou smrtí končí noc“/. (66) Chodec popisuje konec noci, kde znova poměrně odměřeně popíše aspekty, které vnímá jako charakteristické pro tento čas.

Nejen Kolář, ale i Blatný skládá ve svém díle *Tento večer* obraz bezprostředních událostí válečné doby po způsobu literární koláže. V porovnání s dobovou tvorbou ostatních českých autorů reagujících na válku a osvobození se zvyšoval účinek poezie Skupiny 42, protože se svojí poetikou se, až na výjimky, nesnažila reagovat primárně na společenské události, ale jevila se spíše jako strohý záznam reality a nespojitě shluky vjemů.

„Podobně jako František Hudeček přetváří ve svých malbách reálnou, fyzicky prožitou zkušenost viděného, zpracovává Jiří Kolář v básních běžně zaslechnutelnou nespisovnou mluvu“. (Matysová 2007: 44) Matysová dále poukazuje na kontrast formální výstavby básně a jejího obsahu, který spočívá v tematizaci každodenních jevů a je pro ně užito neadekvátních poetických útvarů jako óda a litanie. (44) Motiv města se objevuje už v Kolářových prvních sbírkách. Do svých básní postupně přidává nové prvky - objevuje se například mluvená, živá řeč ulice nebo monolog. Jeho poetika tíhne k realismu, ale za účelem „dešifrovat mytologickou podstatu všedních jevů“. (42)

Chodec u Blatného se na začátku básně potýká s jistou stereotypností, opakuje rituály:

„Každý večer,
o desíti, o jedenácti,
někdy později,
nájemník z prvního poschodí vychází z domu
a zamyká“

(Blatný 1995: 246)

Tento jev se však postupně odbourává s tím, jak se lyrický subjekt proměňuje. Z počátku nejsme schopni identifikovat mluvčího, až s postupem textu rozpoznáváme, že mluvčí je jeden z chodců. Chodci a svědkové, postavy, které se vyskytují v Kolářových básních, jsou často zachyceni v nočním časoprostoru. Autor se zaměřuje na auditivní vjemy, dominantním prvkem jsou lidské hlasy. Výpovědi jsou často neukončené, v textu se to projevuje častým užitím interpunkčních znamének (zejména pomlček a teček).

Podobně jako v básních Kolářových i u Blatného na sebe jednotlivé výpovědi zdánlivě nenavazují, avšak tvoří celek, v němž se rýsují základní okamžiky lidského života. Ten je zobrazován aktuálně, v momentě teď a tady. Předpokladem tohoto literárního postupu je „skládání jednotlivých fragmentů událostí do heterogenní mozaiky, jíž je – pro umělce Skupiny 42 – město“. (Matysová 2007: 44) V Kolářově básni *Ranní chodec* chodec zachycuje podněty města, vnímá jeho rytmus a atmosféru:

„V hodině kdy hudebníci a párkaři skládají
V hodině slevování lidských taxíků
Když okna ustala v pláči a chrchlodu
V hodině vražd loupeží a zrodu básní
Byl jsem opět sám.“

(Kolář 1992: 63)

SMYSLOVOST

Postava chodce u Koláře i Nezvala vnímá město především skrze smysly. Důležitou rovinou postavy chodce u Koláře je jeho smyslovost, nikoli však emocionalita jako u Nezvala. Evokované situace se v Kolářových textech odehrávají nikoli absorpčně, tj. ve směru k pocitům a prožívání mluvčího subjektu, ale právě naopak – směrem od něj nebo spíše skrze něj a jeho smysly.

V textu se vyskytují metafory a hodnotící adjektiva, která tak sugerují jednak přítomnost subjektu, jednak účinek prostoru, který v něm vyvolává:

„Vzteklý litinový buldok hutí vyje do oken
Pokoj studeně modrý s vyprchalým nábytkem
nad postelí malý štiplavý portrét upírá oči
někam ven za ztrouchlivělý obzor“
(Kolář 1992: 84)

Obklopuje ho „moře asfaltu železa a skla“ (58), vyskytuje se synestezie:

„Oči chutnají nebe
jazyk kávu
obojí hořké“
(66)

Výrazným prvkem v rámci smyslovosti je auditivnost. V prostoru zachycuje zmatek městských zvuků. Stejně jako u jiných aspektů města, i zde Kolář vytváří a akcentuje vesměs negativní konotace a nelibivé zvuky jako vytí brzd, chrchlout, pláč, vzdechy a výkřiky. Subjekt tedy slyší ozývat se „prohnaný smích / Sténot prolezlý jak děvka“ (62), Metafory jsou často spojeny i s personifikací - hudba prchající kolem domů (95), hluboké dunící lesy komínů (91), varhany fabrik. (68)

PROSTŘEDÍ

V básních je zřetelné, že stejně jako Nezvalův chodec, i ten Kolářův se pohybuje veskrze bezcílně. Pohybem i způsobem, jakým se tato postava vztahuje ke svému okolí, se ona bezcílnost projevuje. Ve výrazové oblasti se reprezentuje opět v pozici svědka, který vnímá a zprostředkovává městské vjemy.

Vyčleněnost postavy od okolního dění můžeme pozorovat ve sbírce *Ódy a variace*, pokud se zaměříme například na soubor básní, kde si autor pohrává s proměnou času a zároveň s ní proměňuje i popis prostředí. Přesněji, zachycuje proměnu reality v čase. Lyrický subjekt je opět shodně ve všech těchto variacích maximálně potlačován. V básních můžeme vidět postavy jednající vesměs mechanicky. Jejich rytmus je paralelní k proměně prostředí.

Noc

„V oknech se rýsují profily mužů
A gestikulující paže
V posledním voze se tančí
Zavytí píšťaly roztrhlo žok světél“
(Kolář 1993, 92)

Svědka v tomto případě pozoruje prostor, nahlíží směrem „dovnitř“, sám ale vidí perspektivou z vnějšku. V nočním prostoru se zaměřuje na osvětlené objekty (rýsující se profily mužů, žok světél), protože ze tmy nápadně vyvstávají.

Ráno

„Z boláků hotelů
Uniká vyfintěný hnis“
(93)

Se změnou podoby (vnějšího) prostoru se mění i náhled na prostor a tím pádem jeho popis. Svědek se ale tentokrát obrací na vnější jevy, pozoruje i vizuální

proměnu města a objekty, přičemž zohledňuje spíše negativní aspekty. Slovní spojení jako: ubrusy plísně, slizká těla kandelábrů, zdechlé opony, chrchlota zřízenců, působí tak, jako na chodce tato denní doba. Existenciálně a antipoeticky. Časová proměna přechodu z noci zde představuje „dlouhé ubrusy plísně“ visící v cárech z drátů. V tuto dobu svítání zamačkává „ohnípané oči lamp“.

Odpoledne

„Odpoledne nastavuje své modré oči - - -

/.../

Oči vytvářející z tohoto nevykořenitelného rmutu

úžasný démant“

(94)

Atmosféra odpoledního místa zde působí právě opačně, než jak tomu bylo *Ráno*, kde „ohnípané oči lamp“ nahradily „modré oči odpoledne“. (93) Místo na chodce působí klidně „vinou prázdnoty ulic“. (94)

Večer

„Okna se vzpínají

Za stoly usedá večer

Lampy kvetou

A v obnažených zdech se tančí“

(95)

V tomto dosti personifikovaném prostředí chodec vidí podobnou perspektivou jako *Ráno*, je tedy pozorovatelem, který je schopen vidět dovnitř. V další sloce už se ale pozornost přesouvá na vnější prostor a postavy nacházející se v něm: „Pár milenců / Nakoupivší u párkaře / Líbající se za každým soustem / Míří na Karlák (...)“. V tomto časoprostoru je atmosféra popsána až pohádkovými motivy, kdy se „na řeku snáší hvězdný déšť“ (95) a jsou zde „víly nakloněné přes zábradlí“. (95)

V každé básni a v každé její jazykové charakteristice je přítomná vazba na realitu. Zatímco ráno je atmosféra plná shonu a hluku, odpoledne představuje klidný protipól odpočinku. Podle Jiřího Trávnička proměnu reality tvoří vlastně „názírací perspektiva, hodnotová hierarchizace představeného světa a různé modalities navazování kontaktu s realitou a se čtenářem“. (Trávniček 1993: 135)

Trávniček vyzoroval, že snaha tvůrců Skupiny 42 stylizovat lyrický subjekt do pozice svědka je snahou „nalézat nové, nezprostředkované propojení se skutečností, úsilí rekonstruovat skutečnost v její prvotní nezaměnitelnosti a tím ji takřkajíc vrátit znovu do hry“. (140)

Kolářův chodec ve městě neočekává žádný emocionální vjem a tato skutečnost mu dovoluje zachycovat totožný prostor a jeho aktuální proměnu v různém čase. Pokud je subjekt v básni přítomný, vědom si sebe sama, je to prvek, který v ní ale nedominuje, nevybočuje z básně, je rovný, nenadřazený ostatnímu, pouze skrze sebe projektuje. Na rozdíl od básní *Noc*, *Ráno*, *Odpoledne* a *Večer* se v *Ranním chodci* subjekt dostává do více popředí. Vnímání prostoru je zde podobné s předchozími variacemi. Přítomnost subjektu mu však umožňuje rozšířit text o další prvky. Jsou to například vzpomínky, promluvy postav, které je schopen zachytit, nebo sdělení, která ve městě kolem nachází. V textu se tak otevírá prostor pro zachycení mnoha dalších nespojitých prvků, což přispívá k neucelenosti a roztříštěnosti díla.

Ranní chodec

„Noc chytá plíseň

Hvězdy černají

Kouř . . .

Rovnou ze srdce nabírat a pít vás

Střechy střechy ležácké

Pro smutek daný oceáne

Bez vrtochu kýlů“

(61)

Rozlehlost střechem sugeruje velikost prostoru (pro smutek daný oceáne). Jistou nedynamičnost prostředí sugeruje verš */bez vrtochu kýlů/*. Objevuje se čas noci. Chodec prostupuje skrze apostrofy (střechy, vlny, krajino), které implikují jeho přítomnost.

„Vím z jakého hadího plemena je obzor
Ale kde se bere ve mně tolik tajné bázně
A z čeho?“
(61)

Kolář v textu opět popisuje postupnou proměnu města. S každou novou scénou se mění i atmosféra, postavy se chovají jinak. Prolínají se zde vzpomínky, sny a zároveň i přítomnost. Podobně jako je báseň na rozhraní mezi snem a skutečností, je časoprostor zachycen na rozhraní dne a noci. Chodec ve verši vstupuje do sebereflexivní pozice.

„Venuše opouštějí hotely

Tok ulic svléknutý z papíru
Koňského trusu a odpadků cigaret
Nedotíraný od tramvají aut velocipedů
Zbaven lidí“
(61)

Kromě popisu postav zde můžeme vnímat i popis atmosféry místa, jak jej svědek zprostředkovává. Jistý pozůstatek klidu noci zde zastupují „poslední zbytky spánku“. (63) Vzpomínka, díky tomu, že vybočuje mimo prostor města a skutečnost, přispívá k dekompozici básně. Opakování některých veršů bychom v tomto případě mohli chápat jako refrén.

„Ženy služky v srdečných krajinách
Ženy dělnice bez rukou

V zrcadlech výkladních skříní

Si vytírají z koutků úst a očí poslední zbytky spánku

Čekal jsem až otevřou krámy a vzpomínal“

(63)

S proměnou času přechází klidná atmosféra místa v rušný, živý chaos. Skrze chodce a jeho smysly jsou zprostředkovány vjemy, které je schopen zachytit. Žité město je smyslově reflektováno, Kolář opět spojuje hlasitost místa s chaosem. V tomto úryvku funguje i smyslová synestézie: „Vzpomínal jsem ve vytí brzd a klaksonů / V hukotu světel“. (63) Lyrický subjekt následně děj znovu přerušuje vzpomínkou a uvědomuje si sám sebe v čase: „V hodině vražd loupeží a zrodu básní / Byl jsem opět sám“. (63) I v rámci vzpomínky je svědek pouze nezaujatý pozorovatel. Pozoruje dění na ulici a zachytává různé jevy: „Ve vytí brzd a klaksonů / V hukotu světel jsem naslouchal / Dívku ještě dítě / Počítat na záchodku bankovky“. (64)

U Koláře bychom mohli částečně uvažovat o prostředí jakožto metonymii chodce. Ne vždy nám je tento prostor poskytnut, nicméně místy se otevírá i tato interpretační možnost. Budeme se i nadále držet premisy, že emocionalita není pro význam jeho básní relevantní. V básních *Noc* a *Ráno* bychom mohli hledat protiklad k *Odpoledni* a *Večeru*. Na popisu prostoru se vyskytuje odraz vnitřního postoje chodce, jež navozují negativní motivy nebo jazykové prostředky: „Volání Kletby Smích Vzadu lítý pes / - Sebevrah – letí od úst k ústům“. (92); „Z boláků hotelů / Uniká vyfintěný hnis“ (93), „Dlouhé ubrusy plísně visí v cárech z drátů / A řinou / Po slizkých tělech kandelábrů“. (93)

Podobně může poklidné prostředí odrážet jistou vyrovnanost lyrického subjektu. Jazykově jsou v tomto případě vyzdvihovány spíše půvaby. Odpoledne „nastavuje své modré oči“ (94) a večer se „na řeku snáší hvězdný déšť“. (95)

PERIFERIE

Pro sbírky *Ódy a variace* a *Limb a jiné básně*, stejně jako pro poetiku všedního dne obecně, je charakteristický prostor městské periferie. Zatímco Nezvalův chodec se často pohyboval v centru města, v místech proslulých svou historií, jež ho sama o sobě často inspirovala, chodec Kolářův se vyskytuje nejčastěji na periférii města. Tato oblast koresponduje s typickou všednodenností, vyjadřuje mnohvrstevnatost života a zároveň poskytuje motivy pro určité sociální aspekty, které se v souvislosti s centrem města většinou nevyskytují (sebevrazi, prostitutky atp.). Periferie je popsána jako dynamické místo bez historie, ale centrum je statický prostor vymezený svou historií. (Hodrová 1994: 100) V rámci prostoru města bývá poetika Skupiny 42 historicky zmiňována v souvislosti s avantgardou, zejména civilismem, který reagoval na dynamický vývoj moderní techniky. Do kontrastu se Skupinou se zde staví její zaměření na člověka a nikoli na technický pokrok.

V básních *Ranní chodec* nebo *Litanie* je vidět také kontrast mezi rozlehlým obzorem a městskou periferií: „Neuralgickým bodem periferie pro básníky Skupiny 42 není obzor a drama velkoměsta, jež přerůstá samo sebe, ale právě tep ulic periferie, hluk jejích oken, pach jejích kanálů, život jejích lidí; tam vzniká poezie velkoměsta.“ (Tvrdlík 2006: 38)

PERSONIFIKACE MĚSTA

Pro Koláře je město především živý organismus. Odtud vyplývá jeho ztělesnění pomocí metafor. Město získává podobu s lidským tělem nebo lidské vlastnosti. Jsou zde: „pyšná okna“ (Kolář 1992: 77), „těžce dýchající průchody“ (64), chodec cítí dech kanálů, „stromy se zmítají jakoby lechtány na chodidlech“ (66), regály mají „kostnatou náruč“. (67) Tak jako se lidé mění a nabývají různých vlastností, i město získává v textu různé podoby. Tyto podoby a vlastnosti jsou však častěji nelichotivé. Převažují jak u lidí, tak u popisu města.

Podobně jako u Nezvala, také u Koláře je značně dominantní užití přírodní metaforiky města. Podle Hodrové i každodenní cesta může mít až mytologický charakter a „už proto, že se podřizuje rytmu noci a dne, (...), je spjata s přírodním rytmem. Dokonce je tomuto rytmu podřízena víc než chůze bezcílná, toulání se a bloumání, při němž se se chodec nechá unášet proudem města“. (Hodrová 2006: 180) V textu pak pozorujeme: „Hluboké dunící lesy komínů“ (Kolář 1992: 91), lampy, které „kvetou“ (95) a podobně. Přírodní metaforiku chápeme jednak jako potvrzení, že i zde prostor místy vystupuje jako samostatná postava, a dále můžeme vidět jistý kontrast v tom, že město jakožto živý organismus přebírá, kromě podobnosti s lidským tělem, i podobu přírody. A rovněž naopak přírodní prvky jsou městem pohlcovány a stávají se jeho přirozenou součástí.

Způsob personifikace místy značí, že i přes tendenci k co možná největšímu upozadování sebe sama, chodec zaujímá k městu vztah a hledá v něm své místo. V textu k tomuto vztahu pronikáme zejména skrze četné apostrofy směřované městu: (Hladový smutný pse, Krásná sešlá tváři, Propasti s mršinami soumraků, Orle v konfekčním peří, Moste samoty). Vidíme Chodec tímto způsobem k městu vlastně zaujímá vztah. Je mu milenkou, přítelem, chce po něm pomoci s básní. Na druhou stranu je apostrofováno jako „Stará čarodějnice“. (57) Toto dvojí nahlížení může značit, že i u Koláře bychom mohli město chápat jako postavu. Kolář poměrně častými imperativními osloveními města sugeruje jisté rozčilení chodce, protože mu buď není schopen porozumět nebo se v něm pro jeho monumentalitu

ztrácí. Z tohoto důvodu reflektuje pouze fragmenty skutečnosti. Městskou celistvost popsat nelze.

ANALOGIE PROSTŘEDÍ

V této kapitole jsme se v případě *Pražského chodce* věnovali ostatním postavám, respektive jejich absenci, díky které se Nezvalův chodec mohl lépe soustředit sám na sebe. Kolář, který lyrický subjekt potlačuje, který se místo vlastního já snaží reflektovat výhradně okolí, bere lidský prvek jako přirozený atribut města, a tudíž je zalidněnost v básních výraznou součástí uvažování o prostoru a jeho funkci v něm.

Lidé pomáhají vytvářet charakteristiku prostoru. Byla zmíněna auditivní složka pro zachycení rysů příslušného místa. Osobitým znakem jsou zvuky vytvářené lidmi. Ať už jsou to zvuky přímo lidské (pláč) nebo pouze lidmi vytvářené (cinkání klíčů). Nápadným společným jmenovatelem v souvislosti s lidskými zvuky jsou esteticky negativní konotace. Vyskytuje se pláč, kletby, sténat a chrchlota, smích, který střílí, kašel, nadávky atp. Zalidněnost by tedy mohla také fungovat jako metonymie, která implikuje rozpoložení subjektu chodce. To, jaké zvuky, pachy, postavy nebo konkrétněji části těla vybírá, ale i charakteristický popis: „bílé ruce prodavaček“ (67), dívky s „košatými parohy úsměvů“ (168), v sobě obsahuje zároveň i určitou charakteristiku postavy chodce. Naznačuje nám vlastní hodnocení a svoji přítomnost v místech, kde je subjekt potlačován. Nutno dodat, že taková přímá charakteristika postav je spíše výjimečná. Chodec k nim nezaujímá citový postoj ani explicitně nesoudí jejich činy. Nicméně zdůrazňuje takové aspekty, které plynou společně s morálními hodnotami lidí.

Dalo by se tvrdit, že čím pozorněji jsou sledovány osudy lidí, tím intimněji je zobrazován jejich soukromý prostor. Z univerzálního venkovního prostranství ulic, nádraží a továren se pohled soustředí do specifických domů, bytů a pokojů. Perspektiva střeš, mrakodrapů a věží, komínů, nájemních skal se přesouvá k ulicím, průchodům, pilířům lamp a kandelábrům, tedy všedním objektům, jež tvoří každodenní život ve městě. Tento vnější prostor ulice už je pak oddělen od soukromých, mnohdy těsných prostorů domů a bytů pouze dveřmi nebo okny: „Ó duté struny činžovních lyr“ (58), „Za okny / z děr laciných jídelen“ (85), „V obnažených zdech se tančí“ (95), „Pokoj / nyní spíše malý obchůdek s bolestmi“

(85), „Ženy usedají na kraj lůžek / (...) / A melou v té chvíli svoji kávu / (...) / Tu mnohá sundá svoji zástěru / A vejde do ložnice / Otřít svůj portrét / Svatební“.
(99)

Vztahy mezi mužem a ženou jsou zde obvyklou navazující vrstvou, kam chodec při reflexi zachází. Důraz je přitom opět na jistou všeobecnou normu, respektive odchylky od ní, ale opět bez přímého soudu lyrického mluvčího. S postavami se v textu nese značně deziluzivní tón: „Jaký je člověk bloud když je mu 16 let / Jaký je člověk bloud když je - - - / Muž myje nádobí“ (80); „Sovy lží vyletují z paměti / A usedají na naondulované hlavy / Důstojné koruny / Tohoto království / Otců žebrajících na synech / Dcer žebrajících na matky“. (123)

ZÁVĚR

Cílem práce bylo pozorovat proměny toposu chodce v surrealistické tvorbě Vítězslava Nezvala a v tvorbě Jiřího Koláře 40. let. Na tomto místě bychom tedy přistoupili ke shrnutí poznatků, ke kterým jsme v této práci dospěli.

Jazyk a řeč

V této kapitole jsem se zabývala pro oba autory stěžejní kategorií smyslovosti. Velký rozdíl je však v tom, jakým způsobem se vztahují k emocionalitě. U Nezvala podtrhuje expresivitu „já“. Vypravěč tím zdůrazňuje vlastní existenci, reflektuje v první řadě sebeprožívání. Emocionalita zde funguje jako brána do podvědomí a odpoutání se od racionality. Významná jsou slovesa prožívání (spatřím, okusím, neslyším, cítím atd.) Komentující subjekt u Koláře se naopak snaží potlačit nejen sebe, ale všechny elementy, které se k němu váží. Proto se například nevyskytuje bezprostřední hodnocení jevů, které chodec vidí. Podstatu sdělení odklání od chodce směrem k místu, v kterých zesiluje význam přítomného okamžiku. Fragmentární nazírání mu umožňuje nahlížet na město z několika úrzných perspektiv zároveň. Jazykově se tato tendence projevuje specifickou výstavbou básní, například užitím interpunkčních znamének, které naznačují neukončenost, dále kurzíva, která odděluje zvuky a hlasy, které chodec zachytí a podobně.

Chůze a bezcílnost

Bezcílnost chůze je jistým pojítkem mezi Nezvalem a Kolářem. Oba chodci se toulají městem většinou bez zvláštního záměru. Rozdílně jsou však pojaty ostatní postavy a okolí města vůbec. Pro Koláře jsou zdrojem jedné z mnoha perspektiv, Nezvala se bezprostřední blízkost ostatních postav nijak (citově) nedotýká, proto jsou nahrazeni postavami literárními, se kterými má spojem právě onen subjektivní, emocionální účín. Pro Nezvala je díky citové vázanosti Praha nezaměnitelná, naproti tomu Kolářův chodec je schopen fungovat stejným způsobem v jakémkoli jiném prostoru města. Rozdílně je u obou autorů nahlíženo i na město. V autorů můžeme vidět kontrast mezi jeho centrem a periferií.

Periferie, která odráží realitu všedního dne, poskytuje pozadí zejména pro Kolářova chodce. Nezvalova postava se zase nechává okouzlovat historií centra.

Kolářovo městské prostředí obecně je plné opozic jako je noc a den, vnější (veřejné) a vnitřní (soukromé), osud jedné postavy v masě ostatních lidí, sen a skutečnost atp. Různé opozice jsou vhodným prostředkem pro zachycení proměny míst a jejich atmosféry. Znázorňují neustálou proměnlivost, která chodce ve městě obklopuje. U Nezvala se opozice v takové míře nevyskytují. Pro jeho chodce je zážitek z místa jednorázový a nesnaží se pozorovat jeho proměnu.

Postava chodce

Dalo by se tvrdit, že obecným atributem Nezvalovy tvorby je emocionalita a důraz na citovost. V dílech *Praha s prsty deště* a *Pražský chodec* je tento aspekt přímo ve spojení s prožíváním chodce. Funkce citovosti u Nezvala proměňuje místa, která se mu jeví fádne. Nezval v Praze neustále hledá okouzlení, nové perspektivy a záblesky výlučných momentů. Sám tuto snahu pojmenovává jako hledání „nového citu“. Díky pozitivním emocím, spojených zejména s láskou obecně, dokáže měnit vlastní perspektivu nahlížení tak, aby viděl krásu města. Pokud se mu to nedaří, nebo na něj prostor z nějakého důvodu působí přímo negativně, pak dochází k sublimaci skrze sen. Jeho chodec si každé místo účelně zařizuje podle vlastní zkušenosti, ať už jde o emocionální účín uchovaný četbou, ve vzpomínce, nebo spojený právě s láskou. Město je mu prostorem ke snění a uvolnění imaginace, všechno je součástí manipulace za účelem obnovení citovosti. Praha jako taková nestačí, na prvním místě je vždy snaha o subjektivní transformaci prostoru. „Nezvalův chodec prochází Prahou spíše v duchu než ve skutečnosti“. (Hodrová 2006: 190)

Naproti tomu pro Kolářova chodce je typická absence emocí, protože lyrický subjekt je výrazně potlačován. Nesnaží se nalézat nové počítky sám v sobě, nýbrž hledá nové propojení se skutečností. Jeho chodec zde funguje jako bod, ve kterém se spojují nebo prolínají perspektivy a zaznamenávané fragmenty města. Pomocí střídání perspektiv je dosahováno prostorové plasticity. Díky tomu vyniká racionální rovina městské reality.

ANOTACE

Kubálková Kateřina

Katedra bohemistiky, Filozofická fakulta UP

Topos chodce u Vítězslava Nezvala a Jiřího Koláře

Mgr. Petr Komenda, Ph.D.

Počet znaků: 72 217

Počet příloh: 0

Počet titulů použité literatury: 15

Klíčová slova: Vítězslav, Nezval, Jiří, Kolář, topos, chodec, město, Skupina 42, surrealismus

Tato bakalářská práce se zabývá porovnáním toposu chodce v surrealistické tvorbě Vítězslava Nezvala a tvorbě Jiřího Koláře 40. let. Metodologické východisko poskytuje text *Poetika vyprávění* autorky Shlomith Rimmon-Kenanové. Práce na pozadí toposu chodce sleduje proměnu literární avantgardy směrem ke Skupině 42 a její ztvárnění poetiky všedního dne.

SUMMARY

The main focus in this bachelor thesis lies on the topos of walker. It is methodologically anchored in the text by Shlomith Rimmon-Kenan titled Narrative fiction. The thesis compares transformation between surrealist poetics of V. Nezval and its progress to the „poetry of the everyday“, typical for the poetics of J. Kolář and Group 42 in general. We found out that V. Nezval deals through this literary character with his own feelings and emotion. Emotion here work as a medium how to accept urban reality or how to transform it into „waking dream“. J. Kolář in the contrary with this tends to intensify the importance of the moment. He does not transform anything, only focuses on fragments in the urban space, therefore is able to observe several perspectives at the same time.

POUŽITÁ LITERATURA

Primární:

1. BLATNÝ, Ivan. *Verše: 1933-1953*. Editor Rudolf HAVEL. Brno: Atlantis, 1995, 673 s. ISBN 8071080799.
2. KOLÁŘ, Jiří. *Křestný list: Ódy a variace ; Limb a jiné básně ; Sedm kantát ; Dny v roce ; Roky v dnech*. Editor Vladimír KARFÍK. Praha: Odeon, 1992, 485 s. ISBN 8020703756.
3. NEZVAL, Vítězslav a SEDLÁČEK, Jakub, ed. *Pražský chodec*. 4. ucelené vyd., (V Labyrintu 1.). Praha: Labyrint, 2003. 175 s. Karawana; sv. 4. ISBN 80-85935-43-0.
4. NEZVAL, Vítězslav. *Praha s prsty deště*. 2. vyd. Praha: Akropolis, 2000, 199 s. ISBN 8085770881.

Sekundární:

5. HODROVÁ, Daniela. *Citlivé město: (eseje z mytopoetiky)*. Praha: Akropolis, 2006, 414 s. ISBN 8086903311.
6. HODROVÁ, Daniela. *Místa s tajemstvím: (kapitoly z literární topologie)*. Praha: KLP, 1994, 211 s., [6] l. obr. příl. ISBN 80-85917-03-3.
7. HRBEK, Václav. *Vzpomínky na staré časy*. In Lumír 63, 1936/1937, s. 527
8. CHALUPECKÝ, Jindřich. *Obhajoba umění 1934-1948*. Editor Vladimír KARFÍK, editor Miroslav ČERVENKA. Praha: Československý spisovatel, 1991, 254 s. ISBN 8020203222.
9. MATYSOVÁ, Kristýna. *Postava chodce v díle umělců Skupiny 42*. In Poetika programu - program poetiky: studentská literárněvědná konference: Ústav pro českou literaturu AV ČR Praha, 5. a 6. dubna 2006. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2007. FEDROVÁ, Stanislava, ed., HEJK, Jan, ed. a JEDLIČKOVÁ, Alice, ed.

10. KOSCHMAL, Walter: *Město (Praha) a nevědomí: (Apollinaire – Nezval)*,
In: Česká literatura – roč. 45, č. 4, s, 360-376. – 1997
11. MUKAŘOVSKÝ, Jan a Přemysl BLAŽÍČEK. *Dějiny české literatury*. [Díl] 4,
Literatura od konce 19. století do roku 1945. Editor Jan MUKAŘOVSKÝ,
editor Zdeněk PEŠAT, editor Eva STROHSOVÁ. Praha: Victoria
Publishing, 1995, 714 s. ISBN 8085865483.
12. *Proměny subjektu*. Sv. 1. Editor Daniela HODROVÁ. Pardubice: Mlejnek,
1994, 178 s. ISBN 8085778017.
13. RIMMON-KENAN, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Přeložil Vanda
PICKETTOVÁ. Brno: Host, 2001, 176 s. ISBN 807294004X.
14. TRÁVNÍČEK, Jiří. *Svědek v poezii Skupiny 42*. In *Proměny subjektu sv.1*.
Ed. Daniela Hodrová. Praha: ÚČSL AVČR, 1993. s. 131-141. ISBN 80-
85778-02-5.
15. TVRDÍK, Jan. *Město a jeho významy*. K některým klíčovým konfiguracím
prostoru v poezii Skupiny 42. Sborník prací Filozofické fakulty brněnské
univerzity. V, Řada literárněvědná bohemistická = Bohemica litteraria.
2006, roč. 55, č. V9, s. [31] ISSN. 1213-2144. [online] Dostupné z
https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/104794/V_BohemicaLitteraria_09-2006-1_6.pdf?sequence=1