

DOMINIQUE RABATÉ

PŘELOŽIL MARTIN POKORNÝ

LYRICKÁ GESTA

Dominique Rabaté

Z francouzského originálu *Gestes lyriques*, vydaného nakladatelstvím Éditions Corti v roce 2013, přeložil Martin Pokorný.



EVROPSKÁ UNIE
Evropské strukturální a investiční fondy
Operační program Výzkum, vývoj a vzdělávání



**Národní
plán
obnovy**



Publikace byla vydána za podpory Ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy a Národního plánu obnovy v rámci projektu Transformace pro VŠ na UK (reg. č. NPO_UK_MSMT-16602/2022).

Vydala Univerzita Karlova

Nakladatelství Karolinum

Praha 2023

Edici Studia poetica řídí Josef Hrdlička, Mariana Machová a Justin Quinn

Redakce Jan Havlíček

Grafická úprava Filip Blažek, studio Designiq

Sazba DTP Nakladatelství Karolinum

První české vydání

© Éditions Corti, 2013

Translation © Martin Pokorný, 2023

ISBN 978-80-246-5438-6

ISBN 978-80-246-5439-3 (pdf)



Univerzita Karlova
Nakladatelství Karolinum

www.karolinum.cz
ebooks@karolinum.cz

Obsah

ÚVOD	9
„a tančím“	9
Plastičnost lyrického subjektu	11
Gesta	13
„Život gest“	17
O performativitě	20
Slovesa	22
 1. KAPITOLA	
Otevírání	25
(Galerie básnických oken od Baudelaira po Pongea)	
Předehra:	25
1. Baudelaire: moderní okna aneb reflektované samoty	27
2. Mallarmé: zabeďněné okno aneb zamrzlé sklo ideálu	30
3. Zrušit perspektivu: Apollinaireova a Delaunayova simultánní okna	32
4. Ponge, aneb pokořené okno	38
 2. KAPITOLA	
Dotazování	43
(Ke dvěma básním Andrého Frénauda)	
1. O otázce	43
2. Exces a opožděnost	45
3. Snová scéna, fantasma	50
4. „Kdo mluví?\": básnická zkušenost	53
5. Oidipús a zákaz	56

3. KAPITOLA

Volání hlasu	59
(O dvou sbírkách Yvese Bonnefoye)	
1. Scéna	60
2. Vyvolání a přivolání	63
3. Ambivalentní pohyb?	65
4. Ceres a vzdálený hlas	68
5. Doufající hlas	71

4. KAPITOLA

Přerušení – lyrického subjektu	75
--------------------------------	----

5. KAPITOLA

Jiný charakter	85
(Poezie a autobiografie)	

6. KAPITOLA

Dávání	
A) Dar květin	99
(Mimóza a pivoňky u Pongea a Jaccotteta)	
1. Ekonomie daru	100
2. „Jiný svět“ „bez já“	102
3. „Skrytý půvab květin“	104
4. „Nahrazení jména“?	107

Dávání

B) „Hle plody, květy...“	111
(Poznámky k básni jakožto daru z lásky)	
1. Vyčerpaná kytice?	112
2. Věc, anebo jméno?	113
3. Nazývání	115
4. Dar jako takový	117
5. O lyrickém gestu	120

Dávání

C) „Dávání dávání“	123
(Michel Deguy a dar)	

1. Z nejednoho titulu	123
2. Zdvojení	126
3. „Dát přijetí“	127
4. Nerovnosti	129
5. Směny	131
7. KAPITOLA	
Slibování	135
(Lyrické futurum)	
1. Od proroctví k režimu lyriky	136
2. Obnovené začátky	138
3. „Poezie už nebude rytmizovat jednání; bude <i>napřed</i> “	141
4. Splnit splnění	144
8. KAPITOLA	
Uchování	149
(Smuteční básně u Deguyho, Éluarda, Roubauda)	
1. Omráčený čas	152
2. Bez konce říkat „ty“	160
9. KAPITOLA	
Kouzelnické triky?	165
(Robinson Oliviera Cadiota)	
1. „Osamělci bez potřeb“?	166
2. Znovunavštívený Robinson	169
3. Družnost po Beckettovi	173
4. Kouzelník beze všech?	176
5. „Sami spolu“?	178
10. KAPITOLA	
„Hledání cesty ven“	181
(Situace současné francouzské poezie)	
1. Gesta-pohyby	181
2. Započetí s Emmanuelem Hocquardem	183
3. Vyjití, oproštění, bezvýchodnost	188
EDIČNÍ POZNÁMKA	199

O AUTOROVĚ	201
LITERATURA	203
JMENNÝ REJSTŘÍK	205

Úvod

pro Olympe, Émila, Samuela a Ariane

„a tančím“

Předtím než se pokusíme o bližší pojmové vymezení, představme si *lyrické gesto*, tedy gesto šťastné tím, že je současně výpovědí i jednáním, představou i skutkem. Snad by takové gesto díky rytmickému a verbálnímu završení myšlenky sloučené s tím, co popisuje, či dokonce s tím, co zakládá, bylo *eo ipso* též (hudebně chápanou) „větou“. Spontánně mi přitom tanou na mysli verše a věty z Rimbauda, zvláště pak následující výrok z Úsloví (Phrases) v *Iluminacích*:

J'ai tendu des cordes de clocher à clocher ; des guirlandes de fenêtre à fenêtre ; des chaînes d'or d'étoile à étoile, et je danse.

■

Napjal jsem lana od zvonice ke zvonici, girlandy od okna k oknu, zlaté řetězy od hvězdy k hvězdě a tančím.¹

Citovaný odstavec lze číst jako drobnou báseň v próze, vřazenou do poměrně záhadné básně, v níž tvoří segment uzavřený do sebe a současně otevřený pro bezmezný nebe. Volím jej, jelikož v něm vidím dokonalé svědectví o té mimo-

1 Tato kratičká báseň představuje druhý segment druhé části Úsloví. Originál viz Arthur Rimbaud: *Oeuvres complètes*, ed. Jean-Luc Steinmeth, Paris: GF Flammarion, 2010, s. 267; český překlad viz Vítězslav Nezval: *Překlady I. Poe – Rimbaud – Mallarmé – Baudelaire*, Dílo XXXV, Praha: Československý spisovatel, 1982, s. 193 (upr. překl.).

řádné schopnosti sebeuskutečnění, kterou si s obratem moderny poezie stano-
vila za ambici. Vyjadřuje se zde zvláštní afirmativní síla, vyznačená napětím
mezi deskriptivní valencí sloves (zvláště v počátečním užití *passé composé*)
a plodivou mocí aktů, zřetězuujících se na vláknu, jež člení tři doby této fráze.
V duchu si představuji odvíjení příprav na důvěrný svátek, jenž na sebe bere
rozměry veškerenstva. Šňůry se stávají girlandami a ty se proměňují ve zlaté
řetězy. Pohyb otevírání oken (vrátíme se k němu v 1. kapitole) obepíná celý
kosmos, jako by nebylo nic prostšího než tato *alchymie slova*, jež proměňuje
vesnici ve svět. S působivostí, v níž právě tkví jeho tajemství, nám Rimbaudovo
psaní předestírá onu *prostou halucinaci*, o níž hovoří *Sezóna v pekle*, a podněcuje
k ní.

Zničehonic se pak může provést závěrečný skok, jednoduše připojený tou
nejneutrálnější vazbou, jako by pro ten efekt nebylo vůbec nic připraveno:
„a tančím“. Ta velkolepá klauzule vyznačuje skok ke svého druhu vyprávěcímu
prézentu, především ale zvětňuje euforický pohyb subjektu, který jej vypovídá.
Nebo přesněji: při přechodu do prézentu fráze činí to, co sama míní. Podmínky
uskutečnění tohoto tance po vrcholcích světa vyplňuje sama věta v performa-
tivní modalitě, kterou je nutno upřesnit. Pohráváním s rytmem alexandrinů,
obsáhnutím šíře pomocí prostinké a přitom poučené konstrukce trojčlen-
ného seskupení básník předvádí týž jazykový a imaginární „tanec“, který jeho
výpověď uvádí ve skutek. V prostoru jediné frázované věty, jediné věty přeru-
šované opakovanými středníky v kadenci, jež jí vlévá veškerou její souvislou
a přerývanou energii, se slovo dává do tance. Subjekt uniká ze „zamračeného
červencového jitra“, tohoto rámce, který byl prvním odstavcem textu narýso-
ván coby tísnivý.

Těch pár slov, vytržených z širší souvislosti, se mi jeví jako zázračný emblém
toho, co chci nazvat „lyrický úkon“ (*l'opération lyrique*). Touha je s to znovu
svět obestříit kouzlem mocí jedné jediné výpovědi – jak to pyšně slibuje Breton
v *Manifestu surrealismu*. Stačí dostatečně mocně promluvit, představit si –
a subjektivní všemohoucnost je, jako v bdělém snění, bezmezná. Tento úkon
však není jen výrazem subjektu odstřiženého od ostatních subjektů, infantil-
ního stadia magického myšlení. Při čtení Rimbaudovy frázované věty to jsem
přece já, kdo mentálně provádí imaginární přechod, a když citovaný odstavec
pronesu nahlas nebo v duchu, je závěrečné „já“ tak trochu i mým. Tanec se stal
i tancem čtenáře: je to tanec jazyka, ať je jeho oporou kdokoli.

Ten úkon je křehký a citovanou frází je nutno vrátit do celku básně, v níž
má své místo a již lze číst jako nevyřešený střet mezi tvrdostí vnějšího světa

a snahou „do postele se vrhajícího“ básníka zalít ten svět jasem (*illuminer*). V tomto velkém rozkolu a v bolestném vědomí, které se z něho rodí, rezonuje celé Rimbaudovo dílo: básník na větrných podešvích,² vznášející nemožný požadavek toho, aby poezie konečně reálně konala, ví lépe než kdo jiný, že proměna světa zůstává klamným přeludem. Ale ani výsledná ironie, kterou lze v Úslovích nalézt, nechromuje lehký úder onoho „a tančím“ v okamžiku šťastné shody mezi vypovídáním a jednáním.

Plastičnost lyrického subjektu

K popsanému napětí poukazuje již název Rimbaudova textu: možná jsou to všechno jenom věty. A i když se jazyk opije sám sebou a vytváří vrcholně fantasmagorické obrazy, ještě jim tím neudílí skutečnost. V tom, jak známo, tkví jeden z leitmotivů Bonnefoyova myšlení od chvíle, kdy se odvrátil od surrealismu a vydal se hledat novou cestu mezi důvěrou a skepsí.

Leč strhující moc této sekvence, její nakažlivá a podmanivá dynamika, jsou nepopíratelné. A pokud ji chceme popsat precizněji, musíme konstatovat, že souvisí s tou zvláštní výpovědí, na které spočívá, s lyrickou výpovědí ve smyslu, který musím blíže objasnit. Vyjdu přitom z analýz již předložených ve sborníku *Figury lyrického subjektu*.³ Podle popisu Dominique Combea se v lyrickém textu manifestuje „dvojná reference“. Ono „já“, které text pronáší, je subjektem ve světě, tj. možným objektem popisu, a zároveň čirým vypovídacím nástrojem, který se plní obsahem úměrně tomu, jak mluví. Jinak řečeno, lyrický subjekt jakoby současně stojí u zdroje i u ústí slovního pohybu. Vypovídá jistou – současně minulou i přítomnou – zkušenost, avšak v procesu vypovídání se sám ustavuje.

Nutným rozdílem mezi poezií a autobiografi se budu podrobněji věnovat v 5. kapitole, kde rozliším dvě (velmi široké) vypovídací modalities podle toho, jak

2 Obrat *homme aux semelles de vent*, přisuzovaný Verlainovi, je doložen v Delahayeových dopisech Verlainovi; podrobněji viz např. https://rimbaudivre.blogspot.com/2018/02/lhomme-aux-semelles-de-vent-solution-de_27.html. – Pozn. překl.

3 *Figures du sujet lyrique*, ed. Dominique Rabaté, Paris: PUF, 1996. Jde o pandán k osmému číslu revue *Modernités* s názvem *Le Sujet lyrique en question*, ed. Joëlle de Sermet, Dominique Rabaté a Yves Vadé, Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 1996.

se v nich ustavuje charakter subjektu. Zde stačí zdůraznit, jak je tento vypovídací subjekt subtilní, upozornit na to, jak málo singulární soudržnosti na sebe bere a jak abstraktní okolnosti mu jsou v Rimbaudově básni uloženy s její tak nápadnou směsicí oslnivosti a nenucenosti.⁴ Ocítáme se na protipólu románové kontextualizace. Zde subjekt vyvstává a vyhraňuje se s postupem vlastní rozmluvy, v pohybu svého mluvení – jak to ve svém rozboru názorně ukázal Karlheinz Stierle, který v lyrické básni spatřuje proces hledání věčně neustálené identity.⁵

Tato relativní transparence lyrického subjektu napomáhá základnímu mechanismu veškerého básnického vypovídání: posluchač či čtenář mohou vklouznout na místo subjektu výpovědi a takříkajíc se ujmout tempa její recitace, afektivního náboje rozmluvy. Situace tak získává zvláštní plastičnost, díky které se rozehrává ve dvou navzájem komplementárních směrech: buď termínem „lyrický subjekt“ označíme toho, jenž bděl nad genezí básně a nad rámcem jejího rozvinutí, anebo naopak ten typ scénografie (jak o ní mluví Dominique Maingueneau), který básník umožňuje obsadit. Tato situace může být tu více, tu méně singularizovaná, nicméně pohyb básnického vypovídání ji strhává směrem ke zobecnění, jež stírá všechny příliš specifické rysy. Jak jsem upozornil ve stati *Básnická výpověď, lyrická výpověď, odehrávání tohoto pohybu se poměřuje s jakýmsi lyrickým ideálem či hranicí, na níž by slovo mířilo na maximální idiosynkrazii a na to nejosobnější zacílení, jako by se jazyk takříkajíc mohl stát soukromým*. Lyrická poezie se tak buduje v tomto napětí mezi zvláštností chvíle a valérem pravdy.

Na opačné straně řetězce recitátor básně (ať už to činí nahlas, nebo se zavřenými ústy) spravuje potenciálně nový rámec, ve kterém se pro něj vypovídání textu může nabít novými dynamikami. Re-citací básně čtenář prochází shodnou mentální a takříkajíc gestickou, fonetickou a rytmickou drahou. Po dobu četby se snoubí s tempem básně, s jejími hudebními účinky, jejím tahem, a uvádí se do stavu činné účasti, díky níž je vnímavým k jedinečné trajektorii básně. Toto znovuvypovídání představuje dle mého názoru zcela zásadní fenomén; zčásti totiž vysvětluje onen zvláštní efekt účasti, k němuž báseň podněcuje. Básnický

4 „Abstraktností“ se tu nemíní, že by nezáleželo na okolnostech. Ve svém příspěvku do sborníku *Figury lyrického subjektu* jsem naopak sám zdůraznil, jak se okolnosti vlamují do režimu moderní lyriky. K této otázce, pro definici lyrismu zcela zásadní, viz velice užitečný sborník *La Circonstance lyrique*, ed. Claude Millet, Bruxelles: Peter Lang, 2012.

5 Viz jeho dnes již klasickou stať *Die Identität des Gedichts – Hölderlin als Paradigma*, in: *Identität*, ed. Odo Marquard – Karlheinz Stierle, München: Fink, 1979, s. 505–552.

text neprovádí jen to gesto, které – když se mu to zdaří – popíše spisovatel, nýbrž stává se též gestem čtenáře či posluchače.

Naznačeným způsobem chci uchopit jistou běžnou zkušenost, kterou však dle mého mínění různé teorie poezie často neberou v potaz: totiž to, jak si často v překvapivých okamžicích a takřka nevědomky vybavujeme útržky písní nebo kusy veršů, jež se podivuhodně přizpůsobují zvláštnímu kontextu, v němž nacházejí smysl souladný s okolnostmi jejich přivolání. Ten a ten verš, ten a ten refrén námi procházejí a dotknou se čehosi, co se mimoděčným citátem vyřkne, jako by tyto textové pasáže shrnovaly jistý duševní stav, dispozici nebo náladu, která s tímto kusem textu rezonuje. V tomto pohybu spontánní citace, jehož nevědomý ráz objasnil Freud v *Psychopatologii všedního života*, verš jakoby předchází myšlence, kterou se snažíme zformulovat; krystalizuje v něm vnitřní pohyb, pro který udává směr i tvar.

Citace – coby zkrácená recitace – tímto pohybem pojmenovává nebo tvaruje pohyb, na kterém se podílíme. Citáty tohoto druhu tedy nefungují na způsob přísloví nebo gnómických formulí, jež postihují kolektivní moudrost připomenutím starých společných zákonů, vštípených zafixovanými formullemi do nitra jazyka. Spíše jde o vzájemnou adaptaci mezi dvěma singulárními prožitky. Domnívám se, že se jedná o reprodukci shodného gesta, jako bychom vstoupili do stop pohybu nesoucího shodnou dynamiku a někdy i shodné afektivní ovzduší.

Vraťme se k úvodnímu příkladu. Nastíněný způsob mi umožňuje vzít slova „a tančím“ na sebe a učinit si z nich talisman jazykového gesta, jež se stává mým. Nastává tak okamžik milosti, kdy já napínám lano a táhnu je od hvězdy k hvězdě. Je to prchavý tanec a já jsem jeho konatelem. Účastí na znovuvypovězení Rimbaudovy „fráze“ mimuji její trajektorii, provádím její ternární průběh. Přenáším ji do nového referenčního rámce, v němž ale neztrácí nic ze své moci. Tím lépe tedy, pokud celá báseň vykazuje sílu *unešení*, v němž mohl Baudelaire právem spatřovat samo poslání moderní poezie.

Gesta

Namísto fixních subjektivních pozic tedy kladu důraz na dynamickou mohutnost básně. Dokonce se dá tvrdit, že subjektivní atribuce z tohoto pohybu vyplývají, jako by je rozdíl. Rozbory předložené v této knize navazují na analýzy podané ve sborníku *Figury lyrického diskurzu*, a jsem přesvědčen, že práce pod-

nícené bordeauxským kolokviem z roku 1995 byly vítané a nezbytné.⁶ Tehdejší strategický přechod od otázky lyriky jakožto žánru k problematice lyrického subjektu (jenž je dynamikou básně „stavěn do otázky“) však vyústil ve vznik nové doxa, v níž se „lyrický subjekt“ v množství studentských prací stává přehnaně konzistentní postavou, hypostatizovanou figurou, stejně zmechanizovanou jako genettovský vypravěč v oboru prozaického vyprávění (bez rozlišení mezi autobiografiemi a romány).

Jestliže z patnáctiletého odstupu přecházím od lyrického subjektu k lyrickým gestům, provazuji tím tyto své nové úvahy o poezii s výroky, jež jsem na konci knihy *Román a smysl života* učinil o vztazích osobnosti a neosobnosti.⁷ Spíše než o popis samotného subjektu mi jde o vyznačení modalit subjektivace a desubjektivace, ve kterých je subjekt jat a kterými se ustavuje dynamikou, v níž i to nejosobnější není nikdy odloučeno od mocnosti, jež je spíše neosobní, neboť k subjektu dospívá z jazyka.

A proč vlastně mluvit o „gestech“? Vracím-li se k tomuto běžnému a dobře známému slovu (a nejsem v tom dnes sám),⁸ pak ve snaze postihnout jím jistý typ pohybu, který se „vymyká kauzálnímu determinismu“,⁹ a tím se liší jak od reflexu, tak od prostého pohybu. Gesto sice tlumočí nebo vyzrazuje jistý význam, avšak (jak právem zdůraznily Lorraine Dumenilová a Suzanne Fernandezová) nepodřizuje se přímočaře „intencionální gramatice, která by je stáhla pod kategorii jednání“.¹⁰ Gesto, ač provedené subjektem, je spjato s puzením, jež

6 Potvrzují to mnohé novější publikace, zvláště knihy Michela Collota (*La Matière-émotion*, Paris: PUF, 1998), Jeana-Michela Maulpoixe (*Du lyrisme*, Paris: Corti, 2000) či Antonia Rodrigueze (*Le Pacte lyrique: configuration discursive et interaction affective*, Sprimont: Mardaga, 2003). Viz též sborníky *Lyrisme et énonciation lyrique*, ed. Nathalie Watteyne, Québec: Nota Bene, 2006, a *Présences du sujet dans la poésie française contemporaine (1980–2008)*, ed. Elisa Bricco, Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012.

7 Viz závěr mé knihy *Roman et le sens de la vie*, Paris: Corti, 2010.

8 Je nepopíratelné, že poslední roky je tento termín oblíbený, mimo jiné jistě proto, že umožňuje do jádra popisu vtáhnout tělesné dění. S oblibou se tak mluví o „pedagogickém“ či „etickém“ gestu. Větší hloubku tento aktuální zájem má při návratu k zásadnímu spisu Marcela Jousse *Antropologie gesta*, jak potvrzuje nedávno vydaný esej Michela Guérina *Philosophie du geste*, Arles: Actes Sud, 2012.

9 Přejímám tu argument, z něhož vyšly Lorraine Dumenilová a Suzanné Fernandezová v předmluvě ke svazku *Textuel: Participer au monde. Réflexions sur le geste*, Paris: Université de Paris 7, UFR Lettres Arts Cinéma, říjen 2009, s. 10.

10 Tamtéž.

může stejně dobře přicházet zevnitř i zvenčí. Dobrovolnější či nedobrovolné, více či méně výmluvné gesto se činí na způsob malířů nebo mistrů bojových umění, shodnou měrou zdůrazňujících tu zvláštní absenci sebeuchopení, k níž je v zájmu nejdokonalejšího provedení gesta nutné dospět.¹¹

Shodnou otázku si klade Bernard Vouilloux v počtě Jeanu Starobinskému s názvem *Tíha a grácie gesta*.¹² Studie je věnována vztahům velkého ženevského kritika k „malířskému prostoru“ a Vouilloux zde píše:

Již dávno jsem si navykl označovat slovem *gesto* to, čeho je text, hudební dílo, ale i obraz rozepětím; zdá se totiž, že jsou vedeny řídící silou, která od prvního okamžiku prostupuje jejich tvarem až do nejmenších podrobností.¹³

Tento vjem unášejícího pohybu, uvádí Vouilloux, mu skýtají určitá hudební díla, a dodává k tomu, že tento fenomén „je podle všeho účasten onoho chtěně nedosažitelného cítění prostornosti, které občas zažijeme, když na počátku dne roztáhneme paže, abychom rozevřeli okenice, máme pocit, že objímáme svět a přijímáme, co nám nabízí“.¹⁴ K tomuto pocitu se vrátíme v 1. kapitole, jež má za téma básnická okna a šťastné otevření do světa. O takoveto gesto, v němž se spojuje jednání a pohled s vůněmi či pachy stoupajícími zvenčí, nám tu jde. Bernard Vouilloux zpřesňuje význam klíčového slova následovně:

Uvedené chápání gesta je – jak vidno – značně odlišné od úzu, který se poslední dobou v umělecké kritice ujal, když se stalo zvykem mluvit o architektonickém gestu, uměleckém gestu apod., přičemž se zhruba míní to, jak určitý rozvrh získává tvar. Gesto, jehož profil se tu snažím narýsovat, nemá s rozvrhem (*projet*) nic společného. Spíše jde o projekci, výtrysk, a současně pro zakoušejícího zvláštní zkuš-

11 Tuto spřízněnost oslnivě potvrzuje dílo Alberta Palmy v oboru malířství i literatury. K tomuto umělci viz krásnou knihu *Albert Palma. Geste et Khôra*, ed. Frédérique Villemur, Paris: EBL éditions, 2012.

12 Bernard Vouilloux: *La Pesanteur et la grâce du geste*. Jean Starobinski dans l'espace des peintres, *Littérature* 161 (březen 2011), Paris: Armand Colin, s. 30–50.

13 Tamtéž, s. 30.

14 Tamtéž, s. 31.

nost desubjektivace, neboť je – jak Deleuze napsal o smrti – konfrontován s tím, co vystupuje zevnitř i přichází zvenčí.

Všichni si myslíme, že víme, co je gesto. Nekryje se ani s pohybem, ani s postojem: gesta provádíme rukama a pažemi, ale nečiníme je hlavou (ačkoli i ona je semioforickým výstupkem) ani nohama. Hlava a nohy se hýbou, jsou v pohybu a spolu s gesty vstupují do kompozitních postojů, stanovisek, póz. Gesto tedy těsně souvisí se vzprámením hominidů: postoj na zadních nohách totiž osvobodil přední nohy od lokomoční funkce a uvolnil je pro schopnost úchopu, v níž (jak ukázal Leroi-Gourhan) tkví počátek techniky. Gesto předpokládá lidské měřítko. A ona zvláštní *techné*, jíž jsme dali jméno „umění“, nám ukazuje, že z nutnosti lze učinit ctnost a že i v tíži determinismů existuje místo pro grácii nadskoku.

Podepisují vše, co je v této rozsáhlé pasáži – navazující na úvahy rozvinuté v eseji *Gesto*¹⁵ – řečeno, a hlásím se ke snaze uchopit působnost onoho pohybu, který diktuje dílo a zbavuje příjemce jeho přesvědčení tím, že dílu i příjemci skýtá příležitost *nadskočit*. Co se Vouilloux snaží popsat pro malířství (od krásných gest postav po moderní gesto malby) či pro (lyrickou i instrumentální) hudbu, chci vztáhnout k poezii. Při tom se však ukáže, jak hluboká spřízněnost panuje mezi uměním obrazu (zvláště když se zřekne zpodobnění gesta v zájmu toho, aby je uskutečnilo v novém vztahu k celému povrchu plátna, jako u Matisse) a uměním básnit. Nahlížíme zásadní blízkost obou praktik a jejich provázanost, jež ovládla moderní umění. Uvidíme ji ihned znovu v Apollinairových Oknech.

Je to stále táž energie gesta, jež se hledá, gesta, jež v rozpětí svého uplatnění formuje uspořádání díla, a též gesta, jež v chvění své dráhy dává a přijímá nahodilost všeho stvoření. Tím, co se v umění zdárně sděluje, tedy není obsah, ale spíše dispozice k přijetí gesta a jeho předání tak, aby pohyb neustal. Tento dar (další klíčový motiv této knihy) se může uskutečnit jedině vyvlastněním osoby, jež byla jeho pomíjivým nositelem. Aby se tedy gesto mohlo sdílet, cosi se v něm odosobní.

Připadá mi, že ono „chtěním nedosažitelné cítění“ (*sentiment incoercible*), které popisuje Vouilloux, by bylo snadno (až příliš snadno?) možné označit

za „lyrické“, nebýt obav z toho, že tím upadneme do příliš laciného obrazového repertoáru. Pokud ale přídomek „lyrický“ vrátíme jeho svébytnou sílu, pak se možná vskutku jedná právě o toto: o náhlý pocit shody, otevření a překonání, který v nás umění rozvíjí.

„Život gest“

O neutišitelné touze provádět gesta a poskytnout jim prostor nejlépe vypovídá dílo Henriho Michauxe. Chci následující studie zaštitit jménem tohoto tak náročného spisovatele. Zvláště u závěrečné kapitoly, nazvané Hledání cesty ven, uvidíme, jak se současná francouzská poezie – v tom, co v ní je dle mého názoru nejživotnějšího – ubírá ve stopách Michauxovy ambice.

Celé Michauxovo dílo, veškerou jeho práci lze číst jako hledání nových gest, gest čistých, rušivých i smírujících. Tento spisovatel uchopuje puzení v tom, co v něm je nerozeznatelně vnějšího i vnitřního, a vyniká právě schopností vypovědět onen „vnitřní prostor“, jenž je podroben svrchovaně ohromujícím dynamickým metamorfózám. Tento horizont se vypovídá například ve *Způsobech usínání, způsobech probouzení*, kde Michaux medituje nad snovou částí našich životů. Ve druhé části této knihy z roku 1969 evokuje „bdělé sny“ a podotýká:

I po všech těch letech ve mně sen ukájí neutišitelnou touhu po pohybech, intenzivních, přehnaných pohybech, nechává mne prožívat především gesta, rytmy, akty.¹⁶

Hybatelem poezie – toho neustálého hledání, jež do sebe pohlcuje jisté formy prózy, esejistiky¹⁷ i veršů – zůstává tento přepjatý apel, toto dychtění přejít jinam tím energickým pohybem, který dobře vystihuje název Michauxovy sbírky z roku 1985: *Přemístění, vyproštění* (*Déplacements, dégagements*). Bdělý sen tak ve svém nejdynamičtějším momentu subjektu slibuje, aby se vydal (řeceno slovy z téže pasáže) „skutečnému životu gest (*la véritable vie gestuelle*)

16 Henri Michaux: *Façons d'endormir, façons d'éveiller*, Paris: Gallimard, 2004, s. 140.

17 Viz krásnou knihu Jérôma Rogera Henri Michaux. *Poésie pour savoir*, Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2001.

jenž je jinak vyloučen“. Dodatek je zjevně zásadní, neboť život dohnaný až k nejvyšším potenciálům jednání se nakonec odehrává v imaginárním životě, v delirantní a suraktivní aktivitě snícího. Michaux se svým osobitým humorem dodává: „Nedělám proto gesta menší než pět metrů.“ Formulaci je nutné číst jako odmítnutí opaku chvástání; zároveň však dostatečně vyjadřuje nesmiřitelnou nesouměřitelnost touhy a světa.

Snad moderní lyrika v některých svých formách sní o této neomezené gestičnosti: vypovídáním věcí a jejich představováním, jejich přenosem do rytmu, který je nechá vyvstat mimo sebe, dokáže experimentátor bezmezných potencialit některé věci přemístit a zachovat jejich dotýkání. Žádný tvar těmto experimentům nepředchází a lyrická gesta, jak o nich zde hovořím, zcela nepochybně příslušejí k moderní epoše poezie, v níž se verš bortí a definici toho, co je ještě poezií (nebo jakkoli budeme dále nazývat tuto *aktivitu*) – definici nenalezitelnou, nemožnou, zázračnou –, je nutné hledat jinde.

Soubor statí shromážděných v této knize postupuje od Baudelaira do současnosti. Často se dotkneme otázky prózy a poezie, respektive střetu těchto dvou modalit. Vyjdeme od nerozhodnutelného prostoru, rozevřeného průzkumu, jež provádí Baudelairova báseň v próze Okna – a jak si mnozí vzpomenou, v dopisu Arsènu Houssayovi se Baudelaire dozývá, že sní o „o zázraku poetické hudební prózy bez rytmu a rýmu, dosti pružné a dosti rytmované, aby se přizpůsobila lyrickému pohnutí duše, vlnění snů, záchvěvům svědomí“.

Tu proslulou pasáž připomínám proto, abych zdůraznil zlom, který zde Baudelaire vytyčuje, a zahajuje tím skutečně moderní éru poezie, jíž se budeme zabývat v celé knize. Myšlenka lyrických gest je soupodstatná s tímto inaurálním odloučením veršů a poezie. Pokud již poezie netkví v metru, pokud již tah básnického slova nediktuje (třeba i revidovaná) metrická tradice, pak je nutno slovo básně stočit jinam, k čemusi, co mu předchází a co vyzývá k novému gestu, k pohybu opravňujícímu k neslýchané představě „hudební prózy“ „bez [předem definovaného] rytmu a bez rýmu“. Moderní lyrismus zde nachází zdroj ohromující obnovy, ale současně naráží na onu „fundamentální krizi“, kterou po smrti Victora Huga diagnostikuje Mallarmé. Báseň se stává vyjádřením gesta, které ji zakládá, ale které přitom ona sama postupně vynalézá – jako na Möbiově pásce.

Moderní básník, jenž se rozešel s rituálem versifikace a s diktátem odvěkých kadencí na poli rytmických možností, musí svůj podnik založit nově, s oporou v bezprecedentní dynamičnosti. V „moderním životě“ velkoměst hledá energii, kterou má lyrické gesto polapit a přenést dál. Lyrická řeč od básně v próze

po četné pokusy o volný verš zkoumá formální možnosti elementu beroucího na sebe neurčitou a proměnlivou podobu energie, jejíž celkový pohyb musí táhnout všechny složky na novátorském a nestabilním půdorysu.

Gesto, o němž moderní básník sní, má často blízko ke gestu hudebníka, ale zároveň – s novou ostrostí – ke gestu malíře, který odvrhne starobylá pravidla perspektivy, takže se zraku předestírá materialita stopy štětce, energie pohybu ruky, možnost chybného tahu. Divákův pohled je stržen gestem v jeho konečném, ale přitom neukončitelném provádění. Stejně tak se každá báseň stává energií a stopou gesta, jehož místem završení je sám text.

Ani zde se nelze vyhnout Michauxovi, zvláště textům, v nichž se vrací k vlastním experimentům s plastikou. Ve *Vynořováních-vyvádáních* (*Émergences-Résurgences*) z roku 1972 spisovatel popisuje v přítomném čase své dobrodružství s kresbou a malířstvím a chválí je za „de-adjustaci“ (*déconditionnement*). Jasně tu říká, jak mu změna umělecké praxe vrátila elán, spontánnost a prvotnost, jež jazyk udílí tak skoupě. Michaux tu prochází etapami vlastní plastické tvorby a setrvává v úsilí o splynutí tělesného gesta s duševním pohybem. Vždy a všude mu jde o překročení vnucených hranic, a jak sám píše, snaží se dotknout „transreálna“.¹⁸

V závěru knihy tak podotýká:

Toužím po čemsi víc než jen gestech-pohybech. Chtěl bych, aby nebyla učiněna jen ze vzteku a záchvatů nebo z nadějí na jejich překonání, ale aby reprezentovala skutečné pohyby i všemožné další, jež si ještě nikdo nepředstavil.¹⁹

K těmto „nadějím na překonání“ – k přání, jež, jak mám za to, Michaux sdílí s mnoha dalšími básníky dneška – se vrátím v poslední kapitole. Zde chci jen zdůraznit váhu tohoto vpravdě nemožného přání, kdy se gesto má samo překonat a strhnout k pohybu, jenž bude čirou exteriorizací vnitřních afektů, ale přitom též bezprostředním uskutečněním, absolutním přechodem ve skutek. Sen o ryzím performativu? O plastické frázi, jež nemá sobě rovna a je vyvážána z veškeré tradice?

18 Henri Michaux: *Émergences-Résurgences*, Paris: Champs/Flammarion, 1987, s. 111.

19 Tamtéž, s. 107.

O performativitě

Všemi kapitolami knihy prochází otázka performativity lyrického gesta. Upřesněme si, oč v ní jde. Touha po sebeuskutečnění, jež v sobě básně pojatá coby gesto obnáší, svým způsobem závisí na možnosti toho, aby jazyk reálně cokoli uskutečnil. Poezie je pro mne v jistém smyslu pojmenováním pro tuto performativitu slova, na kterou všichni aspirujeme. Ověříme si to v 7. kapitole při rozboru lyrického futura.

Performativní výpověď, jak ji vymezil Austin, neusiluje o přesnost ani o pravdivost, nýbrž posuzuje se měřítkem zdaru a nezdaru vlastního vypovídání.²⁰ Nu a právě účinností (dosahem, silou emoce, přesvědčivostí) je nutné poměřovat i básně, přičemž je zjevné, že na škále těchto kritérií nabývá na významu subjektivní hledisko. Od Rimbauda po Michauxe moderní poezie sní o této uskutečňovací moci, sahající od prorocké schopnosti, jejíž podmínky hledá Breton, po koncept básně coby performance ve zvukové poezii zvláště od padesátých let. Spektrum je tedy nesmírně široké a já je nemám v úmyslu projít celé.

Než přistoupíme ke konkrétním interpretacím, chci především zdůraznit novou situaci, v níž se moderní poezie nachází. Jak upozornil Austin a po něm Pierre Bourdieu v knize *Co se chce říct mluvením*, tím, co zajišťuje uskutečnění performativu, jsou společenské podmínky úspěchu, „podmínky zdařilosti“. K výroku „Prohlašuji váš sňatek za uzavřený“ je zapotřebí starosty a k pokřtění lodi z Austinova klasického příkladu je zapotřebí oprávněné osoby. Určující tu je tedy společenský rámec výpovědi, neboť symbolické *sképtron*, jež dává právo k těm a těm účinkům, dává mluvcímu skupina.²¹

Možná byla poezie v dávných časech spjata s těmito podmínkami zdařilosti, prováděla se v rituálech, které určovaly její symbolickou efektivitu a ve kterých byly verše nutně doprovázeny zpěvem, hudbou a tancem. V dlouhé historii odluky, která vyústila v moderní poezii, se tento rámec společenské legitimizace oslabil či rozbořil: vlastní legitimizační či autorizační instancí se stává básník. Síla jeho intervence vychází z prudkosti vlastního rozchodu s etablovaným básnickým řádem, počínaje Victorem Hugem, když nasazuje „rudou

20 V pojednání *How to Do Things with Words* to Austin označuje výrazy *felicity* a *infelicity*. Dobrý syntetický přehled podává Bruno Ambroise: *Qu'est-ce qu'un acte de parole?*, Paris: Vrin, 2008.

21 Viz Pierre Bourdieu: *Autorizovaný jazyk: společenské podmínky efektivitu rituální řeči*, in: P. Bourdieu, *Co se chce říct mluvením*, Praha: Karolinum 2014, s. 67–74. – Pozn. překl.

čapku slovníku“, až po Rimbauda a všechny moderní avantgardy. Svým způsobem tak básník v jakémsi vratkém důkazu kruhem očekává záruku vlastní efektivity z vlastní výpovědi. Autorita básně bude od nynějška záviset buď na síle výpovědi, nebo na zvláštní sebereflexivitě, díky níž řeč nachází spekulární základ v sobě samé.

Každý snadno pochopí, že říci „a tančím“ samo o sobě neznamená „tančit“. Je však nutné uznat, že citovaný odstavec z Úsloví v sobě má jakýsi – nepochybně prchavý, ale ne čistě imaginární – ekvivalent pohybu tance. Otázka performativity řeči se před námi znovu vynoří při čtení knihy Oliviera Cadiota *Čaroděj v létě*, a spolu s ní též starý problém kouzelné moci slov, moci, ve kterou věříme, ale vlastně nevěříme. Možná je zde potřeba logické pořadí převrátit: je to moc, ve kterou sice nevěříme, ale *rádi* bychom v ni věřili. Tato dalekosáhlá problematika by vyžadovala historický průzkum odlišného korpusu textů, nicméně v mých očích představuje pozadí mé práce, začleněné do rámce, který skvěle popsal Yves Vadé v *Literárním okouzlení*.²² Vadé přesvědčivě ukazuje, jak 19. století oživilo a obnovilo magickou imaginaci, ale také a především jak romantismus a moderna (nejméně do Bretona) obdařily psaní neslýchanou mocí a přírkly mu jistý druh magičnosti. Rimbaudův výrok o *alchymii slova* rezonuje v tomto kontextu.

Všem je ale zjevné, a básníkovi zvlášť, že básnické formule (byť třeba sakralizované, avšak způsobem, který pro ně nárokuje sociální autonomii) nemají ve vnějším světě žádnou bezprostřední působivost ve smyslu onoho revolučního činu, ve který vkládal naděje Rimbaud, nebo oné „transformace reality“, kterou vyživoval surrealismus. Efektivita slova – je-li vůbec v moderním režimu záhodno setrvat u tohoto označení, neboť jde stále víc o slovo psané, vzdálené od své fonocentrické garance – spíše než na rovinu magie patří na rovinu určité performativity mluvy, díky níž se nejedná o prostou hrátku nebo virtuózní cvičení. Così je řečeno a skrze to řečení se così stane – na širokém rejstříku, který sahá od útěchy ke splnění slibu a od družnosti se sebou samým k utvoření bohatšího, dynamičtějšího, více živoucího světa.

Možná je poezie tou řečí, v níž je intenzita této difúzní performativity slova (která mne též zavazuje být tam, kde mluvím a kde mne slovo vyslovuje) nejvyšší. Je připomínkou zodpovědnosti jazyka – neboť skutků, jež vykonává řeč

22 Yves Vadé: *L'Enchantement littéraire. Écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*, Paris: Gallimard, 1990.

(od díků po omluvu, od slibu po udělení milosti), je mnoho. A možná bude mít lyrická dikce, spjatá s ideou lyrického gesta, vždy něco společného se strukturou toho slibu, jenž je předpokladem každého chopení se slova: slibu, že se slova budou shodovat s (vnější i vnitřní) realitou, a slibu, že jejich vypovídání bude možné sdílet.

V éře podezírání je víra ve schopnost slov změnit svět nepochybně na ústupu, a stejně tak se omezily i ambice básnické mluvy. Úkol básně je dnes skromnější: báseň se provádí se skepsí či ironií, s nezbytnou poučeností o silách sebeklamu. Tázání však nadále směřuje ke schopnostem slov proti smrti a pro popis skutečnosti: pro hledání cest ven, modalit kontaktu a nacházení způsobu, jak se udržet spolu.

Slovesa

Nakonec jde o zachování síly některých druhů jednání a o to provést to v jazyce a jazykem. Rozvibrovat některé infinitivy a učinit je slyšitelnými. Protáhnout určitá slovesa tím, že jim vrátíme rezonanci a činnost nebo je do činnosti uvedeme.

Lyrická gesta, jež budu nyní probírat a jež knihu člení, budou mít formu sloves v infinitivu. Každé explicitní i implicitní sloveso je pojmenováním akce, o níž mám za to, že je poezie schopna ji provést. Báseň si nějaké takové gesto stanovuje za cíl. Současně tato gesta hrají hybnou roli při živění lyrické energie, jež odtud pramení; díky tomu je text s to dostat příkazu, kterému je vystaven. Zápis slovesa či formule v infinitivu je podle mého mínění zajímavý tím, že sloveso pak setrvává v očekávání podmětu: vícero podmětů, vícero subjektů se pak může stát jeho vykonavateli – a mohou to být subjekty mnohačetné, pohyblivé a ne nutně osobní. Jestliže určitý soubor nazvu Dávání, jestliže má závěrečná kapitola titul Hledání cesty ven, je to proto, aby scéna, na níž se činnost slovesa a zvláštní, vždy dynamické rozdělení subjektivních rolí a míst rozvine, zůstala kolísavá. Chci takto vyznačit, jaká je moc každého jednotlivého „gesta“ a jakým způsobem programaticky stanovuje možné dramaturgie a scénáře, v nichž pak texty kladou po svém zvláštní akcenty.

Gesto ve své neosobní dikci tedy ještě váhá mezi preskripcí a deskripcí, mezi programem a konstatováním. Logicky předchází způsobům, jimiž se může gesta chopit polymorfní konatel. Každý zvláštní slovesný aspekt s sebou zjevně

nese více či méně omezené, více či méně podstupované vypovídací strategie, „stanoviska“, avšak v dynamickém smyslu, který uchovává vypovídací mobilitu básní.

Seznam těchto sloves není nijak definitivní, právě naopak – je potřeba ponechat jej neúplný a otevřený. Já zde chci jen vyznačit směry, jež určitým aktům vracejí schopnost provokace a sdílení. Nepředkládám tedy žádnou typologii lyrických gest a nesestavuji jejich repertoár, nicméně mám za to, že ve své největší obecnosti některá tato lyrická gesta označují konání, jež niterně živí naši potřebu poezie u spisovatelů i u čtenářů. Otevírání, dotazování, nazývání, přerušování: jsou to momenty, jež spojují myšlenku při díle s citelným přenosem, jsou to modality intelektuálního a existenciálního postoje, který díky básni – podroben závazkům gest, na něž odpovídá – nachází způsob, jak se deklarovat.

I když kladu důraz na provedená gesta, musím zůstat vnímavý k samotné materialitě básně, k jejímu rytmu a zlomům rytmu, ke zvláštní polysémické práci, již jazyk podstupuje. Proto budeme pojednávat výhradně o básnících francouzského jazyka, přičemž naše historická cesta začíná s nástupem básnické modernity u Baudelaira a dospívá až ke zcela současným dílům. Poezie totiž není věcí minulosti, nýbrž stále a navždy zůstává předáváním, protažením, reaktivací vzpomínky, jež odpovídá jejím praktikám. Zároveň je vynalézáním nových, nepředvídatelných gest, jejichž krása nás unáší.

Nejde tedy ani o katalog, ani o typologii, nýbrž o přechod, který začíná pozdravením otevírající síle básni a bez možnosti závěru se zastavuje u určitých básnických způsobů, jak hledat cestu ven. Nejzazší paradox tak tkví v tom, že se poezie snaží jazykem dospět k čemuśi, co možná stojí absolutně mimo jazyk, avšak co svou trakcí uvádí do pohybu potřebu a touhu vypovědět je.

1. KAPITOLA

Otevírání

Galerie básnických oken od Baudelaira po Ponge

Pokud by moderní báseň vyžadovala inaugurační gesto, mohlo by jím být gesto otevření, uvedené aktivně na scénu přímo v textu. Básník, jenž se rozešel s metrickou tradicí a vsadil na nejisté formy básně v próze a volného verše, přemítá v jakési alegorii básnických schopností nad oním půdorysem vpádu, který může jeho slovo učinit možným a zajistit mu působivost. Jelikož se již nemůže opírat o starobylou tradici verše, musí si současně vytvořit „metodu“ (řeceno klíčovým slovem Pongeova slovníku) i předmět čili objekt svého vypořádání. A jako jeden z „objektů“, v nichž toto nové vědomí básnické činnosti může rezonovat, se nabízí okno. Chci nyní projít některé zvraty, jimiž okna ve francouzské poezii od Baudelaira – v galerii, v níž se okna neustále otevírají, aniž by někdo zvlášť dbal na jejich zavírání – prošla.

Předehra:

Co je to okno? Naše otázka se netýká okna jakožto praktického předmětu, ale především toho, k čemu „vyzývá“, smím-li si tu posloužit baudelairovským slovesem, jehož obrysy tu jsou již znatelné. „Není hlubšího předmětu,“ prohlašuje s ostrou zálibou v paradoxu vypravěč Baudelairovy slavné básně v próze. Jedná se totiž skutečně o „předmět“, je-li opatřen sérií superlativů a začleňuje se do provokativního znamení oxymóra: „[čím] temnější, [tím] oslnivější“? A paradox se zdvojnásobuje: vidět okno znamená nevidět okno, nýbrž vidět to,

co je v oknu k vidění, podívanou, kterou nabízí našemu snění, našemu pohledu, naší nehybnosti. Okno se našemu pohledu nenabízí, avšak je pro něj průvodcem a rámcuje jej jeho vymezením a rozložením. Musí se proto učinit neviditelným, stejně nepřítomným a zapomenutým, jako jsou okraje obrazu, stejně nezbytným pro vytyčení prostoru našeho vidění.

„Není hlubšího předmětu“: v našem systému zpodobňování světa počínaje renesancí a Albertiho objevem perspektivy je okno tím, co zakládá samotnou myšlenku hloubky zorného pole. Zde ponechám stranou jeho – tak mocnou – funkci narativní návnady pro touhu vidět v románu 19. a 20. století (očividně nadále využívanou a zkoumanou filmem) a rozbor zaměřím na básnický motiv okna. Umožňuje nám totiž zreflektovat určitá básnická gesta, jimž zajišťuje rámec i dynamiku.

Jedná se vskutku o motiv, neboť okno, které mě tu zajímá, není opravdovým tématem. Je to víc než předmět, ale méně než symbol, a poskytlo mi příležitost k reflexi – volím to slovo úmyslně, neboť jak uvidíme, okno má neustále blízko k zrcadlu – nad vztahy mezi vnějším a vnitřním, uzavřeností a otevřeností vlastního já k druhému, textu ke světu, konečnosti k nekonečnu, smyslově vnímatelného k inteligibilnímu.

Rozvinula se tak přede mnou cesta přes texty se shodným názvem Okna: Baudelaire, Mallarmé, Apollinaire a setkání s Delaunayovými obrazy a nakonec Ponge. Apollinairova báseň je pro mne radiačním centrem této studie o mimořádném vyvstání „básně-události“. A jestliže se daným motivem zabývám v časovém úseku vymezeném lety 1863 (kdy psal Baudelaire) a 1953 (kdy psal Ponge), obracím se tím současně ke krizi reprezentace, kterou tyto texty zvažují a odrážejí jejím prováděním. Můj postup tak bude mít čtyři fáze. Nejprve předvedu, že okno u Baudelaira tvoří paradoxní emblém nové poetiky, poté si ukážeme, jak z něho Mallarmé činí blokovanou alegorii nemožnosti. U Apollinaira jako zázrakem dochází k současnému naplnění poezie a malířství vstříc uchvacující chromatické otevřenosti – ale je to jen prchavý okamžik, neboť závěrečné studium Pongeových textů ukáže opačnou odolnost a reflexivitu okna, jež je současně průhledné i matné.

Tato cesta tak bude příležitostí k zamyšlení nad hojnými průniky, jichž modernita dosahuje mezi malířstvím a poezií díky textům, jež současně hovoří o sobě (o své hluboké poetice, svých významových modalitách, objevu jiného psaní) a o světě. Básník tak znovu nachází cosi z malířského gesta ve sněné bezprostřednosti stopy, kterou na podkladovou bílou (plátna i stránky) klade tvoření ve svém svrchovaném vyvstávání.

Chci proto navrhnout, že tyto básně – jež experimentují s určitými formami a výslovně je uvádějí na scénu – lze číst jako emblémy nevidaných poetik a nových způsobů figurace. Tyto čtyři básně jsou stvořeny k obrazu funkce okna, jak nás ji samy vyzývají pochopit. Provádějí okenní *mise en abyme*: viz slavný obraz slunce u Pongea, viz Aragona, když píše ve dvou sloupcích, v nichž se opakuje titulní slovo jeho Peršanek.¹

1. Baudelaire: moderní okna aneb reflektované samoty

Poezie 19. století je fascinována dvojicí jiných umění, která před ni staví nedosažitelné vzory, totiž hudbou a malířstvím. *Malé básně v próze* tak v Thyrsu vzdávají hold Lisztovi, leč hudba, zřejmý ideál veškeré symbolistické poezie éry *fin de siècle*, není jediným úběžným bodem: ve své ambici vypovědět, že „tu“ svět „jest“, se básnictví často překrývá s malířstvím. Báseň oddělí kus skutečnosti, který vypoví a vymezí jej – a je to neucelený kus, který připomene jinou báseň, stejně jako se obraz vřazuje do série. Tuto ryzí dikci slyšíme v exemplární podobě ve Verlainově Obloha jest nad střechou, z něhož zde ocituji jen první strofu:

Le ciel est par-dessus le toit
Si bleu, si calme !
Un arbre, par-dessus le toit
Berce sa palme.

■

Obloha jest nad střechou,
modrá, smavá!
Strom své listy nad střechou
pohoupává.

[upravený překlad F. Hrubína]

Už sama forma verše na bílém pozadí zjevně otevírá vnímatelné okno do světa, který se ohlašuje takřka absolutně, v objektivní afirmaci, jež se zabarví

1 Louis Aragon: *Feu de joie – Le Mouvement perpétuel*, Paris: Gallimard, 1970, s. 82.

subjektivitou jen díky vykřičníku. Je to vize blízká modlitbě, jež oslavuje světské bytí zde: „život jest“.

Nástup okna jakožto básnického motivu v šedesátých letech 19. století je důsledkem zmizení určitého romantického postavení básníka v přírodě. Jak pochopil Baudelaire, rámcem je nyní město, město a jeho samoty, jež divákovi skýtají příležitosti k imaginární projekci do druhého. Okno je tedy městským emblémem, indicií nového vztahu mezi odloučenými a anonymními subjekty. Ve smyslu, který tomu slovu dá Baudelaire, jde o motiv eminentně „moderní“. Z básníka se tak stal flâneur bez rodiny,² který hledí na život a prochází „davy“, o nichž hovoří jiná z *Malých básní v próze*.

Funkcí rámce, pro který je okno metaforou, je vymezit či uzavírat. Zdárně nás tak – jak mám za to – vymaňuje z úzkosti z nekonečna, kterou s ironickou grimasou vypovídá třetí malá báseň v próze, *Umělcovo confiteor*. Baudelaireovské okno je místem estetického konfliktu, z něhož prýští síla celé sbírky, konfliktu, který je setrvale spjat s etickým dramatem. A nesmíme též zapomínat na to, jak riskantní může být, když nešťastně otevřeme okno a přivoláme z ulice *špatného sklenáře!*

Básník schopný zachytit utrpení vdov a zubožených psů získává náskok dokonce i nad malířem, který mu v závěru poslední z *Malých básní v próze* spontánně nabídne svou vestu. „A kdykoli básník obléká si malířovu vestu, bezděky vzpomíná na dobré psy, na psy filosofy, na babí léto a na krásu přezrálých žen.“ Baudelaire coby – řečeno jeho vlastními slovy – *malíř moderního života* je objevitelem druhu básně v próze, který Edward Kaplan právem označil za „teoretickou bajku o skutečnosti“:³ prezentuje se současně jako alegorie vlastního textového fungování a jako subverze smyslu. K této vrstvě básní nepochybně patří i *Okna*, napsaná roku 1863. Neosobní úvod básně zarazí zjevným paradoxem: „Kdo hledí zvenčí dovnitř otevřeným oknem, nevidí nikdy tolik jako ten, jenž pohlíží do okna zavřeného.“ Otevřené okno je pro snění fatální. Úvodní věta ve zvláštní inverzi přesouvá sérii souběžných výrazů: dívat se proti vidět, okno, skrz něž vidíme, a okno, *které* vidíme. Tento dogmatický útok dovoluje první osobě vyvstat až ve druhém odstavci. Tucha života – života, který v gradaci charakterizují tři slovesa („V té černé nebo roz-

2 Původcem této formulace je Edward Kaplan: *Baudelaire's Prose Poems. The Esthetic, the Ethical and the Religious*, Athens: Georgia University Press, 1990.

3 Tamtéž, kap. Theoretical Fables of Reality: the ontological literature, s. 116–133.

zářené díře žije život, sní život, trpí život.“) – se na počátku děje kolektivně, v podobě zobecňujícího „se“. Život, sen a utrpení následně ustaví singularitu nejprve „letité ženy“ a pak básníka.

Okno tedy nabízí *vidění* (*vision*). To je ve francouzštině slovo šťastně dvojnásobné, neboť označuje jak prostý akt vnímání, tak sen či zasněnost. Příčiněním imaginativního pohledu se vidění spojuje se sněním, přičemž uzavírají spojení se spolutrpením. Právě vidění činí vzdálené blízkým. „Sestrojil jsem si historii této ženy, či spíše její legendu, a někdy ji s pláčem vypravuji sám sobě.“ Zatímco se tedy báseň chystala stát obrazem, popisem, vinětou, my z ní obdržíme jen několik fragmentárních detailů – a legenda se tvoří „skoro z ničeho“. Toto zaclonění scény je zásadní. Baudelairova vdova si uchová svou tajuplnost. Právě coby postava z legendy se wpisuje *pod obraz* a vymyká se viditelnému. Indicii téhož vztahu překonání budeme hledat u Rimbauda v jeho *Iluminacích*, neboť francouzské slovo *illumination* označuje také knižní iluminace, barevné středověké ilustrace.

Toto zaclonění obrazu též textu dovoluje učinit z tohoto okna zrcadlo. Báseň se jakoby spíná v uzavřeném kruhu a nedokonale se uzavírá do tázání, jež je zcela prosto rétoriky. Klade nám tedy otázku coby zrcadlo našeho vlastního čtení. Těžké doby textu vyznačuje jedna a táž fonetická buňka: *derrière la vitre* („za sklem“), *vit la vie* („žije život“), *ma aide à vivre* („pomohla mi žít“). Není tedy okno, od začátku zavřené, vlastně jen odrazem, v němž se zhlíží solipsismus subjektu odříznutého od druhých? Odpověď musí být kladná vzhledem k plurálu v názvu a ke konečnému oslovení čtenáře, který si dovolil zaujmout roli vypravěče tím, že mu řekl: „Jsi si jist, že tato legenda je pravdivá?“ Báseň tak zůstává nerozhodnutelně otevřená i zavřená – a tato podvojnost leží v jádru etické otázky, zda je možné žít na místě druhého. Což je samozřejmě otázka, jež se vznáší nad vším čtením. Co záleží na zámince, pokud mi napomohla „žít, cítit, že jsem a co jsem“. Povšimněme si v této klauzuli s ternárním rytmem významu gradace: díky druhému vím, že jsem, ještě než poznám, co mému bytí – jež je možná samo o sobě jen legendou – může dát obsah.

Psaní se tak vymyká malbě, viditelné zvenčí. Snadno by se dalo předvést, že shodný pohyb působí v básni Přístav. Baudelairovský vypravěč odolává definitivnímu zvnějšnění a (řeceno proslulou formulací z *Mého obnaženého srdce*) uchová si dvojí fundamentální pozici mezi „vypařením“ (*vaporisation*) a „soustředěním“ (*centralisation*). Báseň v próze, text-okno, jenž umí přepsat a zachytit všechny variace městského života, tak realizuje estetiku stručnosti,

charakterizovanou jednak stálým napětím mezi otevřeným a zavřeným, jednak inscenací – či přímo *mise en abyme* – vlastního vypovídání.⁴

Zatímco realistický román, s Baudelairem současný, zkoumá dramatický potenciál vidění skrz okno, báseň v próze, jež nastupuje s obratem šedesátých let, symbolizuje tímto paradoxním předmětem svou – ironickou i afirmativní – schopnost meditace a zákon vztahu, kterým druhý symetricky obsazuje subjektivní pozici, aniž by s ní přitom splynul. Tajuplnou matnost tohoto průsvitného média tak lze považovat za jeden z emblémů poezie, jež se záměrně ubírá vstříc neznámému.

2. Mallarmé: zabeďněné okno aneb zamrzlé sklo ideálu

Mallarméova báseň vznikla téhož roku 1863 v Londýně během básníkovy tamějšího pobytu se svou nastávající. Baudelairovská inspirace textu je velice zřetelně patrná jak na emfatické prozódii, tak na rámcové volbě nemocnice, v níž se koncentruje existenciální spleen. Nuda a „hořkost“ bystří a vyhrocují touhu po ideálu. Najdeme tu všechny baudelairovské kulisy: zapomenutého zmírajícího churavce vprostřed velkoměsta, hodiny symbolizující nehybný čas, vidění lodí, jež „na řece purpuru a vůní uspává / královská netečnost, již opilý blahý stesk!“ V tomto textu okno nevybízí k proniknutí do druhého, nýbrž otevírá se do prázdna; žádná výměna života není možná, jelikož Mallarméova báseň zůstává zajatkyňiní rámce, jsouc uzavřena do *alegorie*.

Lze se ptát, zda se nejedná o takřikajíc regresivní literární rozhodnutí. Okno, u něhož stařec na začátku sní, slouží za obraz pro stejně prudké snění básníka ve druhé části básně. Báseň je tak jakoby vystavěna jako (francouzské!) okno. Uprostřed se velice přesně člení na dvakrát pět čtyřverší, a jak ukazuje pří-slovce „takto“ (*ainsi*) na začátku šesté strofy, zavíjí se do sebe. Slovo „modř“ (*azur*) se opakuje ve verších 9 a 36, slovo „hořkost“ (*amertume*) z verše 37 je odezvou výrazu „hořký“ (*amer*) z verše 12. Báseň se spíná do kruhu a nenabízí jinou možnost úniku než závěrečnou deziluzivní otázku: „Pod hrozbou pádu po celou věčnost?“ (*Au risque de tomber pendant l'éternité?*).

4 Viz mou knihu *Poétiques de la voix*, Paris: Corti, 1999, kap. Quelques raisons d'être bref (Poe, Baudelaire et Valéry), s. 41–54. (V podkapitole o Mallarméových Oknech s úpravami využijeme překlad F. Hrubína. – Pozn. překl.)

Pohyb textu tak podle všeho nenabízí z baudelairovského žaláře žádné výcho-disko. První věta ve dvou strofách zachycuje bolestné přesouvání zdálky vidě-ného „umírajícího“, jak „se táhne“. Fixní rámec alexandrinů a křížových rýmů uzavírá a komprimuje odvrácenou vzpouru. Nepocítujeme bezprostředně žádný soucit s tímto životem uchopeným jako „hniloba“, životem, jenž ostatně jen tak tak žije v klamně opilosti sebezapomnění: „Zpitý, žije v zapomnění na hrůzu svatých olejů.“ A do krvavého večera se ve strnulé pompě nepřístupného obrazu rozvíjí krása odepřené cesty – jež je kontrapunktem „cudného rána nekonečna“ ve druhé části. Shodným pohybem přesunu se „okna“ ze začátku (proměněná ve „vlažné čtverce zlata“, jež ohlašují hrob) stávají v sedmé sloce, když jde o básníka, „všemi křížovatkami“ a následně je „jejich sklo obmyto věčnými růžemi“. Jak skvěle upozorňuje Jean-Pierre Richard:

Prostor, jindy porézní a prostupný, volně protínaný všemi pohyby soucitu či milosti – „tryskáním lilií“ či „blyštěním mladých hromů“ –, se nyní zatvrzuje a uzavírá. Namísto aby do sebe okenní tabule touhu přijala, zastavuje ji; vyčerpává ji a zbavuje odvahy, neboť i když nechá projít pohled, je překážkou pro pohyb směřující k uchopení viděného předmětu. Mezi nebe a nás, mezi onen a tento svět vsouvá rozlohu nedělitelné průsvitnosti, rozestírá negaci ochromené modří.⁵

Je me mire et me vois ange ! et je meurs, et j'aime
Que la vitre soit l'art, soit la mysticité.
À renaître, portant mon rêve en diadème,
Au ciel antérieur où fleurit la Beauté !

■

Shlízím se, vida se andělem! umíraje
– budtež si mystikou či uměním ta skla! –
v slasti zas ožívám, korunu ze snu maje,
v předchozích nebesích, kde Krása rozkvetla!

Osmá strofa tedy okno proměňuje v zrcadlo, a jak ukazuje návrat k prono-minálnímu tvaru, činí tak pohybem, který ratifikuje triumf i porážku solipsi-

5 Viz jeho nepostradatelnou studii *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris 1961, citát na s. 55.

smu. Mallarméovo dílo počínaje touto básní usiluje o pojmenování – byť ne o vyřešení – napětí ve střetu mezi „panenstvím“ (ztělesněné ve figurách sněhu, ledu, skla, zrcadla, křídla a bělosti – přičemž Richard správně upozorňuje, že všechny tyto obrazy též poukazují k obrazu náhrobní desky) a „živoucností“ (v níž se spojuje tematika krve, plamene, slunce, léta a rozkvětu).⁶ Modř skla, zařikávaná k proměně v umění, je středobodem zásadního rozdělení. Tato přehrazená modř slaběji připomíná začátek Valéryho básně: „Přadlena sedící v modři křižovatky“.⁷

Mallarméovo okenní sklo tak zůstává uzavřeno kolem nedostupného ideálu. Poezie se svým obligátním velkým písmenem (v Oknech ji tak nacházíme psánu čtyřikrát nádavkem k dalším pojmům, jež jsou jimi opatřeny též: Neko-nečno, Krása, Hloupost, Já) je vypovězena z prózy a odříznuta od reality, jež je nezvratným oddálením „předchozích nebes“. Alegorie se stává znakem – takřka bych měl říci symptomem – této nutně zklamávané ambice. Neskýtá tedy okno výhled na nic? To vůbec ne; uzavřením modrého obzoru totiž vyznačuje nemožné coby paradoxní, leč nezbytné místo poezie. Takto možná po svém završuje onu krizi reprezentace, která rozvrací veškeré západní umění konce 19. století. Tlumočí do jiného slova Baudelairovo Neznámé a otevírá před jednou básnickou modernou dlouhé hledání Nemožného.

3. Zrušit perspektivu: Apollinairova a Delaunayova simultánní okna

Jak známo, historie vzniku Oken je kontroverzní. Jejich otcovství si spolu s Guillaumem Apollinaiem nárokují dvě skupiny: na jedné straně Billy, který vypráví, jak Apollinaire, Dupuy a on sám na terase bistra Crucifix v rue Daunou ve spěchu sepsali text, který básník slíbil Robertu Delaunaymu; na straně druhé Goffrin a Delaunay, kteří tvrdí, že báseň vznikla v malířově ateliéru. Protiklad mezi básní coby kavárenským rozhovorem a obrazovou básní jistě není až tak

6 Tamtéž; a viz k těmto vztahům poznámku na s. 76–77.

7 Valéryho báseň Přadlena (*La fileuse*) je první ve sbírce *Album de vers anciens*, viz Paul Valéry: *Oeuvres I*, ed. Jean Hytier, Pléiade, Paris: Gallimard, 1957.

ostrý (jak v poznámkách k vydání v edici Pléiade uvážlivě podotýká Décaudin).⁸ Jak ve svém rozboru velice výstižně odhalil Philippe Renaud, nejzajímavější je na této polemice spíše to, že Apollinaire cítil potřebu autentizovat akt zrodu nové poetiky, svěřit jej svědkům.⁹ Okna patří mezi básně, které má básník nejraději; jak píše v dopise z 30. července 1915, vyznačují „zcela novou estetiku, jejíž východiska jsem již znovu nenalezl“. Text představující oslnivou chvíli setkání dvou tvůrců je místem setkávání ve všech smyslech slova. Tato „báseň-událost“, jak ji nazval Renaud, nepochybně poukazuje k soustavě mimotextových referencí (ke kavárně, k turínskému vermutu, ale též k Delaunayho obrazům či dokonce ke „žlutým botám“ před stvrzeně skutečným oknem v malířově ateliéru!), ale zároveň veškeré exaktní a učené reference překračuje ve svobodné a euforické hře, která básnický objevuje vlastního hybatele Delaunayho malířské práce.

Báseň zahajovala katalog výstavy Delaunayho pláten nazvaných Okna, kterou malíř uspořádal roku 1913 v Berlíně. První „simultánní okno“ pochází z roku 1912 a během dvou let jich Delaunay vytvoří celou řadu; obecně se má za to, že jde o konstruktivní fázi, následující po destruktivnější práci na Eiffelově věži. Malíř prohlubuje simultaneismus – tj. rozvíjí zákon simultánních barevných kontrastů a pracuje na vzájemném vztahu komplementárních barev, zvláště zelené, fialové a oranžové – a některá plátna maluje bez využití primární barvy. Tyto stále radikálnější obrazy, představující zásadní etapu na postupu k abstraktizaci malířství, zpochybňují perspektivu coby základ vnímání.

Vracíme se tak k jedné z výchozích otázek: Co znamená vidět? Co je za oknem? Viditelná krajina, uspořádaná ve shodě s hloubkou zorného pole a s objektivní realitou – anebo neviditelná, čirá hra světla a nemožnost sevřít barevný lom do rámu? Jistě, mezi šedesátými lety 19. století a bezprostředně předválečným obdobím bude muset dojít k impresionistické revoluci, s jejímž náležitým posouzením nám pomáhá Proust (jako by provedl syntézu jedné malířské epochy, dospěvší až ke konci). Inspirován Monetovým dílem tak píše v *Jeanu Santeuilovi*:

8 Viz Guillaume Apollinaire: *Oeuvres poétiques*, ed. M. Adéma – H. Décaudin, Pléiade, Paris: Gallimard, 1956, s. 1081–1082.

9 Viz Philippe Renaud: *Lecture d'Apollinaire*, Lausanne: L'Âge d'homme, 1969; podrobný rozbor básně Okna je podán na s. 296–301 a 350–368.

Když už má slunce sílu a řeka ještě spí v mlhavém snění, my ji nevidíme, stejně jako se nevidí sama. Zde je to již řeka, ale tam ještě žádný výhled není, zatím není nic vidět, jen mlha zabraňující pohledu obsáhnout větší dálku. Na tomto místě plátna není namalované to, co je vidět, protože vidět není nic, ani to, co není vidět, neboť malovat se má jen to, co je vidět, je tam namalována skutečnost ne-vidění, takže nedostatečná schopnost oka proniknout mlhu je do plátna vnesena jako do řeky, a je nádherná.¹⁰

Malířství se přibližuje k neviditelnému, maluje „to, co lidé nevidí“. Na impresionistické gesto navazuje kubismus zborcením nedotknutelných pravidel reprezentace skutečnosti. Referencí obrazu se tak stává bod jeho rozplynutí, nebo řečeno s Delaunayem, jeho „záminka“: „Příroda již není tématem (*sujet*) popisu, nýbrž záminkou, básnickou evokací výrazu barevnými plochami.“

Vraťme se k některým obrazům Roberta Delaunaye. První simultánní okno z roku 1912 je pozoruhodné tím, že je rám obrazu namalován. Okno se rozpíná, nedá se už zavřít. Mizí-li perspektiva, je tím dotčen i efekt rámování. Ve vývoji kompozic z let 1912–1913 se projevuje stále zřetelnější tendence k abstrakci: tvarový či barevný kontrast, například černý trojúhelník v Oknu: studii pro tři okna, nebo vpád běloby do levé spodní římsy na obraze Okna, 1913. Okna, jež skýtala výhled na ustavený svět, nyní explodují ve zploštělých barvách, v nové dynamice. Okno splývá se světem, okno i svět jsou svátkem světla. Delaunayovo gesto je resolutně moderní: je totiž rozhodnut překročit rámec klasické reprezentace – a toto gesto bude moderní umění ve 20. století neustále prohlubovat, od Duchampa a Magritta až po sedmdesátá léta.

Co je v okně vidět? Delaunayova a Apollinaireova odpověď zní: světlo, simultánní a nehierarchizovaná přítomnost roztržštěných, a přesto sjednocených elementů světa. Malířství se malbou těchto základních prvků přibližuje ke své esenci, neboť malováním světa pracuje na barvách; básnictví se přibližuje ke své esenci vyvoláváním rozhovorů, hotových řečí, útržků vnímání, přičemž to vše – jak napsal Apollinaire – činí „kvůli zjednodušení básnické syntaxe“.¹¹

10 Marcel Proust: *Jean Santeuil*, přel. Michal Novotný, Praha: Academia 2009, s. 547; a srov. Max Milner: *On est prié de fermer les yeux*, Paris: NRF – Gallimard, 1991, s. 242.

11 Apollinaireův dopis je citován v poznámkách k vydání v edici Pléiade, s. 1082.

Du rouge au vert tout le jaune se meurt, „od červeně po zeleň každá žluť hyne“. Tento obdivuhodný úvodní verš, zopakovaný v závěru textu, nás mentálně provádí chromatickým kruhem. Je to trasa stejně dvojznačná jako sloveso „umírat“, avšak převládá euforie. Žlutá umírá jen proto, aby se uchovala v zelené; vyhasíná mezi dvojicí binárních a komplementárních barev, které ji podržují. Apollinairova báseň, spuštěná v plné rychlosti, projde barevným spektrem až do oranžové poté, co uchopila „nezbadatelné fialové“ (další binární komplementární barva), objevila žluť bot a viděla jiskření diamantů i „bílý průvod sněhu“ i „noční ohně“. Zatímco se završuje defilé měst a uzavírá se naše cesta kolem světa, báseň si je sama ozvěnou v posledních verších:

Du rouge au vert tout le jaune se meurt
Paris Vancouver Hyères Maintenon New York et le Antilles La fenêtre
s'ouvre comme une orange
Le beau fruit de la lumière

■

Od červeně po zeleň každá žluť hyne
Paříž Vancouver Hyères Maintenon New York a Antily
Okno se otvírá jako pomeranč
Krásný plod světla

Oranžová se vychutnává těsně před žlutou, která se nám nepochybně rozplývá stejně tak v očích i v ústech! Předposlední verš pak znovu přejímá jeden verš dřívější, neboť ve verších 12–13 čteme: „A teď hle okno se otevírá / Pavouci z dob kdy ruce tkaly světlo.“

Báseň tedy rozehrává falešná okna, ozvěny a reprízy, v nichž se stravuje a schraňuje celá marnotratná, přehnaně rychlá, hravá a imaginární paměť (pihiové z Pásma pronikají našimi textovými okny, letíce jen s jedním křídlem). Je to pohyb času v této básni: času, který je neustále – na začátku i na konci – v přítomnosti, ale zároveň s tím, jak doprovází geografický přesun, jistě prošel budoucností („Pošlem ji ... Nadzvedneš záclonu“), minulostí i nominálními obraty. Tato přítomnost je unášena absencí interpunkce, volností metrických forem. Síla básně pochází z jejích falešných efektů uzavřenosti, neboť otevřenost je udržena až do krajnosti. Text se nezavírá jako okno, jež by nás izolovalo od světa, nýbrž nadále se v přítomnosti otevírá do záplavy světla. Báseň – stejně jako Delaunayovy obrazy – neustále vychází ze svého rámce.

V Apollinairově básni jsou přítomny všechny složky „moderního lyrismu“: absence jakékoli první osoby, splynuvší s „my“ a „se“, prozaické jazykové prvky více či méně poslepované s dikty, průpověďmi a reklamami; prvky současného města od Antil po New York se slovní hříčkou na „Tours“ (zároveň město, věže v množném čísle a zvláště Eiffelova věž, jež spojuje Delaunayho s Pásmem, znovu zde tvořícím intertext Oken). Básnická syntax je omezena na minimum: seznam podstatných jmen, nominální věty, všeobecná parataxe. Svou rychlostí se text vzpírá smyslu: postupuje lineárně a současně se vrací po vlastní dráze, převrací jednosměrnou dráhu času a půlnoc v něm sousedí se „slunci“. Báseň-událost nechává smysl rozpuknout jako plod.

Uvedu jen jeden příklad, převzatý z vynikajícího Renaudova komentáře. Ptejme se, co je možné slyšet v následujícím zjevujícím verši (souzvučném se „zelení“, *vert*, k níž nás na konci básnické cesty všechno vede, a s „červem“, *ver*, coby poslední slabikou jména Vancouver): „Plážovky Mník mnohonásobná Slunce a Ježovka západu“ (*Bigorneaux Lotte multiples Soleils et l'Oursin du couchant*). Padl návrh, abychom v tomto verši viděli popis inventáře obchodníka s mořskými plody: plážovka je druh mušlí, mník je ryba a slovo „slunce“ může také označovat jeden druh mušlí. Týž kritik M. Cameron tvrdí, že „vycházející slunce“ je taktéž název jiného jedlého měkkýše a díky básnické asimilaci vytváří závěrečný obrat, „Ježovku západu“. To vše je nepochybně pertinentní, ale zároveň není možné prokázat, zda je to pravda, pokud se nevyjádříme k referenci „oken“ z názvu: jsou to okna Delaunayho, nebo druhých lidí? Komentátorův důvtip nedokáže skrýt to nejdůležitější, totiž vzdor (vůči) smyslu, o který tato „nová estetika“ usiluje. Philippe Renaud tak píše:

Kdyby v textu byly jen plážovky, mníci a slunce, byl by to vcelku prostý případ: tři jedlá mořská zvířata, resp. dvě taková zvířata a hvězdice; oba výklady mají vcelku jasný smysl. Avšak Ježovka západu tyto sémantické konstrukce podpaluje, neboť žádná věc, jež je položkou v katalogích, takové pojmenování nenese a striktně vzato *oursin du couchant* nic neznamená. Naproti tomu však tato slova jistý smysl dávají, pokud *couchant* chápeme ve smyslu „západ“ jako kardinální bod a *oursin* jako obraz slunce klesajícího na horizont a metající své paprsky... Pak ale plážovky a mník okamžitě opouštějí kupecký inventář a vracejí se do oceánu [...]. Souhrnně to znamená, že probíraný verš je vyloučené *zafixovat* ve stabilní reprezentaci; díky nasvědčova-

címu účinu slov-obrazů, z nichž je složen, se jedná o *perpetuum mobile*; nelze je „vidět“ a nedají se „vymezit“, naopak fungují jako oslepující zrcadla.¹²

Hrát musí čtenář. Jemu přísluší, aby vyvolával asociace, a obdařil tak text plnou simultaneitou – stejně jako se svět a čas ocitají naroveň a obohacují se z průsečíků, jež báseň zmnožuje. Smysl básně se neustále hýbe, jako by byly všechny složky umístěny na plochu bez perspektivního *trompe-l'oeil*. Pryč je prvotní i druhotný smysl: obrazy-slova a jejich koláž se podřizují subjektivitě, kompetenci a štěstí čtenáře, přijme-li jásoť této básně.

Čistá poezie, čisté malířství, dalo se tvrdit tehdy. Náš soud bude u otázky těsně spjaté s vývojem moderního umění nepochybně rezervovanější. Každopádně však mezi touto básní a těmito obrazy dochází v roce 1913 k ohromujícímu setkání – a nápadná je na něm především mimořádná plodnost. Ta je charakteristická pro toto modernistické umělecké stadium, kdy se poezie a malířství ubírají po shodných stezkách a případy vzájemné spolupráce, výpůjček a skýtání opory jsou četné a výmluvné. Je proto nutné zmínit jiné důležité překřížení v Apollinairově době, totiž Reverdyho *Oválný světlík*, vydaný roku 1916, jehož název evokuje formu Braquových a Picassových kubistických pláten oněch let. V literatuře a v malířství se tehdy uskutečňuje shodné fundamentální gesto, tu s předválečnou bezstarostností, tu s pochmurnějším tónem války: gesto rozlomení perspektivy. Děje se tak ve prospěch hlubšího realismu, který dosahuje samotné skutečnosti v Braquových lepených papírech či Reverdyho mlčenlivé dikci? Nebo se dílo starých realistických závazků zbavuje? Umění, jež otevírá nový způsob vidění, činí v jednom i ve druhém případě ze čtenáře a z milovníka obrazů aktivní ohnisko budování světa.

Na básnickém gestu, jež s takovou velkorysostí provádí Apollinaire v Oknech, zůstává takřka magické to, že básník od malíře přebírá energii jeho gestičnosti, ohromující konkordanci tance barev ve shodném prostoru, a činí z času neustálé kolo, místo rozpínání a sjednocování. Chromatické spektrum svou diverzifikací živí slovo v přítomtu, jež žasne nad rozmanitostí jmen a míst, nad bezmezným a soustavným tryskáním světla. Lyrické gesto se tak překrývá se svým mimotextovým zdrojem, aniž by na něm však bylo závislé;

12 P. Renaud: *Lecture d'Apollinaire*, s. 353.

nepopisuje totiž předchůdný a samostatný objekt, nýbrž znovuvytváří shodné podmínky tvoření, shodnou šťastnou energii bytí na světě. Osvobozené slovo se tak rozvíjí stejně lehce jako světlo, jež za jarního dne vchází otevřeným oknem.

4. Ponge, aneb pokořené okno

Okna, od Baudelaira (o Rilkevi nemluvě) zcela zjevně poetický motiv, se u Ponge literárně singularizují. Stejně jako Okenice, následovaná scholiem, i text s prostým názvem Okno patří ke *Skladbičkám* (*Pièces*). V obsahu sbírky jsou jako data vzniku uvedeny roky 1929–1953. Již tato délka svědčí o tom, na jaké obtíže spisovatel narazil, ale také o jeho vytrvalosti a o valenci motivu. Místo snění a emblém vztahu ke druhému a ke světu je od první chvíle navrácen ke své architektonické funkci, k úloze stavebního dílce. Pongemu jde nepochybně o to, aby z okna znovu učinil předmět (*objet*), anebo lépe řečeno výrazem z Pongeovy poetiky – *objeu*, objekt-hru. Navrátit smyslově vnímatelnému jeho materiální, a tedy i textovou tloušťku (či v daném případě její opak), a vytrhout je z Baudelairova či Mallarméova symbolismu.

Prvním gestem je proto gesto znehodnocení. Počínaje Variacemi bez tématu jsou okna degradována na „výklenky“, „nehybné preludy“. Tyto „aparáty falešného dnění a nedokonalého odrazu“ jsou úmyslně poníženy, postaveny pod znamení zimy, zamrzlé modři, odsouzeníhodného podrobení – jako by okno nemohlo ani dospět k důstojnosti objektu. Nese v sobě „stopy horizontu zvědavé modři“, čímž ironicky převrací Mallarméův vzor.

Okno není učiněno pro otevření do světa; je simulakrem dne, který filtruje. Text se píše na okno a to se vkládá jako zavřená okenice mezi mne a svět. Bude proto nutné navrátit oknu jeho zvláštní průhlednost i matnost. Text ze *Skladbiček* se podílí na záměrném ponížení idealismu a pohrává si s prudkou ironií, jež se projevuje ve střídání poezie a prózy či velkých a malých písmen na začátku verše. Úsilí o básnickou dikci je tedy eminentním paradoxem: spočívá v předstírání chvály, v tom, že zvolání „ó“ obklopíme potenciálními uvozovkami, zatímco okno vnucuje své téma a vytváří „stránku poezie, aniž bych to sám chtěl“. Básník sice zůstává pánem hry a může rozmnožovat sémantické směny mezi tematickými rejstříky (naříklad u výrazu *entretenue*,

„udržované“,¹³ který v doslovném významu opakuje slovo *lavée*, „umyté“, ale zároveň – v kontextu feminizace motivu – označuje ponižující závislost *vydržované* ženy), ale její termíny mu diktuje objekt. To objekt si vynucuje protiklad mezi rámem a sklem, vnějškem a vnitřkem. Veškeré úsilí spočívá v tom, aby se ocitlo před zraky to, co právě staví před zraky jedině vnějšek. Báseň proto může uspět jedině paradoxním způsobem. Svou „pootevřenou grácií“ totiž okno nachází tehdy, když se na ně konečně už nedívám:

Puis nous aidant à respirer
 Nous conjure l'air pénètre
 De ne plus tant y regarder
 Par grâce à la fin entr'ouverte.

■

Pak, v dechu nám pomáhaje,
 proniklý vzduch nás zapřísahává
 již na něj tolik nehledět
 z konečně pootevřené milosti.

Báseň končí tímto čtyřverším, jež je ale nerozřešitelné, neboť „proniklým vzduchem“ může být jak ten, který do sebe pojímá – konečně uskromněné – okno, tak vstup vzduchu zvenčí mezi otevřenými tabulkami.

„Průsvitný text“, upřímně vzývaný básníkem, se raději nezapiše na bělobu, jež je vynechána prázdná na poslední straně, a ponechá nakonec předmět v jeho mlčení, jako tomu je u Pongea vždy. Těž proto, že okno nemůže uniknout lidské instrumentalitě a nikdy se nemůže ustavit ve „věc“. Je proto zcela logické, že báseň je strukturována sérií feminizujících proměn. Okno – ve francouzštině *femininum* – je žena. Vztah, který navazuje s člověkem (*l'homme*), je vztahem síly, nuceného svodu.

Lorsque d'un tour de main
 je délie la poignée
 Ému intrigué lorsque de toi je m'approche

Je t'ouvre en reculant le torse
comme lorsqu'une femme
veut m'embrasser

■

Když obratem ruky
uvolňuji pěst
pohnut zaujat jelikož se k sobě od tebe blížím

otevírám tě couvaje trupem
jako když mne žena
chce obejmout

Závěr první části, nazvané Variace, končí obrazem sexuálního splynutí, konečně dosaženého klidu, kdy „tělo spočinulo na tvém podkladu / můj duch přichází zvenčí“. Sexualizace básnického motivu je tak hybnou složkou textu a určuje i to, že se obracíme k oknu a můžeme mu tykat. O ženě se již nemá snít přes zavřené či otevřené sklo; splývá s ním. Veškeré pojmenovávací úsilí směřuje k neuskutečnitelnému vlastnictví, při němž objekt ustupuje úměrně tomu, jak se ho slova zmocňují. Jak ve své pongeovské studii subtilně poznamenává Jean-Pierre Richard, dialektika hry-objektu (*objeu*) je dvojí, a jak mám za to, vysvětluje, proč tento text vykazuje větší odpor než jiné:

Kdyby se *objeu* zredukoval na prostý koktejl kvalit, byl by jen hrou, hříčkou ducha. Poté, co byl vydlabán, do hloubi dobyt, a jeho tloušťka, přeměněná v texturu či snop rozvrhů, prošla vítěznou redukcí mentální činnosti, bude nutné, abychom v něm znovunalezli nebo znovutvořili jakýsi ekvivalent jeho počáteční matnosti. Poté, co jsme objekt proměnili v *objeu*, jsme dovedeni k tomu, abychom tento *objeu* zmutovali v nový objekt.¹⁴

Odpor světa vůči uměleckému rozvrhu způsobuje, že jeho bytí zde, bytí již nevyzývá k žádnému objektivnímu popisu a realistické malbě (či leda na ironický způsob hyperrealismu), nadále omračuje řeč, kterou stále znovu spouští.

14 Viz Jean-Pierre Richard: *Onze études sur la poésie moderne*, Paris: Seuil, 1964, s. 181.

Pongeovo okno je emblémem této nemožné tautologie, již mezi sebou svět a text udržují. Okno (*fenêtre*), jež se „RÝMUJE S BYTÍM (ÊTRE)“, aniž by se s ním sloučilo, vzdor všemu zůstává „nedokonalým odrazem (*réflexion*)“. Coby současně průsvitné i matné simulakrum svědčí o ambivalentním statutu ležícím v jádře otázek, jež malířství od padesátých let klade reprezentaci.

Je pongeovské okno otevřené, nebo zavřené? Báseň se až příliš jistě zavírá do svých tří částí, jež manifestně zpodobňují textový tvar okna (jak jej dnes každý uživatel textového editoru dobře zná). Okno, ač zaklapnuté na bílé a popsané stránce, na konci dráhy přec jen zůstává pootevřeno a něžně zeje do mimotextů, jež přísluší k básni tím, že ji překračuje. Na rozdíl od okenice („podepsané interiérem“, říká Ponge) je okno nevyznačené. Obdélník je ponechán typograficky otevřen, aby se do něj zapsalo něco jiného.

Na konci trajektorie dospívá „stránka poezie“, vržená s umíněností a ironií, k ambivalentnímu objektu, který se zdárně shodne se svým bytím jedině tehdy, když nás okno samo požádá o dovolenou. Zdar umění ladí s jeho zánikem, se zrušením jeho lživě reprezentativního rozvrhu. Pongeovo okno coby poslední etapa naší básnické galerie připomíná rám otočeného obrazu: spíše než značený svět ukazuje proces značení. Okno, neúmyslný emblém, zůstává – nemohouc činit víc – jato v alegorii textu, který bez ustání mimuje a vystavuje vlastní dění.

Leč na konci galerie, v koutě tohoto malého imaginárního muzea, je poslední zastávka, kde slovo a obraz naposledy splynou. Abych cestu propojil do kruhu a spustil sérii, jež takto prozatím bere konec, ocitám se před Duchampovým slavným obrazem *FRESH WIDOW* (1920). A za sebe hláskuji v něm anonymní a ironický „COPYRIGHT“.

2. KAPITOLA

Dotazování

Ke dvěma básním Andrého Frénauda

Bernardu Pingaudovi

1. O otázce

V poezii Andrého Frénauda hraje otázka hybnou roli. Zaujímá značný prostor, čehož si povšimne každý čtenář Frénaudových textů. Přerušuje a znovu navazuje linii textu a zpřístupňuje báseň tázání, jež se zdá být jejím činným principem. *Římská čarodějnice*¹ tak začíná řadou otázek:

Uslyší stařena ty tajné hlasy?
Trubky se otřásaly hlubokým hlukem.
Kdo to vzdychá? Kdo konspiruje? Kdo zadržuje proudy?

Jak vidno, zahájení první věty je tázavé – aniž by přitom druhý verš poskytl jasnou odpověď. Počínaje třetím veršem se však tázání množí. Ještě podstatnější je, že kurzíva umocňuje ledva načatý výpovědní prostor básně,

1 Tuto báseň i *Aktaiónovu smrt* cituji podle vydání: *La Sorcière de Rome / Depuis toujours déjà*, Paris: Gallimard, 1984 (zkratka S); *Glosy* cituji podle vydání *Gloses à la Sorcière*, ed. Bernard Pingaud, Paris: NRF Gallimard, 1995 (zkratka G).

jako by to trojí tázání pronášel jiný hlas nebo jako by se týž hlas dodatečně vracel k tomu, co řekl, a chtěl dát najevo zvláštní naléhavost. Tázání se od počátku týká jak smyslu, enigmatické události, tak samotného původu toho hlasu, který smysl hledá. Již od těchto tří úvodních veršů se rýsuje polyfonní chvění básně. Nad hlasem, který text uvádí na scénu a dává ke slyšení, bdí nejistota.

Ze všech textů Andrého Frénauda staví *Římská čarodějnice* toto napětí mezi nejistými a mnohačetnými, někdy nepřisouditelnými hlasy nejvíce do popředí. Značná část *Glos k Římské čarodějnici* ostatně souvisí se snahou objasnit postavy, jež pronášejí tu či onu výpověď. Signalizuje to již obecné záhlaví básně na okrajích *Římské čarodějnice* – jako by fundamentální otázka byla dána již u vstupu do textu, před prostorem jeho vlastního pronesení:

Kdo to řekl?

Nech přijít znaky, jež se vespod otvírají.

Nech přitěct

všechny figury potkané ve slově.

Toto předchůdné slovo je samozřejmě samo o sobě enigmatické, ne tak ve významu, ale právě v přisouzení jeho původu. Slova přicházejí jako znamení, jež je nutné přijmout, avšak aniž bychom věděli, kdo byl médiem této jazykové záplavy. Připadá mi, že se Frénaudovo dílo originálně a odhodlaně zaskvětilo dotazování právě na tuto nejistotu básnického slova, takže se za cenu reflexivního navracení neustále táže, „kdo to řekl“, jakoby ve snaze dodatečně překvapit původ či příčinu tohoto „průchodu navštívení“.

Ještě přesněji to formuluje předehra čtvrté věty *Římské čarodějnice*:

Kdo se skrývá?

Ale kdo mluví?

Hra masek, ústupů a výpadů leží v jádře dramatu básně a provádí pohyb, který se současně dotazuje na ústřední postavu básně (kým je *Římská čarodějnice*? lze v ní vidět jednotlivou postavu?) i na mluvčího, nebo lépe řečeno: básnického recitátora.

Chci tedy blíže poznat status této primordiální nejistoty a úlohu, kterou hraje ve Frénaudově poetice, zvláště v jeho dlouhých básních, „mytických“ či „tragic- kých eposech“ (řečeno slovy samotného Frénauda). Pokusím se proto o celkové

čtení *Římské čarodějnice*, anebo skromněji – mluvíme-li o tomto hrozivě obtížném a náročném textu – pokusím se vytyčit rámec budoucího čtení, přičemž oporou mi často bude onen unikátní komentář, který podávají *Glosy k Římské čarodějnici*, nepochybně jedinečná kniha nekonečného objasňování smyslu textu ze strany autora.

Za výsadní příklad této konstitutivní nejistoty si též vezmu *Aktaíónovu smrt*: jednak proto, že se mě tato překrásná báseň mimořádně dotýká, ale též proto, že v porovnání s *Římskou čarodějnici* lze snáz popsat její narativní a výpovědní půdorys. K tomu podotýkám, že obě básně k sobě mají velice citelně blízko. Mají k sobě blízko datem vzniku: *Římská čarodějnice* je sepsána v letech 1963–1969, *Aktaíónova smrt* roku 1967, tedy během práce na delší z dvojice básní. Mají k sobě blízko svým tázáním, jež se současně týká smyslu i vypovídání textu: báseň z roku 1967 totiž začíná i končí veršem „Kdo hraje na živých vodách v této chmurné záři?“. Závěrečné oxymóron tohoto verše sugeruje, že v obou básních působí (jak mám za to) shodné konstitutivní napětí: napětí mezi životem a smrtí, smrtí a zrozením, smrtí jakožto znovuzrozením; napětí mezi transgresivní touhou a zachováním zákazu. Pokusím se ukázat, že toto fundamentální napětí tvoří prostor básně čili to, co Frénaud nazývá „básnická zkušenost“.²

2. Exces a opožděnost

„Kdo dýchá? Kdo konspiruje?“ čteme již ve třetím verši *Římské čarodějnice*. Nebo o kus dál, ve druhé větě: „Kdo plane? kdo plane a lká...“ (S 69). Těžko v tom neslyšet zopakování počáteční otázky v aktu lkaní, odezvu tázání, jež zahajuje dlouhý recitativ Valéryho *Mladé Parky*, ústředního básnického díla našeho věku. Frénaud v *Glosách k Římské čarodějnici* hovoří o oratoriu (G 279), Valéry mluví o své „opeře“ a označuje Glucka a Wagnera za své „tajné vzory“.³ Obě díla se prezentují jako lyrická dramata, jejichž námět se výslovně dotýká

2 Viz André Frénaud: Note sur l'expérience poétique, in: A. Frénaud: *Il n'y a pas de paradis*, Paris: Gallimard, 1967.

3 Viz Paul Valéry: *La Jeune Parque*, ed. Jean Levaillant, Paris: Gallimard, 1974, s. 146–147; další přesné odkazy k Valéryho korespondenci udává svazek Paul Valéry: *Œuvres I*, ed. Jean Hytier, Paris: Gallimard, 1957.

sakrální sféry.⁴ Ze začátku *Římské čarodějnice* slyšíme jako skrytou připomínku mručící hlas Parky:

Kdo to tam pláče, ne-li prostý vítr, v této jediné
hodině, s krajními diamanty? ... Kdo však pláče
tak blízko ke mně ve chvíli pláče?

U Valéryho se slovo taktéž vynořuje se zpožděním: přichází po tělesném dechu, vyvstání nálady. Pláč, vzdych předcházely slovnímu aktu, který se navrácí k prvotní události. Sotva je slovo vyřčeno, stvrzuje s úzkostí puklinu v bytí, jež považovalo za nenalomené, v bytí, jež by chtělo mít nenalomené. A jazyk, jenž odlučuje mluvící subjekt od subjektu trpícího a vnímajícího, musí pokračovat v kutání prapůvodní proluky.

Ozvěna Parky ostatně není jediná a mám za to, že promyslet hloubku a hojnost valéryovské intertextuality ve Frénaudově díle je velice přínosné. Jednu výslovnou zmínku nacházíme v *Glosách*, když citují verš „Že vesmír je jen chyba / v čistotě nicoty“ (G 214), verš natolik proslulý, že Frénaud nepovažuje za nutné připomínat jeho zdroj – Náčrt hada. V *Aktaiónově smrti* „zlaté tělo k pozlacení penumbry“ (*un corps doré pour dorer la pénombre*, S 119) evokuje modulaci slabiky „or“ podobné verše ze sbírky *Kouzla* v básních Spící nebo Narcisovy zlomky. Valéry by pouze odstranil identické opakování...

Tyto dvě indicie ukazují, jak je báseň prostoupěna Valéryho textem, z něhož se živilo čtení celé generace počátku století, ale následně upadl vinou přílišného klasicismu v zapomnění. Frénaud, jak známo, se ochotněji hlásí k četbě Rimbauda. Sprízněnost s Valéryem se též na hlubší úrovni prezentuje v myšlence, že se poezie má vrátit k antickému motivu a obdařit hlasem mytickou

4 Po diskusi, jež následovala po mé prezentaci jedné verze tohoto textu na kolokviu v Cerisy v srpnu 2000, věnovaném Frénaudovi, vznesl Yves Vadé otázku, zda *Římskou čarodějnici* nelze chápat jako rozklad oratoria, od Flauberta a Mallarmého považovaného za zvláštní žánr, jak k tomu Vadé vyzývá ve svém pozoruhodném příspěvku *Prose des voix: l'oratorio littéraire*, in: *Crise de prose*, ed. Jean-Nicolas Illouz – Jacques Neefs, Vincennes: Presses Universitaires de Vincennes, 2002. Považuji to za perspektivu, jež zasluhuje pozornost, zvláště vzhledem k tomu, že rýsuje zvláštní formu ve francouzské literatuře a spojuje Frénaudovu báseň s touto plodnou žilou. Lze se také domnívat (jak upozornila Marie-Claire Bancquartová), že *Římská čarodějnice*, vycházející z melodických kánonů postromantického oratoria, nadále přísluší k takto vymezenému žánru, avšak se současnějšími hudebními rysy, v nichž zásadní roli hraje polyfonie a disonance.

postavu, vzešlou z řecko-latinského kulturního fondu. Je nutné zajistit, aby Parka či Aktaión promluvíli dnes. Jde o tematický oxymóron, v němž se život a smrt nerozpletitelně přou o pole touhy a jazyka. Při psaní *Aktaiónovy smrti* měl Frénaud nejspíš v čerstvější paměti Klossowského *Dianinu koupel* (1956), avšak hudební reminiscence *Kouzel* jsou slyšitelné všude.

Tuto paralelu lze dovést ještě dál. U Valéryho i u Frénauda dominuje představa, že báseň se na počátku rodí z „daných veršů“, z prvotní matérie okouzlení, z navštívení, které vyzve k básni. Lucidita básníka (u Valéryho) či básně (u Frénauda)⁵ však s východiskem v prvních zmatených melodických a tematických strukturách musí tuto hrubou matérii přeuspořádat, podrobit ji tázání a udělit jí maximální hustotu. Frénaudova kritika surrealismu, jak ji nacházíme i u Bonnefoye, se tak pojí s Valéryho teoretickými stanovisky. Oproštěnost před uchvácením jazyka je jen velmi prozatímní: vzduť – byť i na konci zůstane matné a záhadné – musí básník projasnit svou inteligencí.

Linie zásadního sporu mezi oběma poetikami prochází též otázkou diskontinuity. Valéry se snaží sjednocovat vypovídáním dvojné jednoty subjektu rozčtvrceným jazykem, pro nějž je slovo protichůdně prostorem odloučení i snem o shledání; činí to proto ve formě skutečné básnické postavy, jež se stává singulárním mluvčím celého textu, postavy, kterou zvenčí pojmenovává výhradně název básně. Mladá Parka nebo Narcissus jsou tak recitátory vlastní vášně, nicméně odchylka od básníka je postulována a udržována. Jestliže hovoří subjekt, je nutné básnicky podnítit úsilí o homogenizaci, o melodické kontinuum. Dosáhnout takového kontinua je bezpochyby nemožné, nicméně zůstává cílem a hledanou formou. Valéry, jak známo, zůstává vůči kompozičním nedostatkům *Mladé Parky* krajně kritický a *Narcissus* zůstane ve „zlomcích“. Přesto lze konstatovat, že hudební dojem z Valéryho básní stojí na straně slévání, *melodické* fúze.

Oproti tomu Frénaud ponechává odchylku otevřenou: volí diskontinuum a nesnaží se je uměle nasytit. Jeho poetika proto stojí na straně uhájeného polyfonního rozlomu. V tomto smyslu je zřetelně básníkem druhé poloviny

5 Je zjevné, že jde o zásadní rozdíl. Přestože rozdělovat obě instance nás naučil Valéry coby teoretik literatury, věří tento básník ještě v nadřazenost ducha autora, který vede neústupný boj se slovní matérií. U Frénauda básnický stav trvá po čas básně a „básník“ nemá žádné oprávnění nárokovat si ho i poté. Odtud ono zvláštní počínání, které podstupuje v *Glosách k Čarodějnicí*, kdy autor stojí před svým textem stejně cize a někdy ještě odzbrojeněji než vnější čtenář.

20. století: zná obtížnost dlouhodobého zpěvu, akceptuje natržení švů mezi slovy. Zatímco velcí básníci první poloviny 20. století – od Apollinaira po surrealisty – jsou ještě tvůrci všezahrnujícího lyrismu, významní pováleční autoři na čele s Paulem Celanem stojí v táboře neustále rozporného, ba nedosažitelného lyrismu. Zpěv u nich musí bojovat proti fatální a nepřekonatelné diskontinuitě.

V *Mladé Parce* je subjektem otázky „kdo pláče?“ sama Parka, rozpolcený subjekt, který touto disociací trpí, nicméně i tak tvoří jednotu. Jistota ohledně subjektu, jenž téma nadnáší, přetrvává u Frénauda a tato nejistota je tu dvojitá. „Kdo“ v otázce „kdo vzdychá?“ je problematické nadvakrát: nevíme, kdo je subjektem slovesa, ale nevíme ani, kdo tuto výpověď pronáší. Tím spíš je tedy nemožné vysledovat a zjistit, zda je subjekt jednání totožný se subjektem vypovídání. Tato ambivalence se projevuje od prvního verše *Aktaiónovy smrti*: „*Kdo si to hraje na živých vodách v tomto chmurném lesku?*“ Nepravidelný alexandrin – rozdělený na sedm plus pět slabik, jako by tato nerovnováha uváděla do chodu celou báseň – nenachází rozřešení. Hraje si takto Diana, nebo Aktaión? Diana spatřená Aktaiónem, nebo číhající Aktaión zaskočený Dianou? Toto prvotní váhání pak překrývá otázka, kdo vlastně větu v kurzivě říká. Odkud přichází sama otázka? Podle různých scénářů si lze představit, že mluví Aktaión, anebo Diana, anebo – pravděpodobněji – vnější vypravěč coby svědek stále znovu počínajícího dramatu.

Výpovědní půdorys *Aktaiónovy smrti* si pro básnické slovo de facto vynucuje zdvojení zájmen, jakési dvojí ohnisko. Této narativní básně se chápe nepojmenovaná instance, jež se zdá být recitátorem mýtu. Avšak tuto třetí a anonymní postavu nahrazuje na straně 120 zcela jednoznačné Aktaiónovo „já“. „Hledal jsem ji, nebo jsem od ní prchal“, prohlašuje lovec ve chvíli proměny ve šťvanou zvěř. Před touto dočasnou stabilizací vypovídacích míst oplývá začátek básně nejistými výpověďmi, ještě zdůrazněnými využitím kurzivy. Pátý verš: „*Toužit, toť ztrácet se v cizí modři*“ je také tajuplný – ne tak významem, nýbrž chvěním, do něhož ho uvádí kurziva. Následuje po hře otázek, jež si vypravěč klade po povaze Aktaiónovy touhy. Pátý verš, odloučený a typograficky zvýrazněný, je možná odpovědí vyjadřující „oceánskou“ povahu touhy coby touhy po znicotnění. Nedá se však říct, kdo jej pronáší, zda vypravěč, nebo postava. Níže uvidíme, že „subjektem“ této výpovědi je subjekt, který překračuje všechny subjekty, vymyká se jim a boří je, aby tak vypověděl pravdu touhy na hranici vyjádřitelného, pravdu, kterou může usebrat jedině básnické slovo.

Pokud *Aktaiónova smrt* protáčí místa touhy (mezi Dianou a příliš zvědavým lovcem) a slova (jako by nám dával znamení, že jsme bytostně subjekty vypo-

vídajícími vlastní touhu), pokud je báseň uspořádána na střídání první a třetí osoby díky vystupujícímu hledisku, pak struktura *Římské čarodějnice* zachází ještě dál a činí čtení textu ve výsledku obtížnějším. Oproti *Třem králům* nebo *Etapě na mýtině* již v *Římské čarodějnici* – a Frénaud na to velice jasně upozorňuje v *Glosách* – není žádný „jevící se subjekt“. Vybírám z *Glos* jednu delší, avšak vysoce poučnou pasáž:

V mytické básni je zvykem, že je od počátku dezinován subjekt, přinejmenším subjekt zdánlivý: například v *Zastávce na mýtině* je tato role přisouzena *družině rytířů*. Když básník vůči sobě zaujme odstup vytvořením postavy a předstíráním, že se od něho postava liší, je přitom způli oklamán tím alibi, které si dává – být pravým objektem jeho zájmu a jediným subjektem, který se snaží ustavit, samozřejmě zůstává on sám ve smyšleném zdání mnohých jiných.

V této básni si autor v obraně proti nepřiznatelnému či neúnosnému počínal jinak: není tu žádný trvalý individuální ani kolektivní protagonista, který by zpolarizoval roli subjektu, nýbrž jako ve snu se sám sobě odhaluje prostřednictvím postupných a rozmanitých personifikací svých tužeb a své úzkosti. *Hrdina*, smím-li to tak říci, je tedy jat výhradně v pohybu negativního poznání a nelze jej odhalit jinak než sledováním neviditelných vláken, jež se kříží na postupu od jednoho vtělení ke druhému. Existuje jen proto, aby se stále lišil od každého z těch, kdo ho reprezentují, a neúnavně překračoval ten – být napomáhající – obraz, který se rozšiřuje a zesložituje odchyldou, deficitem, který ho vyznačuje ode všech a od každého a který ho strhává. „Kapka vody, která schází moři.“

Jelikož se v čase, po něž se snaží sám ustavit či poznat, nutně skrývá sám před sebou, ujišťuje ho na postupu pocit úzkosti či dětinské radosti nebo dojem otevřenosti a proudu, bezprostřední nahlédnutí, že se přec neustále jedná o totéž a o něj. (G 83–84)

Toto neustálé od sebe lišení, lišení od dočasných a proměnlivých podob, do nichž se subjekt vtěluje, vytváří zvláštní matnost básně, jak konstatuje Frénaud na téže stránce, když hovoří o „velké vnitřní mašinérii, jež je pro něj neprůhledná“. Subjekt, který se neustále poznává a zneuznává, je poddán kolotoči „masek“ (toto slovo se v komentáři objevuje na straně 85). Je „jako sen“ na všech místech, aniž by jej s kterýmkoli bylo možné spojit.

3. Snová scéna, fantasma

Vypovídací plasticita je tedy pro báseň zásadní, neboť z ní vyplývá obtížnost, ba nemožnost přiřknout jednací a řečové pozice. Obtížnost pro čtenáře i pro básníka. Tato konstitutivní ambivalence, tato neurčitost se – jak jsem právě upozornil – odehrává „jako ve snu“. Tento motiv se v *Glosách* často vrací, například na stranách 74, 87 nebo 178: „subjekt, proměnlivý a nejistý jako sám člověk, ... na konci – jako spáč po skončení nočního představení – zjistí, že se nepodobá více ani méně“. Glosátor se tak ocitá na místě psychoanalytika, jenž se pokouší psychoanalyzovat sám sebe.

Stejně přirovnání se nabízí u *Aktaiónovy smrti*. Sen tu zcela jednoznačně představuje noční můru, a jelikož tu jde o touhu snícího, ta se pod tlakem vytěsnění – a věrna logice oxymóra – proměňuje v nesnesitelnou úzkost. Zřetelně to ukazuje následující verš ze strany 122: „Aktaión se dívá, strnulý hrůzou, cítí rozkoš.“ Hrůza a rozkoš se překrývají. Násilná prudkost básně pramení z toho, že jasně staví na scénu ambivalenci Aktaiónovy touhy (a snad i Dianiny, avšak ženská sexualita zůstává záhadnější). Funkce přechodů básně mezi „já“ a „on“ tkví právě v uchopení – současně zvenčí i zevnitř – nemožné proměny hrdiny ve zvíře. Tělesnou proměnu lze vyjádřit jediné ve třetí osobě, avšak fragmenty subjektivní řeči člení proces, který musí vyústit ve zmizení lidského hlasu.

Aktaiónův hlas je tedy jen jednou pozicí v konfiguraci, kterou reprezentuje a které se báseň chápe svou polyfonií. Důvodem toho, proč mužský hrdina (na rozdíl od Valéryho Narcissa, který musí zůstat v absolutnu a sobě tváří v tvář sám pro sebe nedostupný) nemůže sám nést celé vyprávění, tkví v tom, že „subjektem“ básně je ve skutečnosti subjekt v přemíře, subjekt zmnožený, který zaujímá všechny pozice. Lovec je štvaný. Jsa v rozkoši je v čiré hrůze. Vykonavatel mužské touhy se feminizuje dychtivostí lovkyně Diany. Z lidského se stává zvířecím. Aktaión, neustále na linii hranic, které překračuje, sice jest subjektem, avšak výhradně subjektem tíživého snu, v němž se jeho identita stvrzuje vlastním vytráčením.

„Je vskutku mrtev, stále umírá, sní v převrácení“ (S 123). Báseň zdůrazňuje, že událost se děje v logice snu a Aktaión se na ní podílí s uhranutím a odstupem současně, stejně jako se my podílíme na vlastních nejintenzivnějších snech. A stejně jako snící si také uvědomujeme, že jsme jiní a podobní současně. Aktaión vydaný nekonečné agónii, jakémusi věčnému snovému prezentu vidí, jak umírá, vidí se ve psech, kteří se ženou po jeho stopě, vidí se v Dianě, jež

si žádá jeho proměnu. Toto zmnožení hledisek, toto protáčení pohledů a řeči, tato pohyblivost a – jak uvidíme níže – sám prožitek smrti, který se tu může vynořit, všechny tyto složky postihl Freud v myšlence fantasmatu, „scény“, jak o ní hovoří psychoanalýza. Zvláštní syntaxe snu způsobuje, že když snící sní nebo si představuje, že (řčeno názvem jedné slavné Freudovy studie) „dítě je bito“, pozice subjektu může být na obou koncích věty. Psychoanalytik musí vnímat možnost, že subjektem je dítě, ale také ten, kdo bije, a někdy nepochybně oba tyto případy ve vzájemném rozporu.⁶ Básnická polyfonie *Aktaíónovy smrti* uchovává tuto ambivalentní pohyblivost, díky níž na sebe subjekt současně bere podobu konatele i oběti.

Stejnou paradoxní strukturu odráží glosa ke dvanácté větě *Římské čarodějnice*. V nejdelší kapitole knihy se Frénaud obsáhle táže na identitu onoho „já“, jež si volí útěk a jež přihlíží upálení ženy. Komentář se od toho na straně 180 odpichuje: „Vracím se k identifikaci *já s hrdinou*, abych se pokusil lépe pochopit její smysl. Nejedná se o identifikaci *já s otcem* a proti matce?“ Smysl se tak obohacuje stále hlubšími identifikacemi, avšak jednota zůstává problematickou. Na straně 178 – v pasáži, kterou jsme již s mírným zkrácením citovali – Frénaud píše:

Samozřejmě že tím, kdo se chápe iniciativy při upálení ženy zaživa, není *já*! To subjektové *já*, proměnlivé a nejisté jako sám člověk, do jehož skladby na okamžik vstupuje hrdina a jeho dvojenec, ale které reprezentuje toho, *kdo prchá stíhán křikem* v prvním verši věty, a nachází se – ani podobnější, ani nepodobnější – coby snící na konci svého nočního představení.

Subjekt básně, v první a třetí osobně současně, prochází všemi identitami. Zničehonic akcentovaný detail tu – stejně jako v psychoanalýze – vytyčuje nové cesty, nové asociace. Při pátrání, kdo je ten *já* chtě nechtě uváděný na

6 Viz Freudovu studii *Dítě je bito*, in: Sigmund Freud: *Spisy z let 1917–1920*, Sebrané spisy Sigmunda Freuda, sv. 12, Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 2003. Pěkné zamyšlení nad touto představou předložil Serge Leclair: *On tue un enfant*, Paris: Seuil, 1980. Dospívám u *Aktaíónovy smrti* k rozborům velice podobným těm, které jsem předložil pro sbírku Louise-Reného des Forêts *Megery moře* (viz Dominique Rabaté: *Louis-René des Forêts: la voix et le volume*, Paris: Corti, 1991, s. 45–96). Přestože oba texty nelze skutečně stavět vedle sebe, považuji za oprávněnou domněnku, že des Forêts musely básně svého přítele Frénauda povzbudit k tomu, aby v roce 1967 zveřejnil tuto zvláštní narativní báseň, násilnou inscenaci vlastní smrti.

scénu, Frénaud nejprve zapomíná na místo: Campo di Fiori; pak se na ně vrací a podotýká, že zde byl upálen Giordano Bruno, jehož socha tu stojí. Rychle se vydává touto cestou a nekomentuje sexuální neurčitost upálené osoby: ženy-čarodějnice podle dvanácté věty básně, avšak muže, pokud zde logika nevědomí asociuje Bruna.

Důvod toho, proč smysl *Římské čarodějnice* odolává, a příčina jeho zvláštní hustoty tkví v tom, že se každá složka může začlenit do jiné interpretační série a symboly či figury podléhají nečekaným kombinacím a zvratům. Matnost Frénaudovy velké římské básně podle mého mínění pramení z této hermeneutické kondenzace, která podněcuje a současně podlamuje touhu pojmenovat smysl. Zde podle mne leží počátek *Glos k Římské čarodějnici*, toho ohromujícího odhodlání sám sobě vysvětlit text, který zůstává temný. Subjekt může být ve kterékoli složce scény a tato nasycenost rolí vytváří zvláštní efekt masky: žádná podoba tu není spolehlivá, žádná si nezachovává stabilitu, všechny uplývají a prolétají se, načež se bortí, a rozporně se chápou slova a hlasu.

Hermeneutické snažení je tak oživeno úsilím, jež současně ví, že je marné. Rozsáhlý, třísetstránkový komentář k básni za sebou zachovává spousty takřka nezmíněných veršů a množství temných detailů, jež zůstávají v šeru. Sám Frénaud opakovaně podotýká, že vzhledem k tomu, jak vyčnívá glosa VIII či XII, by měl s glosami začít znovu od začátku – a jak v předmluvě správně upozorňuje Bernard Pingaud, to je nekonečný úkol, sisyfovský úkol, neboť všechny významové složky se mohou převrátit ve svůj opak. Aktaión prohlašuje: „Hledal jsem ji, nebo jsem od ní prchal“, a dává nám tím na srozuměnou, že slůvko *nebo* označuje shodné ambivalentní gesto, shodnou touhu. Zákon touhy je takovýto, neboť se jedná – vrátím se k tomu níže – o touhu promlouvajícího subjektu; a tuto blízkost Lacanovým formulacím lze obhájit připomínkou, že André Frénaud prošel analýzou u Andrého Greena.

Smysl *Římské čarodějnice* se tedy může rozvíjet v zásadě donekonečna: je zčásti vypověditelný tím, kdo je spíše jeho vektorem než autorem, a současně vzdoruje každé definitivní řeči. Žádné čtení nedokáže pojmout jeho definitivní či totalizující význam. To je naznačeno výrokiem z *Glos* na straně 194:

Ne pokaždé při četbě pochopím, že gesto úderu může zajít až k usmrcení. Možnost této interpretace však lze vyloučit stejně málo jako tu načrtnutou výše, kdy tato matka – matka-vlast nebo ohromná postava revoluce – stíhá své děti, které dezertovaly, v koloně prudkými ranami a vysílá je do boje. City matky k synům a synům k matce, všechny city a pudy

vzešlé z imaginace, totiž donekonečna podléhají vzmachům a reakcím v opačném směru. A *limine* neexistuje žádný pohyb, který by nebylo možné propůjčit jedné i druhé straně, a lze předložit interpretační hypotézu, aniž by kvůli tomu jiné byly zároveň méně platné.

Jak vidno, mechanismus, který zde Frénaud popisuje, bortí každý spolehlivý význam. Je to pohyb „donekonečna“, vystavený „reakcím v opačném směru“. Báseň se stává generátorem možných smyslů, permutačním strojem hermeneutické energie. Nespátřujeme v tom však hru; Frénaud zde vyznačuje přirozenost člověka, mluvního subjektu. Jinou, zhuštěnější formou to vyjadřuje následujícím tvrzením, jež se mi osobně velice líbí (G 190): „Kdokoli něco říká, říká vždy více či méně dvojí“ (*Celui qui parle est toujours, peu ou prou, celui qui équivoque*).

Věta na pomezí aforismu presokratiků a lacanovské formule pěkně poukazuje na konstitutivní povahu pasti, jíž je pro člověka a jeho neutišitelné hledání pravdy slovo.

4. „Kdo mluví?\": básnická zkušenost

Otázka „kdo mluví?“ tak přetrvává. *Glosy k Římské čarodějnici* neustále moduluji její opakované tázání. Na straně 121 tak čteme: „Kdo mluví? To je jedna z otázek, kterou báseň klade.“ A jiná formulace se nachází na straně 146:

Kdo je jat tímto viděním? Nebo – chceme-li – kdo je odhaluje ve svém slově? Ale kdo v básni mluví? Tak zní jedna z otázek, které si on (text básně) klade a klade ji nám, otázka subjektu za slovem. Každopádně se zde zdá, že toto nepředvídatelné pronášení nepředstavuje nesourodý zásah autora.

Zajímavá je parenthese následující po třetí osobě: Frénaud upřesňuje, že otázku klade báseň – ve francouzštině mužského rodu – a že v ní nemáme spatřovat nevíтанý vpád autorova hlasu. Otázku neklade básník, ale báseň. To je zásadní rozlišení, zachovávané v celých *Glosách*, ale také v „Poznámce k básnické zkušenosti“. Pouze za tuto cenu může být ostatně čtenář básně vyzván, aby se stal „subjektem“, jak to upřesňuje komentář následující na straně 146.

Proč tedy toto zdůrazňování, že otázku klade báseň, ne básník? Protože báseň je právě místem zkušenosti překonávání „já“. Vyžaduje jakýsi, nikoli jednotlivý subjekt. Tento dočasný, dílčí, pohyblivý subjekt však je překonáván. Báseň se snaží dosáhnout slova, které založí subjekt tím, že ho rozpustí či zobecní. Vracím se tu k tezí, jež jsem předložil ve *Figurách lyrického subjektu*, zvláště pokud jde o rozlišení básnické a lyrické výpovědi.⁷ Podle těchto mých hypotéz spadá Frénaudova volba do oblasti básnična, nikoli lyrična *stricto sensu*. Situační, příležitostné složky sice v *Římské čarodějnici* nepochybně hrají důležitou roli (zvláště důležitá epizoda s oslem), avšak báseň maže vše příliš osobního, příliš poznamenaného jakýmkoli *hic et nunc*, jehož památníkem by se báseň stala. Frénaudovi jde o slovo vyšší, nediferencovanější; jde o hlas Říma, rozptýlenější a vlnivější.

Řekneme-li, že se Frénaudova práce kloní k básničnu, dle mého názoru to v sobě nese, že mu přiznáme dimenzi vědomého odmítnutí velkých lyrických vzmachů. Od chvíle, kdy spustí zpěv (smím-li to tak říci), volí Frénaud zlom tónu, efekt zaskřípění a ironie k zapuzení vzletu, jako by jej podezíral z přílišné lacinosti. V tomto smyslu bych řekl, že Frénaudova poezie nikdy není a nechce být poezií šťastnou. Žádný Éluar, žádný Saint-John Perse. Opakuji, že se mi Frénaud jeví jako emblematický zástupce generace, která dospívá ve čtyřicátých a padesátých letech a nedůvěřuje vysokému lyrismu i přílišné hudebnosti. Odtud dojem, který ve mně čtení Frénaudových básní probouzí: změny tónu a důrazů, bezprostřednější a melodičtější momenty, avšak rozbité, zaražené, jakoby zmařené. Celek pohybu nikdy není nesen jednotnou hudbou.

Připadá mi zajímavé, že Frénaud v *Glosách* cituje Bernanosův strašlivý výrok: „lyrický člověk, nejhorší ukázka druhu“ (G 148). Uznejme, že z básníkovy pera je to prohlášení přinejmenším paradoxní či provokativní... Nesvědčí však o dvojtvárnosti. Básník podle Frénauda musí odolávat lyrismu, učinit z básně neustále odkládanou událost, být podezíravý ke zpěvu bytí. Frénaudova inspirace se proto logicky obrací k mytické či tragické poezii. Mytický epos či tragická báseň (dle dvojice kategorií, jež navrhuje sám autor v *Glosách*) představují dva způsoby, jak hlas situovat mimo lyrismus a od počátku usilovat o překonání lyrismu.

Báseň je místem jedinečné zkušenosti, jejíž stopu a svědectví o ní nese pouze báseň. O jakou zkušenost se jedná? Je těžké ji pojmenovat, vyjádřit ji jinak než slovem básně, avšak „glosy“ ve formě teoretických poznámek se o to

mohou pokusit. Připadá mi, že tato zkušenost má co činit se zrozením a smrtí. Souvislost se zrozením dosvědčuje mnoho míst *Římské čarodějnice* a zřejmou ilustrací je rozsáhlý komentář v *Glosách* k výroku „je renaissais“ – „znovuzrozoval(a) jsem se“.⁸ Avšak toto zrození (v nedokonavé minulosti) je zároveň smrtí: nekončící a přítomnou smrtí Aktaióna, který neustále vidí sám sebe umírat a vyjadřuje neslýchaný, nemožný okamžik vlastního zmizení. Smrt a zrození, již jsme se toho dotkli, je neodlučně hrůzou a rozkoší.

Báseň je tedy zvláštním místem této „zkušenosti“ (lze-li to tak nadále nazvat) překonání subjektu. Je tedy současně prostorem k zakoušení zrodu subjektu k já, přičemž tento subjekt musí zároveň pro sebe umírat v paradoxním koletoči, kterému se básník musí podvolit, tak aby na jeho místo nastoupila báseň. Chápeme tak, proč je logicky nutné, aby hlas, který báseň nese, byl pohyblivý a v plurálu. Tento vypovídací kolotoč plodí úzkost před vyjevující se neuchopitelnou víceznačností každé výpovědi. O tomto neklidu exemplárně svědčí komentář *Glos* ke dvanácté větě. Údělem básnické zkušenosti, která nemůže udržet homogenní či trvalý režim, je tedy ztroskotání, podceňování, zklamání. Frénaudova podezíravá lucidita nepřipustí, aby se básník oddal lyrickému unešení. Básnická zkušenost, byť fundamentální, musí procházet stálým přezkumem, jako by se příliš lacino splácela slovy.

A i když přijmeme (jak jsem se to pokusil ukázat), že zkušenost uskutečněná básní je záležitostí smrti subjektu, nesmíme z toho příliš chvatně učinit odznak vyvolení. Spíše jde o symbolickou smrt, dodává s hořkou ironií básník. Tato nedůvěra se zřetelně odhaluje v závěru (či ve slově na nemožném konci) *Glos* k *Římské čarodějnici*. Rozbor patnácté věty končí odstavcem:

Tím nejjistějším, co básník může říct ohledně toho, co jsem se vždy vzpíral označit slovem „stvoření“ – vždyť i to nejlepší dílo k němu má daleko –, je, že *se nic nestalo*. A co se k tomu dá bez rizika dodat? Pro básníka, pro mystika i pro zasvěcence platí výrok, že zkušenost smrti pro sebe s sebou nenese smrt člověka. (G 283)

„Nenese smrt člověka“, běda a... naštěstí! Leirisovská utopie býčího rohu, rizika přijatého před slovem navštívení: to vše zůstává – Frénaud si to ostře uvědomuje – na poli slova, které poezie může ohnout, avšak jen po jistou mez.

5. Oidipús a zákaz

Může-li být zkušenost básně zásadní zkušeností, vyžaduje, aby se (řeceno formulací z *Glos*, G 188) básník učinil „zprostředkovatelem sebe samého a druhých“. Jeho role však nesahá až tam, že by přejal funkce chóru v antické tragédii. V závěru šesté glosy se Frénaud dotazuje na podobnosti a nepodobnosti mezi autorem „pod maskou recitátora“ (G 98) a tímto zpodobněním společenství. Konstatuje, že k dvojné identifikaci řeckého diváka (s hrdinou a s chórem) u čtenáře *Římské čarodějnice* dojít nemůže, neboť v této básni není žádný dialog ani dialektizace: „v hluku deliria neustále vede k bytostnému metafyzickému tázání“ (G 99).

Báseň se tedy snaží provádět „sjednocující tázání“ (G 98) – jako by si polyfonní rozmetávání hlasů⁹ v *Římské čarodějnici* a množení otázek žádalo zjednodušení či utkání vláken textu. Mluvní subjekt, neustále trhaný mezi touhou poznat se coby *jeden* subjekt a ohromením druhých hlasů, které ho obývají, zůstává jat tragickou disociací, kterou nemůže stabilizovat žádný tragický půdorys (jako například oddělení hrdiny a koryfeje). Odchylka se zachovává až do konce – dle mého mínění proto, že zahlédnutý celek zůstává zapovězen vzdor té snaze, jejímž jazykovým dobrodružstvím báseň jest. K odvolání tabu nakonec nedochází.

Přejímám zde pozoruhodné rozboru Georgese Auclaira ze stati *Antropologie a poezie*.¹⁰ Básnickým snem, který uvádí do chodu *Římskou čarodějnici* i *Aktaiónovu smrt*, je nepochybně touha rozplynout se v celku. Velkou římskou báseň, jak v návaznosti na další komentátory právem podotýká Auclair, lze považovat za náhrobek Frénaudovy matky, který tak odpovídá básni věnované otci. Tento sen o splnutí a sjednocení však naráží na mnohost a zmnožování ženských figur. Již jsem zdůraznil, jak se smysl jedné složky převrací ve svůj opak a podstupuje metamorfózu. Tato próteovská proměnlivost zbavuje

-
- 9 Přestože *Čarodějnice* vyvolává silný dojem hlasitosti a každý čtenář vnímá rozmanitost hlasů, které tu jsou stavěny na scénu, považuji za nemožné tyto hlasy uspokojivým způsobem rozdělit. Nechat báseň čist vícero herci, jak to provedla rozhlasová stanice France Culture, sice prokazuje péči o bytostnou polyfonii *Čarodějnice*, avšak báseň se divadelní hlasové realizaci vzpírá. Dělení do strof a jejich zápis v kurzivě či antikvě se řídí čímsi bytostně aleatorním: není na něm nic mechanického ani naaranžovaného. Osobně v něm spatřuji nutnost diskurzivní diferenciacie, která se nepodrobuje rozdělení rolí. Masky přebíhá a střídá se jako prsten při hře na prstýnky.
- 10 Viz *Pour André Frénaud*, Cahier 9, ed. François Boddaert, Cognac: Obsidiane – Le Temps qu'il fait, 1993, s. 38–42 (reprint článku, který vyšel roku 1987 v revue *Sud*).

postavy reality. Matka je zahlédnuta a vytrácí se. Je snad ve dvanácté větě básně na hranici upalována ona?

Nejistota ohledně povahy stavu upalování (jíž se trýzní dvanáctá glosa) souvisí se spleťostí nevědomého motivu, z něhož celá věta vychází. Jak píše Auclair (s. 47), „v tomto bodě by tedy docházelo k rozechvělé identifikaci básníka s čarodějnicí. Čarodějnice jsem já, mohl by říct Frénaud: jsem to já a je to moje matka.“ Fantasma tak spojuje básníka s matkou, neboť vznést nárok na to, že jsem čarodějnicí, znamená svým způsobem zaujmout místo matky – leč matky, která je žádoucí a zneklidňující současně. Tázání po touze (touze Aktaiónově a Dianině i mnohotvaré touze, jež utváří konstelaci *Římské čarodějnice*) ústí v nereprezentovatelnou prvotní scény. Jestliže *Aktaiónova smrt* zachovává odstup vytčený antickým mýtem, *Římská čarodějnice* jde ve vyjádření prvotních fantasmat dál a staví se až na hranu, kde se řeč láme.

A ohromná postava se ocitla vprostřed nich,
zničehonic na uzavřeném náměstí – jsouc tam odedávna.
Ale kdo je s to ji vidět? Kdo je s to ji poznat,
jat nevnímátným, neúprosným zachvíváním obou tváří
jediného velikého těla, jež se dme, vše pojme, rozplyne se
a znovu se dvojí staví do boje
– mohutná stehna, čelící škleb, zuby –
který tě ničí, který se protahuje, který rodí... (S 67–68)

Vytoužený, neuskutečnitelný pohled („kdo je s to vidět?“) na soulož rodičů sice utváří jediné ohromné tělo, figuru celku, avšak celku obludného a hrozivého, který současně ničí a rodí. Úzkostné otázky, jež po této evokaci následují, nemohou navrátit klid ani jednotu hlediska, jež se rozplynulo v paradoxu a rozporu. Mdloba a erekce jsou jakoby dvě dvojznačné tváře téhož momentu.

Toto vyústění velice dobře postihl Georges Auclair. Přesvědčivě ukazuje, jak oidipovská touha po splynutí syna s matkou spočívá na nepřekonatelném rozporu. V návaznosti na Freuda a Léviho-Strausse shrnuje Auclair příslušný gordický uzel následovně: pokud matka se synem fantasmaticky tvoří jednotu a uskutečňují jediný všecek, jak potom vysvětlit sexualitu, jak smířit tuto touhu po jednotě s duální realitou plození, které vyžaduje „dvě tváře“?

Kolem téhož fantasmatu a téže aporie se točí *Aktaiónova smrt*. Nejnapadněji jsou vyhraněny v kurzívou psaném vzývání Velké matky:

Dávný rozštěp uzavřený na listech.
 Pád zející ranou. Napřímená hora.
 V plání, plání radosti zas společně odhalit
 jediné tělo – a zář.

Fundamentální rétorickou figurou touhy zůstává oxymóron. Falické obrazy (obraz hory) se násilně propojují s obrazy trhliny nebo rány. A pokud tělo hoří, hoří v ambivalenci rozkoši a muk. Především ale není možné přesně říct, kdo tuto invokaci pronáší. Zaznívá v odpověď na otázku ohledně povahy Aktaiónovy viny: „Co viděl, co vidět neměl?“ (S 122) Zápis kurzivou je zde znovu příznakem slova více než subjektivního, hlasu k vypovězení nepojmenovatelného fantasmatu, hlasu, který by nakonec mohl zákaz porušit. Nikdo totiž nemůže toto fantasma incestního splynutí skutečně vyslovit. V tom, myslím, tkví *raison d'être* kurzívy, chvění nad výpovědním zdrojem této pasáže.

Kdo mluví? Kdo se skrývá pode všemi slovy? Římská čarodějnice přes všechn nápor své snahy nepřinese *jednotící tázání*. Směřuje k němu, vrací se k němu, avšak poslední slovo patří diskontinuitě. Triumfuje neredukovatelná polyfonie, jíž se činně ujímá básnická poctivost Andrého Frénaua. *Aktaiónova smrt* končí stejnou otázkou, která báseň zahájila. Návrat alexandrinu není prost ironie. Setkání hrdiny s božskou pannou a lovkyní je zhrouceným setkáním, odepřeným slibem.

Kdo tedy mluví? Před neprůhlednou Sfigou (jež u Frénaua představuje ženu a její tajemství), před matnou hustotou jazyka uloženého po navštívení je ten, kdo mluví, *subjektem*, jenž nikdy nezapomíná, že mluví, a že je tedy subjektem nedostatku a touhy, ztroskotání a nezdaru.

Kdo mluví – v jednotném i množném čísle? Splynuvší Oidipús a Sfinga, zhroucení do téže ambivalence, sjednocení v režimu oxymóra silou času a básnického slova. Oidipús současně slepý i lucidní, kterým v uchvácení a bolesti bez konce prochází naše lidská schopnost tázání.¹¹

11 Kapitola vychází z článku Qui parle? Mais qui se cache? – l'incertitude énonciative dans *La Sorcière de Rome* et *La Mort d'Actéon*, in: André Frénau, „la négation exigeante“, ed. M.-C. Banquart, Cognac: Le Temps qu'il fait, 2003, s. 73–88.

3. KAPITOLA

Volání hlasu

O dvou sbírkách Yvese Bonnefoye

památce Louise-Reného des Forêts

Émilovi

Již od prvních básnických sbírek, od knihy *O pohybu a nehybnosti Jámy* hraje v poezii Yvese Bonnefoye zásadní roli hlas. Jde o opakovaný motiv, často vyznačovaný názvem „Hlas“ nebo „Jiný hlas“, jak jej nese množství básní. Jde o motiv stejně exponovaný a konstantní jako motiv kamene, avšak často značně záhadný, neboť název básně ne vždy výslovně tematizuje její obsah. V *Jámě* či ve sbírce *Včera za vlády pouště* ukazuje takto označený hlas („une voix“) k matnému zdroji mluvy básně, jejíž prostor je současně dialogický (je to mnoho hlasů, jejichž odezvy spolu mluví) a pronásledovaný hledáním jednoty, kterou báseň sama o sobě nedokáže vypovědět a kterou hledá v úspornosti své řeči.

Není tu mým cílem předeštit či zvládnout celou otázku hlasu v Bonnefoyově poetice. Spokojím se s tím, že ji prozkoumám na pozadí dvou novějších textů (oba jsou z roku 2001), u nichž mám za to, že reprezentaci hlasu stavějí zajímavým způsobem. Uvádějí přímočařeji na scénu hlas s jeho přitažlivou mocí, přičemž zjevně přejímají starší půdorysy, avšak s akcenty, které mi připadají novátorské. Soustředím se proto na dva textové soubory: na básnické prózy z *Divadla dětí* a na básně z *Oblých prken*.¹

1 Yves Bonnefoy: *Le Théâtre des enfants*, Bordeaux: William Blake & Co., 2001; *Oblá prkna*, přel. Jiří Pelán, Zblouv: Opus, 2007 (originál 2001). (Od překladu J. Pelána se odchylujeme tam, kde je to žádoucí pro návaznost Rabatéova výkladu. – Pozn. překl.)

Tematizaci, kterou tyto dvě knihy provádějí, lze shrnout pomocí úvahy, jejíž prvky rozvinu níže. Než vyznačíme její etapy, chci říct, že mne tento specifický způsob evokace hlasu osobně zasahuje, jako by velice hluboko odpovídal touze po hlasu (touze, kterou prožíváme všichni) a jako by se shodoval s očekáváním, jehož hybnou sílu zprostředkuji jen za sebe, vlastním jménem. Chci tedy pro intenzitu tohoto volání sám najít výklad rozvinutím a popisem zpodobnění hlasu v obou sbírkách a pokusem najít jeho pramen a moc.

Společná osnova všech textů, k nimž budu poukazovat, je následující. Hlas je vždy jakoby neočekávaně zastížen, zaslechnut přes clonu (nejčastěji clonu stromů). A je to hlas blízký i vzdálený, v němž se okamžitě vypovídá sama specifická – dalo by se říct: sama podstata – hlasu, který je médiem přezence i absence, rysem konkrétního i abstraktního, znakem těla, které tu vlastně nemusí být. Tento blízký i vzdálený hlas je především hlas volající, tedy hlas, který klade otázku volání a na její dosvědčení se dovolává obratu básně či básnického vyprávění. Volání, které si dle Yvese Bonnefoye má navíc a zvláště nárokovat poezie.

1. Scéna

Začněme tedy předestírat složky této nové scénografie hlasu. Vyjdeme od prostého čtení začátku prvního (a stejnojmenného) vyprávění v *Divadle dětí*:

Šel lesem, když uslyšel tato zasmání, tyto výkřiky, tuto radost. A co jiného dělat než zastavit se s bušícím srdcem, naslouchat hlasům dětí přes clonu větví a pak se odvážit k nim, do jiného světa? Při postupu odkláněl větve a listy, které ho – něžně – tloukly do tváře.

Stejně základní složky využívá začátek vyprávění s názvem Velké jméno. Tentokrát je text zahájen melopoioi, nepřerušným sledem slabik, který vyostřuje touhu přiblížit se:

a tehdy pochopil, že v hlase té ženy tam bylo volání. Tam? Bylo to daleko, jistě velmi daleko za clonou stromů, která uzavírala zahradu, na nebeské straně. / A on, jak se blížil ze zahrady, jej slyšel, poslouchal z velké dálky a přidal do kroku, aby slyšel lépe, aby dospěl tam,

odkud se hlas vymršťoval, nebo alespoň aby přešel mříže dřív, než hlas umlkne.

V obou vyprávěních jde o subjekt v mužském rodě (o muže v prvním, o dítě – jak se později ukáže – ve druhém), překvapený hlasem, jehož zdroj nebo příčinu chce znát. Prvním konatelem pohybu – tím, co vyprávění spouští – je více či méně provinilá zvědavost, nepotlačitelná touha. V Divadle dětí je hned v prvním odstavci tematizována transgresivní síla zmínkou o mýtu o Aktaiónovi. Hned po pasáži, kterou jsem ocitoval, čteme:

Také z Aktaíóna vyrazila, byt' to vůbec nebyla lehká zasmání, volající mimo, nýbrž propast, ze které stoupaly dýmy, štiplavé dýmy, jako by v roští chytil oheň a měl záhy přinést konec světa.

Načrtnutá paralela jistě zdůrazňuje rozdíl v rejstříku, nicméně vyznačuje spřízněnost výpravy, predátorské touhy (u řeckého lovce ovšem katastrofálně obrácené proti aktérovi), která obdařuje vyprávění chmurným odstínem. Poukaz k příběhu Dianiny koupele dává nahlédnout, že vzývaný hlas je vždy mocností ženského odhalení: vlastně jen *jeden* hlas láká jako milenec, jako zpěv Sirény. Provádí se pohyb transgrese, doslovného překračování: při poslechu hlasu je nutné překonat hranici, skočit, zdolat jistý práh (řečeno slovem, jež měl básník v oblibě). Tento pohyb však vede k hrajícím si dětem, k jejich miniaturnímu divadlu. Ve Velkém jménu zas dítě odhalí jiné dítě, na které hlas tajuplně volá. Erotický či přímo sexuální náboj je tím utlumen, byt' ne odstraněn nebo zcela potlačen. Transgrese je zjemněna či takřkajíc odlehčena.

Toto zpodobnění hlasů, jež znějí stranou, je zpodobněním hlasů vzbuzujících touhu – jaké, jak mám za to, slyšelo každé dítě přicházet z místnosti, v níž jsou dospělí, větší děti, hlasy světa, které si ve svém pokojíku nebo v posteli představuje přitažlivější než svět svůj, místnost, v níž by chtělo také být. Hlasy blízké, ale oddělené, k nimž by se chtělo připojit. První báseň Rodného domu tematizuje jejich oddálení negativněji. V závěru první věty, vyznačené veršem „Probudil jsem se, byl to rodný dům“, čteme:

Stiskl jsem kliku, dveře kladly odpor,
skoro jsem slyšel hluk z druhého břehu,
ten dětský smích uprostřed vysoké trávy,
ty hry druhých, veselé hry, vždycky jen cizí.

V diametrálním protikladu ke šťastnému pohybu, jímž je neseno Divadlo dětí, je zde smích dysforický: zdůrazňuje osamění a vyloučení. Jak ještě uvidíme, tato ambivalence je zásadní.

Scéna však takto začíná pokaždé: dítě, muž – sám, uchvácený hlasem, který ho strhne a uvede do pohybu. Tento přechod, lehká transgrese nenaruší žádný podstatný zákaz, neboť tím, co se odhalí, je hlas dětí, či dokonce – řečeno přesněji pomocí dokonalé metonymie – hlas dětství. V Divadle dětí vypravěč vnímá děti-herce a jde o scénu, na níž skákají a škobrtají holčička a chlapec. Text jejich zpodobnění je omezen na jedinou větu a pronáší ji dívka obrácená k neviditelnému publiku: „Jsem královna, zvolala, ty jsi král.“ K tomu vypravěč skvostně připojuje následující závěrečnou větu krátkého vyprávění:

Vlastně byli královna a král, odhalení se uskutečnilo, zkouška skončila, mohla toho rána padnout noc a oheň si mohl přestat stáčet svou cestu smrti pod uschlými listy, kameny.

Jak již bylo zmíněno, hrdinou Velkého jména je dítě. Když projde brankou, kterou našel otevřenou (jako by transgrese měla být usnadněna), a vstoupí do zahrady, „objeví se pár kroků od něj dívka jeho věku. Má na sobě bílé šaty, rozšiřující se kolem nohou, na nichž zahlédne botičky, modré, ale se zelenými skvrnami od zmačkané trávy“. Právě jméno této dívky je předmětem nekončícího dovolávání. Objeví se jako víla, princezna z pohádky – a následně řekne, že její otec je král. Světem, jenž se díky hlasu odhalí, je tedy skutečně svět dětství v tom, co v sobě má z přirozeného a zázračného žití s prostorou snu. Děti v něm doopravdy jsou králi a královnami a jejich slovo obnovuje řád, ve kterém život triumfuje nad silami smrti. Ocitáme se tak vprostřed kouzelného světa, jehož tajemství podle všeho dlí v komplicitě, kterou dokáže nastolit mezi všemi, kdo zdárně vstoupí do jeho panství.

Je tento svět dětství vskutku na dosah? Jistě je to svět, do kterého lze vstoupit, ale není možné jej skutečně obývat. Svět, v němž nikdy není daleko ke stínu a sen se může proměnit v noční můru. I zde je nejchmurnější tematizace provedena v *Oblých prknech*. Čtvrtá báseň Rodného domu, jež znovu využívá motivy noci a prosakující vody, končí těmito třemi oddělenými verši:

A hlasy, jež vrhaly na zem stíny,
nebo mě volaly, a já se vracel,
s bušícím srdcem, na pustou cestu.

Zvláštní zlom souřadné spojky „nebo“, která současně vyznačuje spojení i protiklad mezi oběma popsány úkony, tentokrát dramatizuje volání. Jsou to kynoucí stíny, jako v mýtu o Orfeovi, přítomné v pozadí. Hlasy, které nutí rychle se vrátit, ale kvůli uchopení prázdná... Které ale netriumfuje. Smrt zůstává, ale nemůže zastřít obrat hrajícího si dítěte, který ji vyvolává. Propojuje se s ním velkolepým pohybem, který uzavírá desátou báseň Rodného domu, pohybem, který zde re-cituji celý, tak velice mne zasahuje závěrečná evokace dětí, jež si večer hrají ve vodě odlivu. Celá pasáž je v závorkách, jako nějaký doplněk, důležité upřesnění:

(Probudil jsem se,
miloval jsem ty naše dny, tak opatrované,
pomalé jak proud řeky, byť už
chycené duněním mořských kleneb.
Plynuly s majestátností prostých věcí,
široké plachty toho, co je, ochotně zvaly
nejistý lidský život na palubu
hor kolem nás.
Ó vzpomínko,
tleskotem svého ticha přikrývaly
šum vody na kamenech, našich hlasů,
to před námi, ach ano, byla smrt,
měla však mléčnou barvu konce pláží
za soumraku, kdy děti
stačí i od břehu, smějí se v klidné vodě a ještě si hrají.)

2. Vyvolání a přivolání

Hlas není jen znakem čísi přítomnosti a indicií kouzelného světa dětství. Je též voláním, výzvou k jeho následování. Explicitně je tím, čím se volá. Nekončící řada slabik, kterou slyší dítě ve Velkém jménu, je – jak se mladý hrdina vyprávění přímo dozví od malé princezny – ohromnou modulací jejího vlastního jména, nepravděpodobného jména, dvaasedmdesátkrát delšího, než je jméno Boží, které má (to ví každý!) dvaasedmdesát slabik, neboť otec dívenky, užaslý ze zrodu její krásy, ji shledal dvaasedmdesátkrát

krásnější, než je Bůh. A samo toto jméno se zmnožuje, neboť otec několik týdnů nato usoudil, že je jeho dcera ještě dvaasedmdesátkrát krásnější, než byla po narození...

Mimochodem upozorňuji na zábavnost této pasáže a absurditu tohoto násobení, zábavnost stejnou jako v pohádkách, v nichž se nepravděpodobné objevuje bez nutnosti vysvětlení. Stejnou zábavnost vnímám u Bonnefoye často, v prózách nepochybně zřetelněji než v básních. Vládne přehnaná tendence poutat jeho dílo k tíživé vážnosti metafyzického hledání a přehlížet šelmovství jeho výmyslu, jeho anglickou zálibu v hravosti a v nonsensu, škodolibý úsměv, který v tomto díle také šťastně dlí.

Dívka tedy dostala jméno od otce, jak se to symbolicky patří. Avšak volajícím hlasem je hlas služky, dávné dívenčiny kojné, zjevné náhradnice matky, která sice neuděluje oficiální občanské jméno, avšak volá, aby se dítě vrátilo domů. Volání, jež zlávalo hrdinu vyprávění, je však dvojznačné, „ve své důvěře či ve své tísní“ (s. 31) je zároveň znakem neklidu nad ztrátou dítěte a jistoty v moci této invokace. Tuto dvojznačnost navíc násobí dlouhý, nekonečný řetězec slabik. Dívenka si vlastně novému druhovi stěžuje na jméno, které nekončí, a nikdy ji proto nenazve cele, takže ji takříkajíc zanechává necelou a neúplnou. Jméno, které má vypovědět bytí a učinit, aby bylo, se mívá se svým posláním a rozplývá se v monotónní písni repetitivních slabik.

Jak vidno, Velké jméno v odlehčené a féerické atmosféře pohádky vypráví jakýsi ambivalentnější příběh. Vyprávění ostatně začíná, až když je volání zachyceno cestou, zatímco hlas svůj zpěv slabik již započal neznámo kdy, druží se k pohybu zrozenému daleko od něj a následuje sílu, jejíž počátek mu uniká. Paradoxně je jméno konečně vyřčeno a ticho konečně pojmenovává poté, co hlas služky zmlkne. Tento moment ohlašuje konec vyprávění, zatímco hrdina princezně navrhl, že jí dá jméno on, jméno prosté, dvouslabičné, dvě slabiky, které jsou jeho jménem, a tuto slabiku dvakrát zopakuje, aniž by nám vyprávění toto tajné jméno prozradilo. Princezna na tento dar přímo neodpoví.

Dívenka potřásla hlavou, vzdychla, její oči se znovu naplnily slzami. Ale usmála se. A otevřela ústa k odpovědi. Hlas ale najednou přestal, zničehonic tam za stromy. Jaké ticho, hlubší, než jaké kdy na tomto světě bylo! Ticho přírody. Ticho těch ohromných údolí, které vnímáme, aniž bychom tam byli, neboť se k nim ubíráme pouze v myšlenkách; ticho rán, kdy člověk šel daleko vpřed, po okraji útěstu.

On, příšlý zdaleka a naslouchající tak napjatě, hleděl na svou přítelkyni a nic neříkal. Vypadala, že ji celou lemuje lehké světélkování. Její úsměv se ale rozplynul.

– Vidíš, že mě volají, řekla. Je načase se vrátit.

Vstala, sebrala svůj košík a lahvičku, s nesmírnou grácií se chlapci poklonila, otočila se a zmizela za křovisky, jež nyní byla černá, protože ve všech krajích světa padala noc.

Noc sice padá, jako v klauzuli Divadla dětí, ale obraz zůstává nerozhodnutelný. Zmizením princezny je skoncováno s kouzelným světem, s kouzlem světa *lemovaného lehkým světélkováním*. Zároveň byla právě pojmenována, dostoupila k oné ucelenosti bytí, která jí zdánlivě byla odepřená. Vrací se, nachází své doma. Jméno posloužilo. Při čtení těchto vyprávění mi připadá, že v tom tkví jeho vznešený úkol, pravé poslání: proneslo výzvu k návratu domů.

Převaděč z vyprávění Oblá prkna tento úkol jasně přisuzuje jménu, které má každý mít. Když k němu přistoupí dítě, přirozeně se ho zeptá na jméno, leč ta žádost uvrhne dítě do naprostých zmatků. Žádné jméno nemá, ani neví, co to jméno je. Převaděč mu vysvětluje:

– Ty nevíš! Víš ale přece, co slyšíš, když ti dávají znamení, když tě volají?

– Mě nevolají.

– Tebe nevolají, když se máš vrátit domů? Když sis hrálo venku a je čas k večeri, jít spát? To nemáš otce, matku? Kde jsi doma, pověz mi.

Obrova řeč výslovně spojuje jméno s domovem. Mít jméno znamená, že je možné být povolán domů. Volat (*appeler*) znamená povolat zpět (*rapeller*) k sobě, k domovu, k *rodnému domu* otce a matky. Nést to či ono jméno znamená být jím nazván rodiči – z logiky jazyka, jehož prvotní význam básník oživuje.

3. Ambivalentní pohyb?

Pohyb tohoto vyvolávání (*appel*), ve svém vynoření tak prostý, se komplikuje tím, že je současně přivoláváním (*rappel*). Máme-li to popsat náležitě,

je – myslím – nutné udržet v potenci dva směry, dvě protichůdné dynamiky. Jednak je to pohyb vpřed (který – řečeno obratem z Velkého jména – sune ráno „k okrajům útesu“), který z volání činí sílu otevřenosti a dobrodružství, touhu odvážit se do dále, jít vstříc setkání a divu. Ale zároveň je volající hlas přirozeně a nutně tím, co vyznačuje možnost návratu, kdy se pohyb kupředu stává pohybem zpět, pohybem cesty domů, pozitivním, ale regresivním.

Tato dvojná valence, tato takříkajíc dvojná orientace (nechceme-li přímo poukázat k Baudelairově notoricky známé *double postulation*)² je v *Oblých prknech* – tedy ve stejnojmenném vyprávění i v celé sbírce – rozeznatelná všude. Smysl pohádky také váhá: podniknutý přechod sice ztroskotá, avšak dítě nalezne útočiště u obra, na kterém hřaduje jako Kristus na svatém Kryštofovi. Ztroskotání loďky je tedy též výsledkem úspěšné sublimace, která si dle mého mínění na způsob diskrétní připomínky ze závěru Flaubertovy Legendy o svatém Juliánu Pohostinném pohrává s epickým zvětšením osob. Z této ambivalence čerpá veškerou svou sílu závěrečná věta vyprávění:

Uchopil znovu nožku, jež je teď obrovská, a volnou paží plave v tom nekonečném prostoru proudů, jež na sebe narážejí, propastí, které se otvírají, hvězd.

Jako bychom v této juxtapozici propastí a hvězdy četli Victora Huga – v odezvě, u níž mi připadá, že ji text předpokládá: cožpak tu nejde o obra a dítě ve falešně naivní dimenzi alegorické pohádky? Velkolepý obraz ponechává závěr vyprávění otevřený dvěma směry – směrem pohroužení do hloubi a směrem výstupu do výše –, které se básnický propojují.

V díle tak panuje hluboké napětí, citelné již ve sbírce *Co bylo beze světla* a všudypřítomné v *Oblých prknech*. Na jedné straně konstantní pohyb, vyznačený obraty „Jdu“ či „Probouzím se“ a vyjadřující vyjití navenek, žízeň po vystoupení. Na straně druhé návrat k rodnému domu, k tomu, co ustavuje počátek. Tyto dva pohyby je nutné myslet nikoli v rozporu, nýbrž v tenzi. Jeden vyživuje druhý, současně jej podpírá i komplikuje – ale nejde přitom o oxymóron ani o *double bind* vedoucí k aporii či paralýze. Nastávají totiž okamžiky šťastného

2 Viz Charles Baudelaire, *Mé srdce obnažené*, aforismus XIX, in: *Důvěrné deníky*, přel. Petr Turek, Praha: Kra, 1993, s. 40: „V každém člověku jsou neustále dvě směřování, jedno k Bohu, druhé k ďáblu.“ – Pozn. překl.

smíření, kdy se obě dynamiky setkávají, jak to vidíme v jedné z básní nazvaných Kámen z oddílu Letní dešť:

Tajemný spěch nás volal.
 Vešli jsme, rozevřeli okenice,
 rozpoznali jsme nístěj, stůl,
 lože; v žebroví mohutněla hvězda,
 hlas, jenž k nám promlouval, hovořil o lásce
 v koruně léta,
 jež je hrou delfínů ve vodě bez břehů.

Volání se euforicky pojí s pohybem vpřed, s otevřeností a s uznáním domova. Hlas diktující tento „tajuplný spěch“ vyhlašuje – opět ve figurě bezmezných hry – vládu lásky. Každopádně je konec lásky méně optimistický, jelikož obraz spících milenců evokuje též obraz zesnulých: „Neznajíce se, spěme. Prsa proti prsům, / dech promísený, bez snů, ruku v ruce.“ Obě negace uvádějí do této básně štěstí chmurnější tóninu, která však nezachází až k převrácení celkového smyslu.

Toto napětí mezi dvěma směry se může vyřešit také v ambivalentním motivu stínu, který prochází celými *Oblými prkny*. Již jsem k němu poukázal zmínkou o Orfeovi. Stínu se tu nedostává symbolického či dramatického dosahu, jaký mu udílí Victor Hugo, neboť pro Bonnefoye není plodným a trýzněným místem oxymórního setkání duálního, manichejského principu. Spíše se jeví jako nutné roztřepení mezi světlem a tmou, jako pásmo prahu a střetu, ve kterém se dohadují přechody z jedné na druhou stranu. Stín, který zdvíhá světlo a černotu zalidňuje bytostí, kterou stále ještě lze vnímat.

Tato více či méně antagonistická soupřítomnost pozitivních a negativních figur se rozpíná do svého druhu slovní hříčky uspořádané kolem znaku „*demeure*“, který je nutné chápat jako podstatné jméno („bydlo, sídlo“) i jako sloveso („[někdo/něco] zůstává [někde]“), tedy současně jako stav i konání, jako *pohyb a nehybnost*, smíme-li zde převzít slavná slova z názvu *Jámy*. Sémantiku tohoto slova rozvíjí v Letním dešti celý oddíl Nechť trvá tento svět!. Invo-kační formule se anaforicky opakuje v pětici úvodních básní. Lze to glosovat výrokem: je třeba, aby svět přetrval (*demeure*) coby útočiště (*demeure*), aby zůstal místem k životu a obývání. Povšimněme si, že svět, jak jej básník chápe, nikdy není svět k životu v osamění. Jedná se o žití spolu, v množném čísle,

v páru nebo v rodině, každopádně ve společenství. Nic není Bonnefoyově poezii cizejšího než idea či afirmace osamění.

Ústřední otázkou se pak stává ta, kterou jasně a deklarativně klade báseň č. XII z Rodného domu:

jak na to, aby stárnout bylo znovu se zrodit,
aby se otevřel dům, ale zevnitř,
aby to nebyla smrt, jež vystrkuje z dveří
toho, kdo prosil o rodné místo?

Metrum, jež má v originále blízko k alexandrinu, obdařuje tázání vznešeností, leč bez patosu; obrací se neosobně ke všem. Odmítnutí „vnějšku“ ve čtvrtém verši zdůrazňuje násilný ráz pohybu, zde vyznačený jednoznačně negativně. Nárok na *rodné místo*, v němž lze spočinout a jež lze obývat, naráží na nevyhnutelný tlak smrti. Otázka však přetrvává, a spolu s ní i tak dojemný výraz přání: „aby se dům otevřel zevnitř“, přání, v němž by se smířil antagonistický pohyb vyjítí mimo *chez soi* s přijetím na rodném místě, jež se znovu stalo totožným i jiným: vnitřkem otevřeným ke svému vně, které by již nebylo jediným odchodem.

4. Ceres a vzdálený hlas

Báseň číslo XII neodpovídá na přetrvávající otázku přímo, možná ji ale zodpovídá vzpomínkou na Ceres a obratem k této noční figuře vyloučení a hledání. Bohyně je spatřena v nejžalostnější epizodě, která stíhá Bonnefoyovo dílo: když prosí, aby se mohla napít, a dítě se jí pro její žíznivost směje. Básník se opakovaně vrací k Elsheimerově obrazu *Posmívaná Ceres* a činí z něho polysemické jádro snového výjevu.

Básník zdůrazňuje, že tím, co na uplakané matce dojímá, je „také její touha, její potřeba věřit / plnými doušky z misky naděje“. Zbědovaná bohyně, ač mstivá, když neslušné děcko promění v ještěrku, je obrána o svou moc únosem její dcery Koré. Pro bolest, která ji činí ještě krásnější, je hodna „soucitu“, ne „posměchu“. Bonnefoy sní – a nadvakrát – o smířené Ceres. Jednak tím, že se promítá do minulého okamžiku, k němuž mezi matkou a dítětem muselo dojít:

a také její touha, její potřeba věřit
 plnými doušky z misky naděje,
 neboť se ztratilo, bylo však k nalezení
 možná to dítě, které nedovedla,
 jakkoli božská a jakkoli bohatá sebou,
 pozvednout v plamen mladé pšenice,
 aby se smálo v jasu, který dává žít,
 před dychtivostí boha mrtvých.

Podivně neosobní obrat *pour qu'il ait rire* (doslova „aby byl smích“, „aby bylo smání“) vyznačuje takřka kosmický dosah tohoto upřeného gesta: abychom měli záruku proti vládě smrti, bylo by zapotřebí hravého smíchu dítěte, milovaného a neseného matkou. Ten okamžik byl pouhým okamžikem, ale postačoval k přesunutí tíže života.

Smíření se také musí promítat do odpuštění, do *soucitu* přiznaného raněné matce, jak to vyjadřuje závěr básně:

Slitovnost pro Ceres, a ne výsměch,
 setkání na křižovatkách uprostřed hluboké noci,
 výzvy napříč slovy, třeba bez odpovědi,
 řeč možná temnou, ale řeč, která může
 konečně milovat Ceres, jež hledá a trpí.

Povšimněme si „výzev“ (*cris d'appel*), jež překračují smysl slov ve snaze vyjádřit hledání slova (tedy řečového aktu obráceného k druhému), které ponese lásku. Chápeme tak, jak těsně je volající hlas spjat se ztrátou, totiž ztrátou dítěte, jako by bylo nutné adresovat Ceres návratně její vlastní slovo, ten nářek, kterým vzdychá při svém hledání, a jako by se Ceres stala dítětem, které je nutné současně přivolat k ní i k nám.

Motiv volajícího hlasu matky odloučené od svého dítěte díky tomu silně rezonuje s tématem rozvinutým ve Vzdáleném hlasu. Tímto hlasem, který musí báseň nést dál, je hlas matky, jež se dojemně objevuje v tomto oddíle *Oblých prken*, zatímco jinak je tato sbírka u autobiografických referencí krajně zdrženlivá. Matka je – stejně jako Ceres – spatřena ve chvíli, kdy se obrací ke „ztracenému místu“. Zatímco ale bohyně hledá unesenou dceru, matka se vzdaluje z reálné společnosti svého syna vstříc jakémusi jinde, jež do současnosti hloubí nenapravitelný zlom. To vyjadřuje poslední strofa básně číslo IX z Rodného

domu, jež vědomě tematizuje pojítka mezi oběma matkami, matkou z legendy a matkou z žitého života.

Ovšem, co jiného jsem si měl odnést
z unikavé matčiny přítomnosti,
ne-li žal vyhnanství a slzy,
kalící pohled, který toužil spatřit
ve zdejších věcech ztracený kraj?

Emoce, kterou volání hlasu podněcuje, je tedy spjata s matkou. Vzdálený hlas musí připomenout právě její nejistý a ambivalentní hlas a touto ambiguitou začíná první báseň oddílu:

Naslouchal jsem, jak ke mně, k sobě mluví,
pak jsem se bál, že už ho neuslyším.
Vzdálený hlas, dítě, které si hraje
na cestě, ale už je pozdě, někdo volá

Poznáváme tu složky výše zmíněné scénografie volání hlasu. Dítě, jež stojí opodál, si zvečera hraje, a když si vzpomeneme na převaděčova slova, musí je rodiče zavolat jménem, aby přišlo na večeri nebo šlo spát, vrátilo se pod střechu a k rodině. Tento familiérní a rodinný výjev se opakuje v přítomnosti, po dvou minulostech (imperpektu a *passé composé*), jež za zápletku básně stanovují setrvání v očekávání – ve všech smyslech slova – hlasu té, kterou ani není třeba uvést jménem, abychom pochopili, že je matkou. Tento hlas však je ambivalentní, protože nevíme přesně, komu je určen: zda dítěti, nebo sobě samému. Konečný konatel volání zůstává ve čtvrtém verši neurčen: je to prostě „někdo“. Ve vstupní básni následují verše:

kde září lampa, skřípou dveře,
dokořán otvírány; paprsek
zbarvuje písek, v kterém tančil stín,
je slyšet šepot, vrať se, už se smráká.

(Vrať se, zněl šepot, a já nevěděl,
kdo takto volá z hloubi věků, jaká
macecha bez tváře a bez paměti,
jaký žal, jenž mě trýznil před zrozením.)

Hlas, ač spjatý se světlem, jež prochází otevřenými dveřmi, zůstává bez identity. Je to hlas snu, matoucí a zneklidňující i přesto, že šepotá ochranný příkaz. Následné sloky ve své specifické hudebnosti, své vlastní „písni“ nepochybně sledují hlas dobré matky smísený s hlasem špatné matky. „Byl to jen napůl hlas a napůl jazyk, / způsob, jak dávat řeči zabloudit / vstříc zítřku, jenž si není jist sám sebou.“ Sama báseň se pak nejista ubírá kupředu hledajíc „zvuk, z něhož se slova chtějí zrodit“. Třetí báseň dodává: „ten zvuk, který spojuje, když slova rozdělují, / ten krásný počátek, když všechno skončí.“

Hlas se tak stává „tančícím stínem“, který prchavě smiřuje onen nediferencovaný, takřka přesémiotický stav, v němž slova zpívají, tančí a drží v odstupu veškeré rozdělení, jež musí značit jiná slova. Ambivalence však přetrvává, neboť matka je podle všeho více zaměstnána sama sebou, svou uzavřenou melopoií, a dítě přepadlé smutkem „se kouše do rtu a dívá se stranou“. Ten hlas však nemá přestat mluvit a básník ho v sedmé a osmé básni Vzdáleného hlasu prosí, aby neumlkal: „Hlase, jenž vkládáš bytí do zdání, / mísíš je jako vločky téhož sněhu.“

Mateřský hlas tedy dál volá, možná volá i sebe (*s'appeler*), jako by ve vyhnanství byl především on. Gracie jeho zpěvu, tohoto tančícího podslova, trvá, dokud báseň přetrvává a její vlákno se nepřetrhne. Ambiguita – jak jsem již uvedl, jeden z klíčů tohoto zpodobnění volajících hlasů – je posledním znakem, který předkládá Vzdálený hlas v jedenácté a poslední básni tohoto oddílu. Dítě, jež se při kontaktu s hlasem podle všeho zklidňuje a končí svůj „dlouhý boj“, se vkládá do rukou, jichž se dotýká. Mohou to však být ruce „prostého dítěte, služebné, jež má na starosti svět“, jako by zde Bonnefoy znovuobjevoval roli služebné kojné z Velkého jména. Nahrazuje tato postava bloudící a do dále odešedší matku-bohyni? Ty ruce – a je to vlastně nerozhodnutelné – mohou též být rukama Parky a melodicky vést do ticha, k libému vyhasnutí básně.

5. Doufající hlas

Ze závěru Vzdáleného hlasu je vidět, že text nepředkládá jasné rozřešení. Spíše – jak mám za to – sugeruje, že básník musí projít zkouškou prahu a ticha, že musí tomuto nebezpečí vyjít vstříc, aby v něm zakalil matérii slov a jejich invokační moc. Tímto způsobem čtu další důležitý moment *Oblých prken*, moment určující pro závěrečnou větu Letního deště. Poslední báseň, nazvaná Kámen, zahajuje pohyb vycházení, v němž rozeznáváme nutnost puzení navenek, nezbyt-

nost vytržení z knih a ze stránky a znovunalezení skutečnosti, jež je teď krásnější a lidštestší. Text končí dvěma verši, které předznamenávají následující báseň: „kámen, na němž mizelo jeho jméno, / se pootevřel a promluvil.“ Báseň napsaná ve třetí osobě neumožňuje skutečně vědět, kdo je tímto zahlazujícím se jménem označen. Kámen je nepochybně náhrobní a písmena, jež jsou do něj vyryta, se zvolna stírají. Z tohoto stěru však povstává *slovo*, oslovení, volání.

Toto slovo pak zvolna rozkrývá předposlední báseň Letního deště: „Chci, abys naslouchal: onomu křehkému hlasu, / jímž mluví písmena, která požírá tráva.“ Je proto nutno pozorně vnímat včelí let a šelest vycházející zpod kamenů. Tato pozornost zaměřená na věci prchavé a šeptané připomíná očistu. Text ostatně ve čtvrté strofě upřesňuje: „Naslouchej prostě! Ticho / je práh...“ Veršový přesah je prozodickým přetlumočením přechodu, v němž se svět jakoby slévá a v němž se symbolické rameno vedoucí do jiné říše (která ale leží *zde*) po splnění svého poslání tříští. Báseň končí trojverším:

naše jména, nepřítomná, rozplétají tvůj strach,
a pro tebe, jenž se vzdaluješ v dumách,
zde je tam, a dále trvá.

Závěrečný verš považuji za klíčový. Vyjadřuje nejdražší básnický příslib, příslib proměny přítomnosti a v přítomnosti, již se smíruje tady a jinde, vzdálené a blízké, světlo živých a stín mrtvých. Aniž by ztratilo sebemeně ze své autenticity, prchavosti a absolutní singularity toho, že takříkajíc jest příliš těžce, přenáší se *tady a teď* v prostoru. Bytí a dění již nepředstavují kategorické protiklady.

Není třeba přisuzovat tomuto verši větší dosah, než mu náleží (tak jako tak je v mých očích mimořádně významný). Není zde vytčen cíl cesty prováděné v jiné básni, kde je celek Letního deště zakončen obrazem hrajícího si a snícího dítěte. Tím chci říct, že smysl verše není třeba přepínat. Pro Bonnefoye tu nemohlo dojít ke skutečnému dialektickému smíru, a obecně se ví, že od Hegela mnohé přejímá, ale také se staví proti němu. „Zde“ nemá být vyzdviženo pojmem, nýbrž má přetrvávat v náročném vytrvávání, ve své vratkosti. Spíše v tomto verši slyším (odpovídaje na jeho volání a odpovídaje též na tak působivý svod tohoto příslibu, tohoto splynutí bytí a dění, jež by jistě bylo převelice dobrou zvěstí, takřka evangeliem) putování, moment, v němž – po přijetí zkoušky prahu – je nutno sladit žití s chtěním.

Chci tím říct, že naslouchání, jež mobilizuje básníka, nevychází z jeho pasivity. Musí procitnout a musí vyjít, musí se ubírat kupředu, musí – jako

Rimbaud – stisknout „hrubou skutečnost“. Musí vytrvat, musí projít smazáním a přijmout krok, který ho nese na práh. To vše vychází z rozhodnutí, z odhodlání a souhlasu – ve smyslu, v němž *zde* nemůže setrvat ve svém dění čistě díky volnímu konání. Nezavisí to na subjektu, nýbrž na výkonu, který musí subjekt přivítat a přijmout.

Mám za to, že tento aktivní souhlas prochází přes jiný výkon (respektive týž pod jiným jménem), a tím je výkon básně, spočívající v udržení vibrace toho hlasu, jemuž je třeba naslouchat, těch hlasů, na jejichž volání je třeba odpovédět. Ten souhlas je totiž zároveň aktem víry, rozhodnutím pro naději. To se říká ve verších: „zdá se mi ale, že je skutečný / jen hlas, jenž doufá“, odpovídajících na spor, který dramaticky hýbe básní V nástraze slov. Byť se hlas může ztišit a zakalit, jak naznačují verše: „Hlas, jemuž naslouchám, se ztrácí, / šum z hlubin noci ho teď přehlušuje“, byť je svět zavalován nepředstavitelnými nespravedlnostmi a neštěstím, je přesto nutné obracet se k připomínce naděje, a činit tak záměrně.

To též vyžaduje vzpomenout si na jedno staré jméno, které takřka upadlo v zapomnění či v neváznost: jméno personifikované Poezie, ke které se básník obrací s vědomě riskantní emfází na samé hranici směšnosti:

Ó poezie,
musím tě přece jmenovat tvým jménem,
ač nemají je v lásce ti, kdo bloudí
dnes v troskách řeči.
Troufám si oslovit tě přímo

A jak jsme viděli, připomenout (*rapeller*) jméno zároveň znamená využít je k výzvě volající (*appeler*) k návratu domů, *chez soi*. V této době podezíravosti a pochybností o moci slova, pochybností, jež básník zná a sdílí, ale nechce se jim podrobit, v době nejistoty ohledně možnosti udržet pouto slova mezi subjekty, které by se v něm mohly poznat coby společenství, je třeba tomuto společenství připomenout poezii a povolat ji k návratu mezi nás. Možná tak – po projití zkouškou plavby, při níž riskujeme utonutí, a po překonání prahu ticha – budeme moci vstoupit na slovo, jež se znovu stalo prvním, původním.

Přesně to s optimismem, ale bez povzneseného idealismu vyjadřuje závěr textu, nové přání, aby cosi „přetrvalo“ (*demeure*), aby svět zůstal obyvatelným a umožňoval sdílení:

A zůstane-li
 i něco jiného než vítr, útes, moře,
 vím, že ty budeš, třeba za noci,
 vržená kotva, vratké kroky v písku
 a posbírané dřevo a těž jiskra
 pod mokrým chrastím a pak v nepokojném
 čekání na plamen, jenž trochu váhá,
 první slovo po dlouhém mlčení
 a první oheň dole v mrtvém světě.

Yves Bonnefoy zde v obrozujícím ohni velice přirozeně nachází jeden ze základních obrazů své poezie: obraz Fénixe. Pohyb, který básníka nese, tedy zná neklid i očekávání, rozvrat i zápas proti ztroskotání, ale je držen sázkou na znovuzrození. Nepovažuji to za pohyb naivní ani jednoduše voluntaristický. Jedná se o vskutku etický obrat jazyka zakoušeného coby slovo, tedy udržovaného v horizontu oslovení druhého.

Básník tedy bude mluvit ke společenství (v originále vyznačené nevýrazným *on* v pátém verši: *le bois qu'on rassemble*) a za ně, přivoláváje k němu a za nás poezii, svoláváje to, co bych mohl nazvat „invokační moc básně“. Dle mého mínění je to totiž mocnost spíše invokační než vokativní (zde by bylo zapotřebí dlouhé odbočky k rozboru Božích jmen v *Oblych prknech*, jmen, která zůstávají a musí zůstat tajná). Poezie nemá za úkol dávat věcem – natož Bohu – jména. Slovo prostě jest, jednoduché a sdílené. Musí zůstat v moci slova, povolávaného k poslání inter-subjektivní směny.

Moc poezie tedy tkví ve vyzývajícím volání (*appel*): volání úsvitu, aby nadešel, volání světa, aby se znovuzrodil, volání dítěte, aby se vrátilo. Ale současně je mocností přivolání (*rappel*): připomínky tančícího stínu matky, která měla mluvit, stínu dítěte, které si hraje a které hlas navádí domů. Tento stín se vzdaluje, a právě proto je nutné ho přivolat. Dokud zpěv trvá, dokud se slovo básně udrží, je zde, je mezi námi, v sonorním prostoru komplicity, která mu dál říká to milující slovo: „Pojď, vrať se.“³

4. KAPITOLA

Přerušení – lyrického subjektu

Yvesu Vadému

Namísto úvodu začněme několika citáty. Dvěma z Philippa Jaccotteta (i s rizikem, že jim tímto vytržením z kontextu vtiskneme ráz aforismu, jaký by mohl napsat René Char):¹

Neomezeno spojuje či trhá

Obýváme ještě jiný svět
snad proluku

K čemuž připojme následující Michauxovu výzvu ze sbírky *Tváří k závorám*, nepochybně tvrdší a v odlišném rejstříku:²

Pozor na pučení! Nutno je: psát kvůli zkratům.

Roztržení neomezeného (jež by bylo nutným rubem jeho schopnosti slučování a spojování), vratké obývání mezery, nebo ještě prudčeji zkrat: podle

1 První verš je ze sbírky *Leçons*, in: Philippe Jaccottet: *Poésie 1946–1967*, Paris: Gallimard, 1971, s. 170. Následující dva zakončují kratičkou báseň ze sbírky *Airs* (tamtéž, s. 145), jejíž první tři verše znějí: „Váhy kamenů, myšlenek // Sny a hory / nemají tutéž rovnováhu.“ Viz komentář Hervého Ferragea v jeho knize *Philippe Jaccottet, le pari de l'inactuel*, Paris: PUF, 2000, s. 220.

2 „Tranches de savoir“, in: Henri Michaux: *Face aux verroux*, Paris: Gallimard, 1967, s. 44.

mého tři způsoby vyjádření, že pro nás – pro poezii 20. století, jejíž jsme dědici – je zásadním básnickým gestem gesto přerušení: přerušení melodické linky, plynutí, řečovosti a diskurzivity. Poezie se stala rozpornou řečí, problematickým hlasem či zbraňovaným zpěvem, slovem, jež se neustále utíná, aby se mohlo znovuzrodit.

Z tohoto úvodního konstatování beru název kapitoly, který je očividně nutné chápat dvěma odlišnými a navzájem propojenými způsoby. V prvním smyslu slova se evidentně bude jednat o sérii přerušení lyrického subjektu – zkratovaných myšlenek, pozastavení slova a zpěvu – bez pomlky, tedy od samého počátku. Lyrickému subjektu, chápanému jako schopnost zpěvu a okouzlení, jako melodická a melická mocnost, zbraňuje subjekt kritický, který jej štěpí a činí z něj subjekt pochyb, ironie a odstupu. Anebo je – jako u Jaccotteta – natržen etickým protestem, který uvrhává podezření na autoritu slova, na samu jeho možnost. Z této perspektivy je pochopitelné, proč se zaměřím především na poezii po roce 1945 – včetně Michauxe, což jen dokládá jeho předstih v básnictví této éry. Je to obezřetnější poezie, sestoupivší z vysokého lyrismu svých předků, ať už šlo o surrealisty, nebo o básníky chvály jako Claudela a Saint-Johna Perse.

Z těchto přerušení tak lze zaslechnout zářivé výbuchy lyrického hlasu, nápory lyrismu, jež se vynořují jako okamžiky nečekaného, ale kýženého smíru. Tento nesouvislý lyrický subjekt se ukazuje v rozskoku mezi výlevem a ústupem, tokem a přetržením. Úvaha, kterou tu předložím, tedy nenavazuje na – možná již překonaný? – spor mezi lyriky a antilyriky, jak se počátkem devadesátých let odehrával ve Francii. Pozornost spíše zaměřím k modalitám jisté oscilace, nutně napjaté mezi zpěvem a tím, co jej boří; v ní spatřuji specifičnost poezie, které jsme dnes dědici.

Toto první čtení názvu kapitoly se ale nepřičí jeho druhému významu, kdy rozehráme pomlku naplno a dojde k přerušení vazby mezi jménem a jeho doplňkem. Současně v tom lze vidět narážku na masivní využívání pomlky, jímž se vyznačuje francouzská poezie od padesátých do sedmdesátých let. Přerušení: jednalo by se pak o způsob paradoxního vyjádření lyrického subjektu jako takového. Přerušení – či to, co v něm je z lyrického subjektu.

Snad vás autoreflexivním komentářem k názvu kapitoly neunavím přespříliš, když připojím poslední nutné upřesnění. Výrazu „přerušení“ budu rozumět v jeho dvojím sémantickém potenciálu a pro mou úvahu je důležité, aby byly ve hře společně a nerozlučně. Výraz je tedy nutné chápat jednak jako akt přerušení; to nás přivádí k bytostné dimenzi básnické činnosti, jež je aktem, konáním,

jehož emotivní síla tkví právě ve specifických procedurách zlomu (kterými se poezie liší od prózy). Zároveň však výraz „přerušení“ poukazuje ke stavu přerušeného, tedy ke konstatování četných zlomů, jež poezie stvrzuje, popisuje či znamená: rozestup či propast mezi lyrickým subjektem a jazykem, mezi subjektem a jeho adresátem, mezi subjektem a světem chápaným jako nedostupná jinakost. Jedině poezie by pak dokázala vyjádřit disruptivní esenci vztahu mezi člověkem a světem. Nacházela by formální a figurální nástroje pro to, aby svědčila o zkušenosti žalu, jedinečného žalu nad blízkou bytostí nebo obecného žalu v definitivním loučení, jež subjekt musí vyřknout coby smrtelný. Lyrické přerušení exemplárně označuje nezkonejšitelnou roztrženost žalu a činí to hlasem, který se úží, avšak přesto mluví, jak to dokládá Michauxova obdivuhodná sbírka *Učební hodiny*, z níž jsem čerpal úvodní citát.³

Lyrické přerušení je pro mne tedy současně performativní (uskutečňuje paradoxní akt zlomu a vazby) i konstativní (umožňuje vyjádřit roztržení vazby, kterou přitom umí zhojit). V této dvojné intenci možná spočívá politická funkce moderní poezie coby kritiky atomizované společnosti individualit postupujících k indifferenci. Lyrická promluva, jež se rozchází s obvyklým řečovým územím a vede skrz něj řez v jiném úhlu či přímo podle jiné gramatiky, si nárokuje svou intervenční schopnost, schopnost přerušit jazykový proud. Tuto jinou řečovou modalitu, její pozastavení či stažení, lze chápat jako intervenci politického rázu, neboť postihuje samu podstatu společenského pouta aktem vpádu, který osamostatňuje provždy nadcházejícího adresáta.

Po tomto poměrně obsáhlém úvodu se pokusím o nutně chvatnou obhlídku několika základních podob této schopnosti a námahy přerušení. Důraz na přerušení (což – jak ještě ukážu – není prosté synonymum diskontinuity) coby paradoxní modality vypovídání nám dovoluje nahlédnout jednu sérii podstatných zlomů v moderní poezii. Některé, dobře známé, pouze připomenu a začlením do celkové perspektivy.

Na prvním místě jde o rozchod s efúzivním, vylévajícím se subjektem určitého typu romantismu, který je dodnes v kurzu v básnických prvotinách a v poezii adolescentů. Nárek, narcistní vyznání, subjektivní lítost se pro nás staly takřka protikladem poezie; proto je pro nás dnes tak obtížné číst mnohé Lamartinovy či de Mussetovy verše. Na hlubší rovině však jde též o rozchod s řečovým

3 Viz níže, kap. „Uchování“, s. 151–165.

subjektem, s architektonickým a rétorickým uspořádáním sebejisté promluvy. Vzpomeňme na nedůvěru Philippa Jaccotteta vůči všem momentům, kdy se řeč samovolně nabaluje, nebo na dnes již klasické rozборы, jež předložil Dominique Combe v knize *Poezie a vyprávění*, kde ukazuje, jak se moderní poezie zřekla celých básnických rovin. Vše, co zajišťovalo řečnickou přirozenost rozvíjení a souvislosti, se stává problematickým a mnohé formy poetického diskurzu (nejen epos, ale též vědoucí řeč, ideová argumentace) se staly zastaralými.

To samozřejmě neznamená, že by se rozsáhlá báseň stala něčím neuskutečnitelným; její základní tvar však je dnes problematický. Ideál básně coby totální formy sice dál pronásleduje moderní poetiku, avšak již se nemůže uskutečňovat jako souvislý proud řeči nebo narativní kontinuum. V tomto bodě se připojuji k úvaze Mary-Ann Cawsové:⁴ rozsahu se u básně dosahuje jedině za cenu novátorského předvedení efektů zastavení a nového rozběhu – v protikladu vůči vší přirozenosti. Přesvědčivým příkladem by byly proslulé pointilismy, k nimž se uchyluje Bonnefoy ve sbírce *V nástraze prahu*.

Tento nedůvěřivý odstup k veškeré řečové provázanosti s sebou nese další, ještě zásadnější formální zlom, totiž postupné odmítání každé jednotné či jednotící prozódie. Svědčí o tom masivní odvržení rýmovaného verše v poezii 20. století. V poválečných letech se sice vázaný verš objevuje znovu a přetrvává u některých významných básníků, ale obecně vzato se jedná o jev z minulosti. Je signálem nostalgie nebo diskrétním náznakem, někdy též ideálem. Nikdy a nijak ale již nepředstavuje přirozenou, bezprostředně sdílenou formu. Za vodítko zde může posloužit vývoj Jaccottetova díla. Zatímco *Sýček* či *Nevědomec* ještě z podstatné části zachovávají alexandrin coby základní verš a mnoho básní – především sonety – dodržuje rýmové schéma, následné dokonalejší sbírky se toho zříkají a obracejí se ke svobodě haiku, básně-záznamu. Heslo „Metrika a versifikované formy“, kterým Benoît de Cornulier a Michel Murat přispěli do *Slovníku poezie od Baudelaira po naši dobu*,⁵ nabízí k tomuto bodu velice užitečné a přehledné shrnutí, které tu nebudu opakovat. Spokojím se tím, že v návaznosti na de Cornuliera a Murata připomenou osud verše „připomínající vylámaný hřeben“ a hroznadný nástup prázdných míst, dramatických mezer, básní tonoucích v bělobě stránky, v nichž na první pohled poznáváme texty z právě uplynulého století.

4 Viz její stať *Poème long, poème court: le sujet en clôture*, in: *Le Sujet lyrique en question*, s. 69–84.

5 *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, ed. Michel Jarrety, Paris: PUF, 2001.

Obecně vzato veškeré básnické úsilí moderny a našich současníků směřuje proti melodičnosti. Dosahuje toho zdůrazňováním schopnosti utěti verše, jeho schopnosti přerušení. Samozřejmě tu vyznačuji jen jednu výraznou tendenci 20. století, aniž bych do tohoto pohybu zahrnoval všechny básníky a zapomínal na výjimky. Veškerá poezie – archaická, klasická i moderní – je nutně organizační syntaxe podle jiného střihu. Před nástupem moderních gest zlomu však tento střih byl střihem hudebním a pořádal řeč v novém frázování. Změnou je dotčena právě tato dimenze *frázování*. Harmonická či melodická organizace syntaxe samozřejmě procházela metrickým a rýmovým opakováním, tedy fenomény řádu, jež se opírají o návrat rytmické jednoty.

Naproti tomu moderní poezie s sebou nese důraz na zlomy, efekty kakofonie a překrucování. Básníci verzifikované prozódie jistě nezmizeli, avšak jejich práce se nutně přičleňuje k ironické dimenzi nebo do hry v přehánění řezů, jak to lze pozorovat například u Queneaua. Mám za to, že v moderní poezii dominuje síla verše v jeho schopnosti utínat, přerušovat, nechat vyvstat prázdno či ticho. Odvážuji se tvrdit, že moc verše tkví v jeho schopnosti nastolovat odstup. Emmanuel Hocquard v *Terstské knihovně* připomíná Reznikoffovo gesto, dle Hocquarda fundamentální, když opisuje soudní záznamy, prezentuje je nově a spokojuje se s vnášením cézur do toku těchto promluv, které jen odlišně přepíše a které lze díky němu vidět a slyšet jinak.

Příčina, proč už verš není samozřejmostí anebo proč slouží (jako u Reznikoffa či Hocquarda) k novému kladení důrazů ve zcela všední řeči, tkví v tom, že ve veškeré moderní poezii se rozvíjí plodná hra mezi veršem a prózou, veršovou a prozaickou formou. Kontakty, které mezi sebou tyto dvě formy navazují, nastolují dle mého mínění dvojí stesk. Na jedné straně se próza přibližuje k básni coby stavu vypovídání, který je pro ni ideálem nebo snem; avšak tento stav může být jen přechodný, dosahovaný po mnoha ironických a příliš velkhubých pokusech a omylech. Moment básně se tak u Pongea nebo Jaccotteta stává křehkým, jako by se pokus v próze měl zrušit návratem verše. Symetricky k tomu je však verš prostoupen nostalgií po svobodnějším, vlnivějším půvabu (na mysli mi tane Baudelaire a proslulý program vyjádřený v Dopisu Arsènu Houssayovi), touhou po próze, která navrácí sdruženou možnost vyprávění a diskurzivity. Tento dvojí půdorys formuje velké množství básnických sbírek 20. století – a není ani třeba vršit zde jména autorů.

Zbývají tak lyrické poryvy, okamžiky uchvácení či vytržení ve dvojmýslu slova, aktivním i pasivním: unesení i setření čili subjektivní vyprchání. O lyrické poryvy jde v tom smyslu, že subjekt je tu de facto jat tím, co ho pře-

konává a co mu diktuje jeho výpověď či zpěv, tím, co mu dává rozmlouvat s otevřenem (řečeno s Rilke) nebo neomezenem (řečeno s Jaccottetem). Lyrismus tak zůstává pohybem toho, co promluvu překonává a nese ji kupředu – aniž by se ale nechalo provázet různými figurami lyrického *éthos*, jež bdělo nad dřívějšími básnickými manifestacemi. Z tohoto úhlu pohledu se současná poezie, jak se nejzjevněji stvrzuje po roce 1945, rozchází s identifikací Já a Básníka. Odvrací se od autoritativní a autoritářské intronizace, která ještě z Claudela či Saint-Johna Perse činí inspirovaného pěvce. Završuje rozchod s romanticko-surrealistickou figurou navštíveného básníka. Pongeův postup je naopak diktován nejistotou, zda je ještě básníkem, a neznalostí, co v sobě to slovo skrývá; Celana či Jaccotteta pronásleduje vědomí toho, že o schopnost zpěvu přišli.

Báseň se stává prostorem, v němž jsou propuknutí (hlasu) v sérii problémových vztahů stavěny na distanc. Možné riziko této nedůvěry vůči jakémukoli soustavenému životu lyrismu, riziko této rétoriky zlomu, které tušíme a víme, jak je ověřit, tkví v tom, že subjekt, který již autoritu svého hlasu nemůže opřít o žádnou vnější transcendenci ani na žádném *éthos*, který by bylo zcela možné sdílet, nachází jediný základ své promluvy v sebereflexivitě. Množství textů posledního půlstoletí jako by vyhlášovalo: „Říkám (si) báseň“ – až po přehodnocení jazykového autotelismu, v němž někteří mohli s odkazem na Jakobsona spatřovat samu podmínku poezie. Riziko (a smrtelné!) tkví v tom, že je lyricko-narcistní subjekt podnícen k lyrismu, kterému sice jistě odporuje řídkost referenčního univerza, ale jinak je stejně invazivní jako starý romantický lyrický subjekt. Subjekt, který se pozoruje při psaní a naslouchá si při pronášení řečových záblesků, bere vlastní mluvení za jediný hybný moment básně. S využitím slovní hříčky bych mohl říct: subjekt se stává jediným syžetem básně. Tuto reflexivní aporii moderní poezie jsme mohli sledovat po celá šedesátá a sedmdesátá léta, a jsem přesvědčen, že je třeba nespouštět ze zřetele past této paradoxní lyrické sebereflexivity, která – v domněnku, že otrásá subjektem v jeho zašlých nárocích – ho potutelně znovunastoluje v novém, přeludném a tristně narcistním divadle.

Rýsuji zde portrét postlyrického básníka, „pozdního básníka“, řečeno šťastným obratem, kterým Jaccottet nazval jednu svou sbírku?⁶ Nepochybně ano, avšak

6 Jmenuje se tak poslední oddíl sbírky *Myšlenky pod mraky*. Viz Jean-Claude Mathieu: Le poète tardif: sujet lyrique et sujet éthique chez Jaccottet, in: *Le Sujet lyrique en question*, s. 203–222.

sleduji tím nutnost, kterou považuji za fatální počínaje Hölderlinem či Baudelairem. V moderní poezii je místo pro lyrismus jediné ve vědomí toho, co nás od něj odděluje. Básník naší doby je básníkem odchylky a proluky, neboť bez ustání hloubí původní lyrické tázání, jehož emblematický tvar bych nyní chtěl zřejmě načrtnout.

Historii této odchylky či tohoto odchýlení lze začít sledovat od vstupních veršů *Mladé Parky*, jež jasně vyznačují povědomí o ní:⁷

Kdo, ne-li vítr jen, tu kvílí [*pleure*] v tuto chvíli
tak sirou s démanty, jež blednou? ... Kdo to kvílí
tak blízko mne, když sama zaplakala bych?

Veškeré Valéryho básnické úsilí v této básni, jež současně opěvá znovuzrození a smrt, tkví v rozporuplném popírání a znovuzavádění původního rozdělení, jež samo o sobě zakládá a umožňuje promluvu. Parka, zaskočená hlasem, který jí uniká, konstatuje rozštěp, který se jí zmocňuje. Zneklidňuje ji předchozí somatický otřes, o němž svědčí uniklá slza. Její snahou však je navrátit se zpěvnou promluvou co nejbližší k sobě, pobývat mezi sebou a sebou, jako by tím měla zrušit oddělenost těla a ducha, a dovede se řečí až k okamžiku usnutí, kdy se ukolébá vlastní hudbou. Veškerá Valéryho obdivuhodná a vypjatě vědomá verzifikace je dle mého mínění projevem touhy vypovědět jednotu, omráčit řečový postup inkantací rytmičných repetit, ačkoli přitom vše fatálně vede k odloučení Parky od ní samé coby neuchopitelné dívky, prchající dle vůle své uchvácené promluvy.

Tento hlas, pronášený do ucha, šeptající v co nejtěsnější odezvě svého nemožného pramene, je lyrický hlas unášený sám od sebe do dále, který by se však přesto chtěl chytit kontinuitou svého ryzího zpěvu. Utopie zpěvu, ztělesněná básnickou postavou, ukazuje své selhání a Valéryho verš, jak jsme viděli, přechází u Andrého Frénauda do nového, pohnutého a vysunutého znění otázky, z níž jako by se pramen slova ztratil: „Kdo se skrývá? Ale kdo mluví?“ Římská čarodějnice registruje polyfonní multiplikaci výpovědí, které již není možné převést na jediný přeludný pramen. Frénaudova velká římská báseň tak úmyslně nechává slyšet odmítnutí harmonie, náraz rozpuklého slova, jež se znovu dává do pohybu svými zlomy a nelze je již nikomu přiřknout.

Třetím jednáním této mé smyšlené bajky o poezii 20. století by pak byla otázka, kterou klade Jaccottetova báseň Hlas:⁸

Kdopak to zpívá, když vše mlčí? Čí
tlumený, čistý hlas zpívá tu krásnou píseň?

A v absenci odpovědi, ve stále novém rozběhu tohoto tázání se pak rozehrává roztržené vědomí dnešního básníka, v tázání, v němž se zároveň s bolestným vědomím ztráty uchovává též touha po zpěvu – současně blízkém i vzdáleném.

„Leč rozlomme ji“... Vzpomeneme si na mistrný závěr Pongeovy básně Chléb,⁹ závěr doslovný (neboť jde o rozlomení chleba, abychom jej konečně vskutku sdíleli) i metaforický (neboť text ironicky přiznává zborcení svého řečnického modelu). V tomto gestu, jímž básník završuje svou rétorickou dovednost a současně se jí zříká, Ponge uchovává nezbytný odstup od objektu své paradoxní chvály. Pertinentně připomíná zákon proluky, bytostného rozdílu mezi mluvením a jezením, sílu neshody oproti kratylovské touze po adekvátnosti slova a věci.

Toto gesto přerušení není nutně ani fatálně gestem básnického roztržštění. Mám za to, že může být šťastné i nešťastné – podle kontextu. Může se totiž jednat také o hocquardovské gesto seznamu, setrvale otevřeného a nehierarchického. Může být Jaccottetovým zachováním nerozhodnosti, rozhodným „možná“. Oproti „kontinuu prózy“ (jak o něm píše Jean-Paul Goux) toto gesto poukazuje k odlišnému výpovědnímu půdorysu, který bych spolu s Laurentem Jennym označil za „substraktivní“. Připomenu následující pasáž, jíž končí Jennyho rozbor některých Michauxových textů ve stati Fikce já a figurace já:¹⁰

K tomu, aby tu byl lyrický subjekt, se musí zachovat čirá a neurčená svoboda figurace, což v sobě obnáší, že se subjekt oprostí od fikcí, které ho pronásledují. Je-li tomu tak, pak tento lyrický subjekt nesmíme chápat čistě *pozitivně*, jako refigurační energii, stále znovu podněcovanou požadavkem formování skutečnosti, ale také *substrak-*

8 *Myšlenky pod mraky a jiné básně*, přel. Jiří Pelán a Jiří Pechar, Praha: Torst, 1997, s. 26.

9 *Le Parti pris des choses*, Paris: Gallimard, 1977, s. 46.

10 *Figures du sujet lyrique*, s. 110.

tivně, tedy jako schopnost odmítnout fikce, které vytváří při svém prvním pohybu.

Anebo řečeno jiným citátem, tentokrát ze závěru, totiž od Andrého du Boucheta z posledního čísla sbírky *Nebo slunce*, nazvaného *Kdo nese knihu na horách*:¹¹

„... slovo – ne: toto, slovo, jen ono, řečené, štěpící“;
„... žádný směr: jsem u cíle. Avšak až ke slovu, které o tom dává zprávu, musím ještě dojít: jakoby pěšky. Glosa zatemňuje nebo projasňuje.“

K tomuto slovu již žádnou dodatečnou glosu nepřipojím.¹²

11 André du Bouchet: *Dans la chaleur vacante suivi de Ou le soleil*, Paris: Gallimard, 1991, s. 206–207.

12 Starší verze kapitoly vyšla ve sborníku *Lyrisme et énonciation lyrique*, ed. Nathalie Watteyne, Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 2006.

5. KAPITOLA

Jiný charakter

Poezie a autobiografie

Jaká gesta autorizují a favorizují lyrickou promluvu? Jaký subjekt nechává tato promluva vyvstat v rozvíjení svého zpěvu? Zatímco v předchozích kapitolách jsem chtěl probrat některá slovesa a některá konání umožněná lyrickou výpovědí, nyní se musím obrátit k otázce, jaký typ subjektivity pomáhá ustavit či artikulovat. Následující kapitola se tedy bude zabývat přímočařeji teoretickým problémem a bude relativně méně popisná. Namísto komentování básní budu zkoumat takříkajíc *soudržnost* subjektu, který se dává v lyrické básni.

V návaznosti na návrh Käte Hamburgerové, která v *Logice básnictví* těsně spojuje autobiografii a poezii,¹ bych si tuto soudržnost představoval v oscilaci mezi oběma režimy psaní. Jak známo, německá literární teoretička definuje lyrickou modalitu protikladem vůči fikčnímu žánru. Typ výpovědi, kterým se vyhraňuje lyrismus, pramení z téhož režimu jako výpověď autobiografická, neboť oba poukazují k tomu, co Hamburgerová nazývá „pramenné já“ (*Ich-Origo*). Oproti románu a jeho systému delegovaného vyprávění jsou autobiografická výpověď i lyrická výpověď výpověďmi o realitě a poukazují k doložitelnému a reálnému subjektu. Nechci zde vstupovat do všech četných diskusí, které tato teze podnítila, zvláště pokud jde o otázku „lyrických postav“. Opru se však o tuto spřízněnost, kterou Hamburgerová se zápalem hájila, abych se pokusil kontrastně charakterizovat obě modalit literární výpovědi s nadějí, že

1 Käte Hamburger: *Logik der Dichtung*, Stuttgart: Klett, 1957.

tím narýsuji svého druhu portrét lyrického subjektu v jeho nejobecnější specifčnosti.

V danou chvíli připustíme, že autobiografie i lyrická výpověď poukazují k subjektu, který – velice odlišnými modalitami – vypovídá svou zkušenost. Tuto zkušenost je čtenář vyzván sdílet ve vztahu ke světu, který se dává coby skutečný, avšak – v poezii ještě bytostněji – ve vztahu k jazyku, který si žádá zvláštní dikci. Tato zkušenostní hodnota je zásadní, zvláště pro moderní poezii, jež zakládá básnické dobrodružství na nutnosti hnát jazyk až k jeho mezím, a takto dosvědčit, zaregistrovat, přivést k bytí doposud neznámé formy subjektivity. Zhmotněním této nové mise je Rimbaudovo notoricky známé „Já je někdo jiný“.

Ve *Figurách lyrického subjektu* jsem se pokusil ukázat, že se lze básnickou výpověď pokusit myslet jako paradoxní formu překonání subjektivity.² Báseň – ač nutně zpívaná v první osobě, neboť je zkušeností současně popisovanou i podněcovanou – má zároveň tendenci vyřknout to, co subjekt překračuje, jakožto věčné rození i smrt sebe sama. Subjekt se coby lyrický vyvlastňuje a unáší kupředu, mimo sebe, v gestu, jež se mi jeví jako shrnutí básnického úkonu. K již podanému popisu se tu nechci vracet a má nynější cesta bude spíše zamyšlením nad pojmem *charakteru*. S jeho pomocí bych rád předvedl, jak specificky funguje poezie a autobiografie. Než podáme přesnější vymezení, ujasněme si, že uvedený pojem rozhodně nechci redukovat na psychologickou charakterizaci; charakterem míním to, v čem jednotlivec vytrvává a co do času vpisuje identitu, tedy sebepodobnost. Nebo vyjádříme-li příslušnou otázku ostřeji: budu se ptát, zda básníci vskutku mají charakter.

Východiskem našeho tázání budou úvahy navržené Paulem Ricœurem v knize *O sobě samém jako o jiném*.³ Jak známo, tento spis vytyčuje v rámci klasické problematiky identity rozlišení mezi dvěma druhy vztahů (které se liší i přesto, že je lze dialekticky propojit). Prvním vztahem je *idem-identita*, kdy věci i kvality zůstávají v čase beze změny, a vykazují tedy nejsilnější modalitu podobnosti, jak ji zachycuje ekvivalenční formule $A = A$. K tomu však Ricœur připojuje *ipse-identitu*, jež má postihnout to, co přetrvává na způsob dodrženího slibu, kdy smím či mám odpovědět etickým „Zde jsem“, byť třeba přitom již nejsem se sebou týž a stal jsem se jiným.

2 Viz mou stať *Énonciation poétique, énonciation lyrique*.

3 Paul Ricœur: *O sobě samém jako o jiném*, přel. Milan Lyčka, Praha: OIKOYMENH, 2016.

Poté, co na počátku zformuloval sémantickou analýzu pragmatického přístupu, přechází Ricoeur v páté studii své knihy k fundamentální otázce vztahů mezi „osobní a narativní identitou“, řečeno názvem kapitoly, jež navazuje na závěry z *Času a vyprávění*. Poznamenává zde:

Využijeme-li znovu protikladu, na jehož poli se pohybovala naše dosavadní zkoumání: Existuje nějaká forma trvalosti v čase, jež je spjata s otázkou po *kdo* coby nepřevoditelnou na jakoukoli otázku po *co*? Tedy forma trvalosti v čase, jež by byla odpovědí na otázku: „Kdo jsem?“

Z následující úvahy bude ihned zjevné, jak těžká je to otázka. Pro řeč o sobě samých máme k dispozici dva modely trvalosti v čase, které shrnu do dvou popisných a zároveň emblematických výrazů: *charakter* a *dodržení slova*. V jednom i druhém snadno rozpoznáme trvalost, o níž říkáme, že jest naše. Podle mé hypotézy polarita těchto dvou modelů trvalosti osoby vyplývá z faktu, že trvalost charakteru vyjadřuje téměř naprosté překrytí problematiky *idem* s problematikou *ipse*, zatímco věrnost sobě dodržením daného slova vyznačuje krajní odstup mezi trvalostí sebe a trvalostí téhož, takže plně stvrzuje vzájemnou neredukovatelnost obou problematik.⁴

Dle mého mínění zde Ricoeur vytyčuje zásadní distinkci mezi dvěma půdorysy, dvěma „modely“ trvání, totiž trváním charakteru a trváním dodržení slova. Podívejme se nejdříve, co filosof míní „charakterem“. Toto slovo u něj označuje „tu vrstvu naší existence, kterou nemůžeme změnit, ale k níž je nutné přitakat“.⁵ O kus dál dodává: „Charakter označuje soubor trvalých dispozic: to, podle čeho poznáváme osobu“;⁶ „je vpravdě tím, co v sobě *kdo* má (*le quoi du qui*)“.⁷ Proti tomu stojí sebeudržování (*le maintien de soi*), které Ricoeur vymezuje následovně:

Existuje ale ještě jiný model trvalosti v čase, než je charakter. Je jím slovo dodržované ve věrnosti danému slovu. V tomto *dodržování* spa-

4 Tamtéž, s. 133–134 (upr. překl.).

5 Tamtéž, s. 134.

6 Tamtéž, s. 136 (upr. překl.).

7 Tamtéž, s. 138 (odl. překl.).

třuji emblematickou figuru identity, která je vůči identitě charakteru diametrálně protikladná. Dodržované slovo vypovídá o *sebestálosti*, kterou na rozdíl od charakteru je možné vepsat jedinečně do dimenze *kdo*, ne do dimenze něčeho vůbec. I zde nám je slovní úzus dobrým vodítkem. Charakterová vytrvalost je jedna věc, vytrvání ve věrnosti danému slovu věc jiná. Trvání charakteru je jedna věc, stálost v přátelství věc jiná.⁸

Sebeudržováním se otevírá „proluka smyslu“;⁹ kterou musí překlenout zprostředkování časného řádu, zprostředkování, jež se stává „prostředím“ pro vyprávění, respektive jež je vyprávěním obsazeno, a to tak – řečeno slovy filosofa – vytváří „narativní identitu“.

Toto rychlé připomenutí Ricœurových tezí se mi zdálo nezbytné k vytyčení základního pole onoho vztahu identity, který dle mého názoru postuluje autobiografie. Autobiografie tedy vždy bude vyprávění v čase na osách diegeze a narace; je to narace, která nutně zabírá čas, bere si čas, dokonce bych řekl: zabírá si všechny čas, který ze života zbývá k vyprávění. Toto vyprávění v čase usiluje o problémovou konstrukci jedinečného charakteru, tedy (dle Ricœurovy logiky) vytrvalost v bytí sebou, zůstávání sebou vzdor zkouškám, omylům či bludným cestám, které čas podnítil. Autobiografie tedy vždy předpokládá konstrukci sebe jakožto postavy (čímž jen nechávám do úvahy vplýnout význam anglického slova *character*). Ono „*co v kdo*“ (*quoi du qui*) je též svého druhu sebeobjektivací jakožto pohledem druhých a pohledem sebe na sebe. Tato dimenze sebeobjektivace druhým a coby druhý, náležitě vyznačená názvem Ricœurovy knihy, je však v rozboru v 5. kapitole nedoceněna. Autobiograf pracuje na ukutí charakteru toho, jenž setrvale zůstává jím samým, toho, kdo v neustálé hře mezi osobním přesvědčením a svědectvím druhého odhodlaně zachovává věrnost tomu, čím byl.

Ještě než přejdeme k Rousseauovi, podotknu zde, že autobiografie – pokud je on jejím objevitelem – okamžitě využívá pro takovouto konstrukci tehdy dostupné románové vzory, zvláště pikareskního žánru (či – jak pěkně ukázali Lejeune a Starobinski – římského heroismu). Jean-Jacques se prezentuje ve

8 Tamtéž, s. 138–139 (odl. překl.).

9 Tamtéž, s. 140 (odl. překl.).

schématu dobrodružství postavy, která je „mimo“ a přitom opravdová, čímž rýsuje typizovanou dráhu švýcarského pikara. V zobecnění, jež má zvýraznit podstatné rysy, bych tak řekl, že každá autobiografie spočívá ve stvrzení charakteru a uskutečňuje se s ohledem na jeho odhalení (sobě a druhým).

Mistrovské naplnění tohoto teoretického programu autobiografie nacházím v obdivuhodné předehře *Života Henryho Brularda*, který budu číst jako vzor žánru. Připomeňme si, že se Stendhal nachází na pahorku Janiculu uprostřed Říma, města, v němž se současně rozvíjí míjení času i trvalost antických trosek a renesančních obrazů. Zde ho zastihuje pomyšlení, že mu bude padesát, pomyšlení odlehčené, rozjařené rámcem, který je obestírá. Stendhal tak podotýká:¹⁰

Sedl jsem si na schody chrámu San Pietro a přemítal jsem hodinu nebo dvě o myšlence: Bude mi padesát let, bylo by na čase, abych se znal. Jaký jsem byl, jaký jsem? Opravdu by bylo těžké odpovědět.

Spisovatel s jakousi falešnou naivitou předkládá ploše obecný program autobiografie jakožto hledání pravdy o sobě. Radostná originalita inauguračního gesta však tkví v tom, že toto hledání ustavuje jako takové. Stendhal nijak nepředstírá, že snad již existuje jakási stabilní danost, které se autoreflexivní výkon prostě jen musí chopit. Vyznává, že o ničem takovém neví, a podrobuje se sérii tázání, jež se týkají právě jeho charakteru, neboť onu scházející trvalou složku je nutno najít právě v něm. Ptá se sám sebe jako tázající přítel, komu důvěřovat, aby mu řekl, jaká bude povaha toho charakteru, který se od počátku vzpírá identifikaci. Poznamenává také: „Měl jsem tedy smutný charakter?“ nebo o kus dál:¹¹

Byl jsem chytrý? Měl jsem k něčemu nadání? Pan Daru říkával, že jsem hloupý jako osel, ale to mi vyřídil Besançon, a má veselá povaha velmi dráždila závist rozmrzelého bývalého hlavního tajemníka v Besançonu. Měl jsem však vlastně veselou povahu?

Na této pasáži mě odedávna uchvacuje pohled na nekončící kolotoč charakterologického tázání, na něž se nedá odpovědět, naopak je vystaveno zvratům

10 Stendhal: *Život Henryho Brularda: Egotistické vzpomínky*, přel. Břetislav Štorm, Praha: SNKLHU, 1960, s. 10.

11 Tamtéž, s. 11.

sotva daných znaků. Zdá se, jako by hned poté, co nad sebou vyslovím psychologický soud (tj. že jsem veselý či smutný, extrovertní či introvertní), přivolává tento právě vyslovený soud svůj opak a protiklad. Když si Stendhal klade tyto otázky jakoby zvenčí, připadá mi, že tak činí zcela bez hysterie. Lehký postup autobiografické reflexe se ani neutápí v žádném počátečním patosu. Konečně pak na těchto takřkajíc laškových otázkách neodvisí povaha či bytí pisatele oněch rádek. Předehra *Života Henryho Brularda* nechává počáteční jistotu rozpínat do šíře – a z tohoto proudu se rodí specificky autobiografické hledání, zřetelně načrtávající program toho, co bude nutné provést kvůli nalezení scházející pravdy. Nový projekt je popsán následovně:¹²

Když jsem se v noci dosti unuděný vracel z večere u velvyslance, řekl jsem si: Měl bych popsat svůj život; možná, že bych se konečně dověděl, až bych to za dva tři roky skončil, jaký jsem byl, zda veselý či smutný, chytrý nebo hloupý, statečný nebo bázlivý, zda celkem šťastný nebo nešťastný; mohl bych dát rukopis číst panu di Fiori.

Připadá mi naprosto obdivuhodné, dokáže-li někdo vyčkat na výsledek tak obšírného snažení (a s důvěrou se svěřit tomuto dvou- či tříletému odkladu), jen aby zjistil, zda byl či nebyl šťastný, dokáže-li nebýt ohledně odpovědi nijak předpojatý a vyžadovat kvůli objektivaci řešení toto dlouhé vyprávění. V citované pasáži i v celé předmluvě *Brularda* si ovšem povšimneme, že Stendhal bez ostychu mísí prvky důvěrné znalosti a soudů druhých, takže způsobem, který je pro něj jedinečný (a oddaluje ho od Rousseaua i Chateaubrianda), staví vnější hledisko naroveň s vnitřním cítěním.

Jak jsem již uvedl, autobiografický program je díky tomu zřetelně představen a je následován *more geometrico*. Vyzývá nás nuancovaně navázat na Ricœurovu úvahu. Za sebe chci tvrdit, že autobiografie je dlouhé vyprávění (bez dalekosáhlého rozvinutí není možná žádná skutečná autobiografie – zřetelně jsou k ní potřeba nejméně dva roky psaní!) v modalitě „poznej sebe sama“, avšak velice odlišné oproti tomu, co hlásal Sókratés. Především je totiž nutné odvyprávět se sobě i druhému, abychom zjistili, jací jsme byli a jaký charakter se nakonec odhalí – tak trochu na způsob románové postavy.

Vyjeví se pak to, co vyznačuje insistentní singularitu, vytrvalost jistého *éthos* (například udatného či bojácného, veselého či smutného), které nemusíme okamžitě ztotožňovat s „charakterem“. Definičním rysem autobiografie je dle mého mínění počáteční váhání, principiální (a na citovaných stránkách z *Bru-larda* tak velkolepě odhalená) nerozhodnost charakteru, který se bude chtít vyjádřit – a to na průsečíku soudu druhých a vlastního: tedy v nahodilé souhře pohyblivých a proměnlivých dispozic, v nezbytném *pestření* sebe sama, jež je s autobiografií – s pravou povahou jejího psaní – soupodstatná.

Je třeba současně sledovat (prospektivní) hledačskou pouť (tj. akt vyprávění v hybném prezentu psaní) a opakování jisté idiosynkrazie (v diegezi, ve vztahu narace k tomu, o čem dává zprávu). Toto opakování má očividně dvojí formu: buď podněcuje ke sklíčenosti, jestliže se navrácí něco ostudného či ubohého, nebo vyvolává úžas, pokud (sebe)vyprávějící shledává, že odpovídá pozitivnímu či okouzlujícímu obrazu sebe sama, který maluje.

Výraz „*pestření*“ (*bigarrure*) záměrně přejímám z jedné pasáže u Rousseaua a ten jej zas takřka jistě vědomě přejal od Montaigne, pro něhož jde o slovní fetiš. V úvodu k neufchâtelskému rukopisu *Vyznání* Rousseau píše:¹³

Na to, co chci říct, by bylo nutné vymyslet (*inventer*) jazyk stejně nový, jako je nový můj záměr: neboť jakého tónu, jakého stylu se chopit, chceme-li rozmotat ten ohromný chaos tak rozmanitých, tak protikladných, mnohdy tak podlých a někdy tak vznešených citů, které mnou bez ustání zmítaly? [...] Stavím se tedy ke stylu stejně jako k věcem. Nebudu se snažit, aby byl jednotný; pokaždé budu mít styl, jaký mne napadne, budu ho dle nálady bez skrupulí měnit, každou věc řeknu tak, jak ji cítím, jak ji vidím, bez hledanosti, bez rozpaků a beze studu z tohoto *pestření*. Současně se poddám vzpomínce na přijatý dojem i nynějšímu citu a vykreslím stav své duše dvojně, totiž v té chvíli, kdy mne daná událost potkala, a v té chvíli, kdy jsem podal její popis; můj nevyrovnaný a přirozený styl, tu chvatný a tu rozvláčný, tu uvážlivý a tu bláznivý, tu vážný a tu hravý bude sám součástí mého vyprávění.

13 Jean-Jacques Rousseau: *Œuvres complètes*, sv. I, ed. Pléiade, Paris: Gallimard, 1959, s. 1153–1154. Citát přejímám ze skvělé analýzy, kterou předkládá Jean Starobinski v knize *La Relation critique* (*L'Œil vivant II*, Paris: Gallimard, 1970), v kapitole výstižně nazvané *Le style de l'autobiographie* (s. 94–98).

Rousseau tu velkolepě zachycuje bytostnou emocionální a současně literární plastičnost, díky níž může (dle Starobinského nepostradatelné interpretace) přecházet od pikareska k elegičnu podle toho, zda se k obsahu svého vyprávění o vlastní minulosti vztahuje empaticky, nebo s odstupem. Tuto tvárnost čtení je třeba zachytit variabilitou stylů, jež společně utvoří originální kresbu, podobnou pisatelově osobitosti, právě touto rozmanitostí, kterou přijme jako svou nutnou antirétoriku na způsob komplexní psychologie, zděděné ze staršího románu.

Nutno zdůraznit, že tato kresba tedy vychází (řeceno pomocí Ricœurových kategorií) ze zvláštního spojení mezi vytrváním a příslibem. Je totiž nutno zároveň vyhmátnout opakování toho insistentního prvku, „ke kterému člověk přitakává“, je nutné přijmout vlastní charakter a podepsat jej jako svůj, a konečně je nutné promítnout do budoucnosti a vstříc druhému coby budoucímu čtenáři to, díky čemu onen singulární charakter (coby diferencující individuální znak) získává ráz závazku. Autobiografický charakter je tedy na jedné straně čímsi daným, co má vyprávění nalézt, je odhalením toho, čím autobiograf byl, ale současně je inventivním objevem této stálosti.

A právě o ni se opírá konstrukce autobiografova *éthos*, toho *éthos*, ke kterému se před čtenářem zavazuje způsobem, jenž je pro autobiografii zcela specifický. Tento charakterový závazek (u něhož Ricœur právem upozorňuje na jeho bytostně etickou povahu) zajišťuje dle mého mínění živost a jedinečnost každé autobiografie. On je určující pro jedinečnost vztahu, který čtenáře pojí s osobou, vztahu zcela protichůdného vůči tomu, co nám předkládá dnešní autofikce.¹⁴ Čtenář je na tomto charakterovém závazku přizván ke spolupráci a musí jej vskutku spoluzakládat, aby se navázal onen tak zvláštní vztah mezi autorem a čtenářem, který v autobiografii panuje: emocionální tváří v tvář mezi dvěma jednotlivci.

14 Autofikce, která tu více, tu méně perverzním způsobem mísí domény pravdy a fikce, podle mého mínění ničí spoluúčast, kterou skutečná autobiografie vyžaduje. Nejde o to, že by si autobiograf věci neuzpůsoboval a občas i nelhal; před čtenářem se však zavazuje, že se odhalí a vypoví se, namísto aby od počátku hry lstivě přebíhal mezi skutečným a fiktivním. V tomto bodě navazuji na Ricœura a jsem přesvědčen, že k tomu, aby autobiografie byla, čím být má, a vtáhla čtenáře do zvláštního – totiž etického – literárního vztahu, musí se prezentovat jako slovo, jež je třeba dodržet. Slovo, jež má být dodrženo, může být čímsi víc než dodrženým slovem; v tomto smyslu Ricœurovu tezi pozmění Derrida a otevře ji nerozhodnutelnosti každého performativu.

Má i básník charakter? Jinými slovy: snaží se v odlišné temporalizaci poezie zbudovat něco přísouditelného jedné osobě nebo jedné postavě? Buduje něco srovnatelného s jedinečným *éthos* v tom smyslu, že se povaha zvoleného tématu přizpůsobuje figuře a dispozicím, které předpokládáme u posluchače?¹⁵ Podniká básník sebekonstrukční snahu z téhož titulu jako autobiograf?

V klasické či narativní poezii se efekty tohoto typu konstrukce nepochybně objevují, avšak již zde se mění jeden rys: soulad (výběr slov, chcete-li) mezi slovníkem a postojem se již nemůže bytostně řídit úsilím o tuto shodu. Výběr určují rytmické operace, jež jsou pro báseň specifické, například rým, kadence a délka slov. Samozřejmě nechci tvrdit, že by podobné efekty nehrály zásadní roli i v autobiografickém psaní, jehož stylistické pestření vskutku taktéž předpokládá poetický elán – nicméně lyrické složky autobiografie lze právem zahrnout pod znamení efuzivní konkordance sebe sama s vyprávěním.

Vraťme se ale k původní otázce. Povaha výpovědní osobitosti, kterou báseň staví na scénu – pokud se tedy o osobitost skutečně jedná –, je odlišná od té, kterou mobilizuje román či autobiografie. Spíše než jedinečný a neredukovatelný charakter určitého já se tu vyjadřuje „proto-osoba“, svého druhu maska. Výpovědní figura, která básnické řeči skýtá její soudržnost, je již transpersonální. Toto překonávání singularity se dle mého mínění provádí ve dvou směrech. První směr na sebe bere některé aspekty skutečné osobitosti, avšak její bezprostředně mytická povaha zaručuje přestup k překonání já. Je emblematické, že k silné individualizaci mluvčího lyrického monologu dochází u Paula Valéryho ve figurách Parky a Narcissa: oba jsou nepochybně dvojenci skutečného básníka, avšak jsou povýšeni na mytologickou úroveň a stávají se alegoriemi. Jestliže neexistuje žádná osobitost, jíž by bylo báseň možné přičknout coby jménu nebo titulu, vypovídání v první osobě pak již nepoukazuje k singulárnímu subjektu, nýbrž vyznačuje řečové chvění, jež právě roztřeše každou identifikaci.

Ovce jdou sněhem Vlnu mnoho
Vloček jim stříbří nedbale
Vojáci táhnou v boj kdo s koho

15 K pojmu *éthos* viz sborník *Images de soi dans le discours: la construction de l'éthos*, ed. Ruth Amossy, Lausanne: Delachaux et Niestlé, 1999. Vícero příspěvků vychází z Aristotelovy definice tohoto pojmu, která v sobě obnáší naznačenou shodu mezi vyjádřením a postojem, výpovědí a osobními kvalitami řečníka.

Mé srdce je tak nestálé
A kdovíjaké kromě toho

[překlad P. Koptý]

Tyto slavné verše z Marie z Apollinairových *Alkoholů* podivuhodně vyjadřují všeobecnou splývavost světa a já, nemožnost mít „jádro“ (*coeur*), a identifikovat tak to, co Ricœur právem označuje spojením „*le quoi du qui*“. Báseň má své místo v nepopíratelně autobiografické sbírce, jež se ale stejnou měrou odevzdává shromažďování i rozptylování nestabilního já. Ve figuře koše na oheň a Fénixe znovuzrozeného z jeho popela se buduje hroutící se figura básníka, pronásledovaného svými neucelenými mytologiemi.

Stejně tak „Pásmo“, kterým kniha začíná, prezentuje jakési zmnožení momentek ze života Guillaumea Apollinaira, odpočítávající své „Teď kráčíš... A hle jsi... Jsi... Jsi...“ jako jednotlivé sebe prezentace toho, jenž k sobě hovoří ve druhé osobě singuláru. Zdá se mi tak, že básnický subjekt neusiluje o přetrvání jisté dispozice, kterou by měl nahlédnout a uznat, nýbrž o plodící schopnost disperze, o energii vypovídacího rozptýlení.

Báseň tak vytváří jakýsi kaleidoskop vlastního já, ve kterém je vše uloženo současně. Od postupné temporalizace vlastního životopisu jsme zjevně vzdáleni. Avšak řekneme-li kaleidoskop, okamžitě tím též říkáme rozkouskování či rozdrolení. Vystává-li cosi jako celek (avšak celek neodloučený od světa, celek, který není charakterem individualizovaného subjektu v etymologickém smyslu individuality = nedělitelnosti), pak jen díky obecnému pohybu básnického rytmu jakožto jednotící síly se svými skoky a nárazy. Tuto kaleidoskopickou konfiguraci vlastního já, jak ji umožňuje moderní lyrismus, nalezneme v takřka shodné podobě u Cendrarse. První sbírky tohoto básníka – jenž si ne náhodou zvolil jméno konsonantní s *cendre*, „popel“ – rýsují v témže cukavém unešení jakýsi nemožný portrét, pluralizaci sebeobrazů, stržených celkovým rytmem textu, jenž si pohrává s citacemi a výpůjčkami.

Tato dynamika sjednocovacího rozptylování, podle mne bytostně lyrická, pramení z „dodrženého slova“, avšak ve smyslu, který se již nekryje s tím, co míní Ricœur. Spíše tu jde o slovo, jež *drží* svůj rejstřík či svůj tón – a díky tomuto držení se samo pro sebe stává překvapením. Slovo klouzající po rytmičtém vzorci, který táhne jeho vyjádření kupředu, je nasycením či završením své vlastní melodické linky. Postupuje s tím, jak hledá hudební řešení vlastního vyvstání. V tomto smyslu báseň předkládá – pokaždé jinak – pokusný tón či pokusný hlas, jež jsou dle mého mínění pojmu charakteru cizí.

Upřesnit rozdíly, jež se snažím vytyčit mezi poezií a biografií, mi dovolí první báseň z *Nedokončeného románu*. Každý má asi v paměti velkolepé verše básně Na Novém mostě potkal jsem. Jak napsal Aragon, tyto sebeobrazy, tyto „podoby“ básníka jsou „přízraky“. Třístí ho v čase, avšak čas zůstává bodový, není zakoušen jako skutečné trvání. Jeho nejlepším zpodobněním je podle všeho nakonec alegorický dvojník: slepec. Snahou básníka není vypovědět vytrvalost určitého charakteru nebo poznat, čemu musí subjekt přitakat, aby mohl říci „já“. Právě naopak: na pařížském mostě se vlastně nesetkává sám se sebou, nýbrž – řečeno bezprostředně a hned od počátku textu – s *písní*.

Na Novém mostě potkal jsem
 Odkudpak asi nářev zní ten
 Z některé lodi zalét sem
 Či ze stanice Samaritaine

V záměrné a nepřeslechnutelné odezvě Apollinaira (volbou oktosylabu, motivem mostu i samotným výrazem *chanson*, který zjevně evokuje Píseň nemilovaného) Aragon tuto počáteční vzpomínku nestaví na pole psychologického projektu autobiografické povahy, nýbrž okamžitě pod znamení výpůjčky, již započaté hudby, na niž se zde navazuje. Jeho slovo se rodí z hudebního rozptýlení já.

Poezie – zvláště od nástupu moderny – málokdy staví na scénu explicitní kulisy vlastního vypovídání, básníkova vztahu k textu. Právě naopak se tomu vyhýbá, scénografii činí eliptickou, vrací ji k něčemu již řečenému, k již zazněvší písni. Paradoxně se inauguruje rytmem, který jako by jí vždy předcházel a dokonce ji diktoval.

Básnická scénografie (v tom smyslu, který danému výrazu vtiskl Dominique Maingueneau) tedy mluvčího zbavuje vlastnické role nad tím, co přitom nadchází díky němu.

Toto rétorické zhroucení (neboť žádná pozice se neustaví skutečně a nemůže striktně vzato poukázat k určitému řečovému *éthos*) moderna urychluje rozmnožováním svých výrazových schopností. Mám za to, že právě sem míří slavný pojem „odosobnění“ v teorii Huga Friedricha.¹⁶ Tento výraz vhodně

16 Viz jeho *Strukturu moderní lyriky*, přel. František Ryčl, Brno: Host, 2005. Německý originál vyšel roku 1956.

popisuje rozdrolení či zhroucení referenčního rámce výpovědi. Výše jsem to označil za její nerozhodnost – a právě díky ní se od konce 19. století až dodnes zvláště dobře hodí ke všem přechodům identity, ke všem *zdáním* subjektu.

To je důvod, proč moderní poezie – řečeno známou Michauxovou formulací z doslovu k *Jistému Plumeovi* – získává schopnost vyjádřit bezmeznou pluralitu já. Díky plastičnosti eliptické a pohyblivé scénografie dokáže vyjádřit odmítnutí konzistence prozkoušením nových forem bytí sebou v jejich nezastavitelnosti a absenci vyústění. Z tohoto hlediska je poezii nutné přiznat inherentní nadání k vyjádření neustálé metamorfózy – která se pro ni stává znakem vyvolení. Na mysli mi tu zjevně tane Rimbaudův Opilý koráb, kdy hovoří sama loď, ale též vzrušující transformace Maldororovy nebo Michauxovy polymorfní bytosti, „meidosemy“.¹⁷ Celou modernu tak lze chápat jako průzkum metamorfní platičnosti básně jakožto přechodné výpovědi (je známo, v jaké oblibě má Michaux slovo *passage*) coby bytostně mobilní výpovědi pod znakem notoricky známého výroku „Já je někdo jiný“.

Romantičtěji (nebo přesněji řečeno: způsobem, který byl tematizován romantismem, aniž by v něm byl vyčerpán)¹⁸ lze tuto transformační možnost vyjádřit krajinou pochopenou jako sebeprojekce. Jde pak o já vydané své jinakosti a otevírající se smírlivému splývání se světem. Tato exteriorizovaná figurace já rozpouští svébytný charakter subjektu a ruší ho jinakostí, jež se stává více či méně pokřivujícím zrcadlem. V přírodním rámci tato projekce vyvolává překonání individua způsobem, který záměrně stírá rysy jakéhokoli *charakteru*.

Přinejmenším tehdy, pokud se básník kvůli kompenzaci této efuzivní ztráty neobdaří rolí, v níž se to, co patří charakteru, předvede jako *topos* v tom smyslu, že se zvolená figura záměrně začlení do archetypu. Na mysli tu mám saturnského Verlaina nebo nebohého anagramatického Léliana, rýsujícího konvenční postavu. Stejně oprávněně zde však lze uvést Rimbaudova barbara nebo Apollinairova melancholického milovníka. Snad si básník v takovém případě vybírá dvojence, obraz současně lákavý a jakoby sebevědomý, a uvádí jej na scénu – leč s rizikem, že obraz zafixuje vokální či figurální rejstřík v příliš snadno rozeznatelném typu hudebnosti. Básník může takto po libosti opakovat svou osobní

17 K otázce souvislostí mezi lyrismem a metamorfózou viz Yves Vadé: *Métamorphoses lyriques dans la poésie en prose de Lautréamont à Michaux*, in: *Lyrisme et énonciation lyrique*, s. 311–346.

18 Přínosnost této problematiky, daleko přesahující původní zdroj, zřetelně dokazuje Michel Collet: *Paysage et poésie, du romantisme à nos jours*, Paris: Corti, 2005.

formuli, kterou se prokazuje čtenářovu uchu, ale současně je na ni omezován. Autor básní jatý v této podobnosti, v určité laciné lehkosti vlastního nadání, možná nakonec sestrojí i figuru, ale nikdy ne charakter; archetypální osobitost totiž od chvíle svého nástupu volá po svém trans-individuálním překonání.

Pokusme se o závěr. Tím, co báseň uvádí na scénu či do hry, tedy není *charakter* a není to tónová paleta, již se mohl pyšnit klasický virtuoz, paleta, která pokaždé snadno vyvstane v každém osobním dobrodružství, jakmile si uvědomí svou rétoriku. Nejsou to zkoušky sebe sama – jakoby zkoušky hlasové –, byť je již experimentální rozměr sebefigurací rysem, kterým se poezie odlišuje od striktního hledání idiosynkrasie v autobiografii.

V rozdílu mezi poezií a autobiografií (který každopádně nebrání tomu, aby jeden a týž spisovatel psal obojí) ustavuje báseň singularitu, jež ale v první řadě netkví v adekvaci mezi jistým já a příběhem, který je potřeba si odvyprávět, nýbrž v neuskutečnitelném jazykovém promítnutí toho, co neustále vrhá lyrický subjekt mimo sebe.¹⁹

19 Kapitola vychází z článku *Poésie et autobiographie: d'un autre caractère?*, in: *L'Irressemblance. Poésie et autobiographie* = tematické číslo časopisu *Modernités* 24, ed. M. Braud a V. Hugotte, Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, s. 37–46.

6. KAPITOLA

Dávání

A) Dar květin

Mimóza a pivoňky u Pongea a Jaccotteta

Marii-Claire Dumasové

Květiny se nabízejí, v zahradách, zjara, v záplavě barev a vůní nabízejí půvab svého křehkého rozkvětu. Květiny se nabízejí: v květinářských výkladech vybíráme kytice podle pravidel slušnosti či milostných rituálů a květiny se snadno a spontánně stávají květy rétoriky, znamení směny a daru. Květiny se mění v metaforu darování jako takového. Z této jejich exemplární hodnoty nepochybně pramení jejich uhrančivost pro umělce – vždyť kolik květin je uzavřeno v zahradě poezie, kolik květin vyvstalo pod štětcí malířů: *gratis* v nich vyvstává efemérní krása, kterou lze polapit a zachytit, čímž probouzí a podněcuje estetickou virtuozitu.

„Proč jsou tedy na světě květiny?“ táže se Philippe Jaccottet v jednom čísle sbírky *Po mnoha letech*.¹ Otázka zjevně zůstává bez odpovědi, avšak je třeba v ní vnímat jiné, podloží tázání: Co si má počít básník, když chce oslavo-

1 Viz Pivoňky, in: Philippe Jaccottet: *Sešit zeleně – Po mnoha letech*, přel. Lucie Koryntová, Praha: Akropolis, 2012. (Překlad L. Koryntové využíváme s drobnými úpravami. – Pozn. překl.)

vat květiny? Jak má odpovědět na jejich přítomnost, na dar jejich přítomnosti? V současné poezii se tak podle všeho navrácí motivika květin, ačkoli zde se omezím na několik cest vytyčených u Jaccotteta a Pongea.² Tato tematická renesance se však vymyká staré tradici milostného daru, v níž bylo odevzdání kytice metaforou milostné přítomnosti a textového daru milované ženě v harmonické metonymické souvislosti; jak je totiž známo přinejmenším od Petrarky, květ poukazuje k ženě a květ se ženou splývají v hravých odezvách prozkoušených ve staletích galantní poezie.³ U Pongea či Jaccotteta jsou mimóza či pivoňka ve své singularitě emblémem samotného tajemství přítomnosti světa a báseň se stává rozjímáním nad prostředky, které může spisovatel vyvolat a kterých je nutné využít, aby to, co mu květiny dávají, plně přijal.

Obhlédnutí, které tu chci provést, se tak začleňuje do obecnějšího tázání ohledně povahy básnického daru čili daru v poezii, povahy, na níž je postaven či již je diktován návrat příslušných lyrických gest coby typu.

1. EKONOMIE DARU

Díky šťastné slovní polysémii je *dar* mnohačetný: od počátku se vysévá, rozrušuje kategorie činnosti a trpnosti. Kříží se v něm tři osy. Tou první je básníkův vlastní talent, ona výjimečná vyjadřovací schopnost, která může pramenit z přirozeného génia nebo z inspirace. Zpodobňování básnického daru se v různých epochách liší. Připadá mi, že moderní autoři, kteří v něm odmítají vidět příznak bohů, váhají mezi přítomností nevědomí (Valéryho „dané verše“, surrealistický „nevyčerpatelný tichý hlas“) a plodem spisovatelské práce. Jestliže již spisovatele nenavštěvuje Múza, možná ji nahradil Svět a volá básníka, aby mu vzdal hold. Ať tak či tak, žádná moderní poetika nemůže uniknout úkolu myslet to, jak je báseň dána básníkovi – způsoby nepochybně různými, ale vždy uvnitř básně.

Pojí se toto dávání k samotnému dávání věcí? Tak by zněla nová otázka současné poezie, konfrontované se zneklidněním vyvolaným nepravděpodobností

2 Mou květovou žeň mi poskytne sbírka Francis Ponge: *La Rage de l'expression*, Paris: Gallimard, 1976, především báseň *Mimóza* (ale viz též Karafiát/Loeillet). Pro nezbytná teoretická doplnění též využiji *My creative method*, in: Francis Ponge: *Le Grand Revueil. Méthodes*, Paris: Gallimard, 1961.

3 Na myslí mám zjevně Ronsarda, avšak krásné příklady variací na tento motiv (přesněji je probírám v následující kapitole) poskytuje též 19. století.

adekvace mezi slovy a věcmi. A zde se rýsuje druhá významová osa daru, jež se – v přímočařejí filosofickém ohledu – týká pohybu dání jako takového a již naše doba z fenomenologického úhlu neustále promýšlí.⁴ Může poezie zjevit či zdvojit tento prvotní pohyb? Obrací se originální dání k člověku, nebo je člověk jen jeho mimoděčným úložištěm? Květiny se nabízejí – ale jsou tu pro nás? Není naopak potřeba se smazat, abychom je tak navrátili k prvotní gratuitě jejich rozkvětu? Touto sérií otázek vstupujeme do oblasti aporie daru, kterou Jacques Derrida skvostně rozvinul v knize *Dát čas*.⁵ Jak myslet absolutní dar? Pokud dávám bez záměru dávat, není možné skutečně hovořit o daru; když ale dávám se záměrem dávat, pak od toho vždy očekávám něco pro sebe, nějaký prospěch, byť třeba nepřímý – a tento prospěch zneplatňuje principiální gratuitu daru. Dar by tak byl tím, co se veškeré ekonomii vymyká, ale přitom je základem ekonomie. Tento paradox, u Derridy virtuózně rozvíjený, ho nutí pokaždé, když mluví o daru, v závorce upřesnit: „dar (pokud existuje)“. Na tuto výhradu nesmíme zapomínat, a jak se ukáže, týká se i daru mimózy či pivoněk.

A konečně je tu třetí osa, totiž dar čtenáři. Text existuje výhradně v prezentu pro svého čtenáře, v opakované přítomnosti četby. Dvě roviny daru – tedy co je dáno básníkovi a co mu nabízejí slova k vypovězení věcí, které se mu nabízejí – se musí propojit s darem textu určeného čtenáři. A i tento dar se začleňuje do jisté ekonomie, do kalkulu možných očekávání a reakcí virtuálního čtenáře, přičemž se ale zcela vymyká předpovědím. Aporie daru (pokud dar existuje...) by se tak odehrávala – resp. odehrávala – nadvakrát: pokud se dar květin neobrací k lidem, nýbrž svědčí o čistém dávání, pak může dávání díky své gratuitě uniknout antropologické redukci. Pokud se text obrací k nevypočitatelnému a nepředvídatelnému čtenáři, pak možná literární dávání smí doufat, že se vymkne zákonu všeobecné ekonomie.

Tato připomínka, kterou jsem v dlouhé preambuli k následujícímu komentáři k textům musel učinit, naznačuje, že se dar květin umísťuje v paradoxním prostoru, v komplexních a paradoxních strategiích psaní, jež si musí s ekonomikou, kterou chtějí zkratovat, lstivě zahrávat. V tomto smyslu bych řekl, že se moderní poezie vyznačuje právě snahou moci říct, co ji přesahuje, touhou při-

4 Viz např. Jean-Luc Marion: *Étant donné. Essai d'une phénoménologie de la donation*, Paris: PUF, 1998.

5 Derridova kniha *Donner le temps. I La fausse monnaie*, Paris: Galilée, 1991, je pro můj výklad nepostradatelným pramenem a můj dluh vůči ní vůbec nelze dostatečně vyjádřit.

jmout, co ji překonává. Nebo jinými slovy, vyjadřujícími stejný neklid: moderní poezie se snaží vypovědět jinakost světa, ačkoli spisovatel ví, že slova vedou zpět k témuž, navracejí to, co by ve smyslovém vnímání mělo být na pojem nepřevoditelné, k pojmovému poklidu.⁶

2. „JINÝ SVĚT“ „BEZ JÁ“

Mimóza začíná dvojí „preambulí“, která zřetelně ukazuje výpovědní obtíž Pongeova konání. Nejprve předvedení keře, signalizované inauguračním „hle ho“ (*le voici*): „Na modrém pozadí hle ho, jak postavu z italské komedie...“ Ukazovací zájmeno přivolává subjekt, teatrálně odsunutý na konec věty. Mimóza se vypovídá v přítomnosti, bez subjektivního zásahu, avšak prezentuje se ostentativně a toto její histriónství je okamžitě odsouzeno: rostlina je herec, předvádí se. Druhý pohyb naopak v originále začíná zájmenem první osoby: „Nevolím si nejsnazší témata; to proto (*voilà pourquoi*) si volím mimózu.“ *Voilà* proti *voici*, neosobní dikce proti zcela rozhodnému stvrzení subjektu. A mezi nimi deklarovaný vzdor: „Především je nutné uvést, že mne mimóza vůbec neinspiruje. Pouze mám v hloubi sebe představu, že je třeba, abych od ní vyšel, protože z ní chci načerpat zisk.“⁷ Ponge se staví na protipól inspirované pózy a cynicky zdůrazňuje očekávání „zisku“. Pokud je však potřeba mimóze „poděkovat“ (tedy vyjádřit jí svůj dík a současně ji tím propustit), je nutno to učinit s jemností, jež odpovídá povaze keře. V souladu s principem vyloženým v *My creative method* vznikne „objektově rétorická forma“,⁸ která se uvedením rozdílů vyhne „hrubému analogickému magmatu“ obvyklé poezie, které se Ponge zříká.

Tuto zvláštní rétorickou formu zakoušíme jakožto omezení antropomorfní složky. Lidský subjekt, který se staví do popředí, musí po tomto gestu předvedení (v daném případě očividně antilyrickém) nechat následovat postupné vymazávání ve váhavých verzích, a dospět tak k neosobnosti básnické formule, vytukané velkými písmeny. Ve výsledné básni už přetrvává jen oslovující „vy“; „já“ zmizelo. Ambicí pongeovské básně je představit věc samu, leč spisovatel ví, že – jakmile je práce psaní jednou předvedena – dosahuje se takového ukázání

6 Má formulace tohoto napětí a této obtíže, jež jsou vlastní soudobé poezii, má úmyslně blízko k názorům, které počínaje *L'Improbable* (Paris: Mercure de France, 1959) rozvíjel Yves Bonnefoy.

7 F. Ponge: *La Rage de l'expression*, s. 76.

8 F. Ponge: *Le Grand Revueil. Méthodes*, s. 36.

jedině lstí a v přechodech mezi subjektivitou a objektivitou. Výslovně se to říká v závěru „preamble“:⁹

Celá tato preamble... by mohla nést název „Mimóza a já“. Avšak nyní je nutné dospět – ta sladká iluze! – k samotné mimóze: k mimóze beze mne, je-li libo...

„Libá iluze“, byť slovně zavržená, přetrvává dál, leč jinými prostředky. Je třeba, aby báseň získala skvostný lesk květu v jeho prašném zvíření. Aby text na způsob keře „promlouval o zlatu“ a aby přebíral „dar gratis, jehož přijetí je milé“.¹⁰ Na postupu od sbírky *Stanovisko věcí k Běsu výrazu* Ponge záměrně zdůrazňuje *vedení slovních úctů*, jak o něm hovoří v *My creative method*, tedy hru analogií a přirovnání. Objekt, jenž se neustále mění, je vlastně jen záminkou (*pré-texte*) pro text, ve kterém by se v definitivní kytici mělo shromáždit samo ukazování objektu.

Pongeův váhavý postup ve sledu opakování a variací podle všeho napodobuje Jaccottet v *Pivoňkách*. Skrupule, jimž tu spisovatel dává průchod, však jsou podstatně odlišné. Krátce před koncem tak podotýká:

Čím usilovněji se snažím, a ačkoli je to k jejich slávě, tím víc se opevňuji v nedostupném světě. Ne že by byly plaché, posměvačné anebo kokety! Nechtějí, aby za ně někdo mluvil. Ani aby je zahrnoval chválou anebo je přirovnával ke všemu a k ničemu; místo aby na ně prostě a jednoduše ukázal.

A je i přehnané psát, že cokoli nechtějí nebo chtějí. Současně s tímto obývají jiný svět – a právě proto vám unikají, proto jimi jste posedlí. Jako dveře, které by byly nevysvětlitelně zároveň pootevřené i zamčené.

Začátek prvního odstavce připomene Pongeův tón s jeho sebezasměšností a deklarovanou touhou nemluvit „namísto“, nechat němý svět věcí, aby se vyjádřil sám. Jaccottetova snaha však s sebou nese jinou skromnost, ústup, jemuž se pongeovský subjekt nepoddává rád. Je-li naivní propůjčovat květinám jakoukoli

9 F. Ponge: *La Rage de l'expression*, s. 77.

10 Tamtéž, s. 85.

vůli (a Ponge tuto naivitu zvýrazňuje přehnáním antropomorfních přirovnání), u Jaccotteta toto konstatování ústí v představu dvou utěsněných světů, k nimž květiny vyznačují tajuplnou přístupovou cestu. Jaccottetova poezie se otevírá do jiného světa, do stesku po tomto jiném světě. Touží po jeho „skrytém půvabu“ (*la grâce dérobée*). Co dávájí květiny? Nahlédnutí jiného světa, světa „bez já“.

3. „SKRYTÝ PŮVAB KVĚTIN“

Jaccottetova báseň začíná prostou větou, oddělenou mezerami: „Nevydržely“ či „Nepřetrvaly“ (*Elles n'ont pas duré*). Čtenář na začátku váhá ohledně postavení němeého *e*, slyší v duchu rytmus poloalexandrinu. Celý text Pivoněk na pomezí prózy a blankversu hledá vlastní hudbu odmítáním varhanní velkoleposti, roz-bíjením rytmu pomocí různé dlouhých odstavců. A na pohybu Pongeo textu je protiklad mezi ironickými prozaismy a výrazněji básnickými kadencemi ještě znatelnější: pohyb si hledá cestu mezi „seriózním tónem a tímto tónem cham-radě“. Mezi nimi rýsuje své „dlouhé odbočky“¹¹ až po závěrečné básně.

Text – v obou případech báseň v próze – mimuje konfliktní cestu vedoucí k poezii, která se nedává hned, nýbrž je nutné ji dobýt, přiblížit se k ní. A tento pohyb přistupování, tvořený momenty zdráhání, ztroskotání, nalézání a nového vycházení, se stává novým výměrem poezie. Tímto zvláštním postupem textu se básník snaží zmocnit *podstaty* květin, jejich vůně i jejich přesné přirozenosti. Leč květina je efemérní, trvá jen okamžik. Jak jsme již uvedli, tímto konstato-váním Pivoňky začínají – a stejným výrokem i končí, tentokrát proneseným v předbudoucím čase: „Asi nepotrvají“ (*Elles n'auront pas duré*). I sama báseň si tedy musí zvolit kouzlo prchavého, pomíjivého. Musí jiskřit pauzami.

Se stejným motivem pracuje Mimóza. Na straně 86 například čteme: „Malá slunce, již příliš snesitelná: ještě se žlutíce žily“, což je poukaz ke straně 80: „Zvadlé kuličky mimózy vydávají hojnou vůni, načež se stáhnou a zmlknou: žily.“ „Jako tolik úsvitů kolem zlatého víření slunečního prachu,“ píše Jaccottet o pivoňkách a hraje si přitom s dvojím významem slova *aube* (svítání – svítá-níčko, alba). Oba básníci jsou stejně vnímaví k této prosvětlenosti, k výbuchu voňavého světla, jak jej nabízí mlčenlivý jazyk květin. Řeceno krásným Jaccotte-tovým vyjádřením, je nutné vyjádřit „skrytý půvab květin“ (*la grâce dérobée des fleurs*). I zde lze díky váhání ohledně němeého *e* hádat oktosylab. A přídatné

11 Tamtéž, s. 80 a 87.

jméno *dérobée*¹² je nutno chápat dvojsmyslně: půvab (*grâce*) je skrytý, projevuje cudnost pivoňky, kterou v textu následně potvrdí její červenaní – ale zároveň se přiblížením k tomuto půvabu načrtává uloupení, únos této krásy. Jaccottet na tento obraz navazuje, když evokuje téma starce špehujícího Zuzanu a s jistou tíží zkoumá voyeuristické puzení, jež v sobě stařec má.

Tomuto lehkému půvabu (*grâce*) květu je nutné vzdát uctivý hold a dík (*grâces*). Pivoňky tak vtahují do hry implicitní výrok náboženské povahy, například když se na první straně textu píše: „Zdravím vás, keři půvabu/milosti plný,“ v čemž i přes záměnu ženského rodu mužským snadno v pozadí poznáme obrat *Je vous salue Marie* (tj. Zdrávas Maria). Když květy sehnuté pod tíhou vlastních okvětních lístků vypadají, jako by se před tím, kdo na ně hledí, klaněly, diktuje toto gesto básníkovi jediný vhodný postoj: „Pozdravte tyto keře, půvabu/milosti plné.“ V Pongeově textu je tato sakrální nuance přítomna těž, i když méně zřetelně. Mezi evokovanými hesly z Littréova slovníku nalezneme i slovo „ráj“ (*paradis*), byť jen kvůli hledání „rajských ptáků [tj. strelícíí královských] či ráje zahradníků.“¹³ Ve všech pěti závěrečných verzích básně figuruje slovo „orákula“ (*oracles*).

Báseň coby doba rétorické kytice, jež mimuje efemérní rozkvět rostlin, se pokusí obdařit kvalitami, jež jsou vlastní vzývanému květu. „Provoň tuto stránku, pokryj mého čtenáře, lehká ratolesti se splývavým peřím, se zlatými kuřátky! / Lehká, volná ratolesti s množstvím květů. / Skleslé chocholy, zlatá kuřátka,“ píše Ponge v *Mimóze*.¹⁴ Jaccottetova báseň v próze, melancholičtější a laskavější, se k pivoňkám také nepřiblíží. Básník odmítá vyvolávat všechny metaforické série, poznamenává však:

Pokud však by bylo třeba je k něčemu přirovnat, tou nejpriléhavější podobností pro každou z nich by byl úsvit, rozzáření růžové a bílé kolem pylu, zlatého víření slunečního prachu, jako by byly pověřeny střežit jeho paměť, zmnožovat jeho stopy, osvěžovat jeho smysly.

A ke konci textu ještě uvádí: „Než se přiblíží déšť, jdu vstříc pivoňkám.“ Pohyb přibližování nepřestává, jako by bylo nutno květ nikdy neutrhout a nerozbít.

12 Francouzské sloveso *dérober* znamená ukrást, urvat i ukrýt, zakrýt. – Pozn. překl.

13 F. Ponge: *La Rage de l'expression*, s. 87.

14 Tamtéž, s. 80.

Co dávají květiny? Vitální odlehčení, přechodnou euforii, jejíž prchavé vlny má text zmnožovat. Toto mínění, pro Jaccottetovy básně tak charakteristické, lze sledovat v závěru Pivoněk.¹⁵ Končí následovně:

Když se k nim přiblížíte, ne ve skutečnosti toho a toho březnového dne, jen ve snění, jdou před vámi, rozhrnují dveře listů, téměř neviditelných překážek. Budeme je následovat pod zelenými obloučky; a otočíme-li se, možná si všimneme, že naše postava již nevrhá stín, že vaše kroky už nezanechávají stopy v blátě.

Závěrečný obraz je překrásný. Mýtus o Orfeovi se v něm jakoby převrací do šťastné verze, ve které navracející se básník spatří, že jeho temná část je pryč, spatří, že již nevázne v bahně. Květy mu daly moc nekráčet již po zemi; „pod zelenými obloučky“ se odhaluje jiný svět, mimo jazyk. Působ pivoňek tedy – v ekonomii daru, načrtnuté výše – skýtá onu takřka nadpřirozenou moc, v níž je Jaccottetova báseň vnořena se směsí nevěřícnosti a poklidné důvěrnosti. Květy obnovují dar pradávne vzpomínky (Ponge i Jaccottet si volí květ obsažený v nejstarších vzpomínkách) a otevírají z tohoto světa cestu k jinému světu, jenž se ale neliší od toho, který obýváme.

„Proč jsou tedy na světě květiny?“ tázal se básník. Aniž by na otázku odpověděl, uvádí po mezeře: „Otvírají se, rozvíjejí, jako bychom byli rádi, kdyby se otvíral, rozvíjel čas, naše myšlenky, naše životy.“ Báseň Pivoňky nám coby čas diskrétního holdu, přetínaného prolukami a obtíženého dobrotivou zdrženlivostí, snad z tohoto rozvíjení cosi sdělí.

U Pongea je ekonomie daru cyničtější, jelikož básník se svým objektem usiluje o zisk, prospěch (zatímco Jaccottetově praxi a etice by tyto výrazy byly cizí). *Mimóza*, napsaná roku 1941 v Roanne, je též metodickým cvičením, tedy testem „způsobu vyjádření“, který Ponge hledá již několik let a který teoreticky zpracuje v *My creative method* z roku 1947. Objasňuje to v pasáži zprostředka *Mimózy*, kde uvádí, že „svůj způsob vyjádření si nedobudu s ohledem na *mimózu*“. K tomu dodává:¹⁶

15 Jiný vysoce poučný příklad ze sbírky *Po mnoha letech* nalezneme ve *Výhledu na jezero*. V rámci přímočařejí teoretické úvahy jsem na tuto pasáž upozornil ve stati *Énonciation poétique, énonciation lyrique*, in: *Figures du sujet lyrique*, s. 74–75.

16 F. Ponge: *La Rage de l'expression*, s. 87.

Přinejmenším jsem ale v tomto bodu cosi získal a nechci to ztratit. / Zbývá mi jediný postup. Je nutné vzít čtenáře za ruku, vyžádat si od něho poměrně dlouhodobou vstřícnost, vyprosit si, aby se nechal vést, byť hrozí, že ho mé dlouhé odbočky budou nudit, a prohlásit, že si svou odměnu vychutná, až bude mojí péčí doveden doprostřed hájku mimóz mezi dvěma modravými nekonečny.

Jak vidno, Ponge nezastírá kalkul zisků a ztrát, kterým se ekonomie jeho textu řídí. Čtenář v něm má najít svou „odměnu“, až se po odbočce věty ocitne díky kouzlu jazyka v samém středu háje mezi dvěma takřka mallarméovskými nekonečny modři. Zatímco se Jaccottetův text včleňuje do prostoru světské modlitby, Pongeův svému pisateli i svému čtoucímu bytostně slibuje „potěšení“, *jouer* (což je, jak známo, ústřední pojem Pongeovy poetiky, teoreticky vyhraněněji zachycený termínem *objeu*). „Zavdat lidskému duchu podnět k potěšení“ (*Donner à jouer à l'esprit humain*), tak zní program připomenutý v *My creative method*.¹⁷ A Ponge zdůrazňuje:

Nejenom dát k vidění, dát k potěšení (duchovnímu) zraku, ne! –
nýbrž dát podnět k rozkoši tomu smyslu, který se nachází vzadu
v hrdle: ve shodné vzdálenosti od úst (jazyka) i uší. Smyslu, jenž
vnímá formulaci Slova.

4. „NAHRAZENÍ JMÉNA“?

Tato rozkoš Slova u Ponge a uctivý hold vlastnímu bytí věci u Jaccotteta procházejí problémovou operací renominace objektu. Tento úkon se tak nachází v samém středu projektu kritické poezie, zpochybňující tradiční formy, jež na sebe bralo dřívější básnictví. Je básník tím, kdo dává jméno? Je tím, kdo nahradí božské Slovo a pojmenuje věci přesněji? Touto adamovskou ambicí je poezie pronásledována od počátku. Současná poezie pro ni nachází paradoxnější a subtilnější cesty k uskutečnění.

Uvedenou obtíž výslovně popisuje následující pasáž z *Mimózy*: „Příčina obtížnosti mé práce možná tkví v tom, že jméno *mimózy* je už dokonalé. Když znáte jak keř, tak jméno *mimózy*, stává se těžkým najít pro vymezení věci, již

to jméno označuje, nějaké lepší.¹⁸ Jak je u Ponge časté, materialistické snění o jazyce vede zpět ke kratylismu. Pokud ale znak k věci přiléhá dokonale, pak v sobě nemá nic arbitrárního a básník k němu nic nepřipojí, pouze udá, co zde již bylo. V mallarméovském pastiši by se dalo říct: neschází tu nic, co by bylo potřeba nahradit. Ponge se z této slepé uličky vyprošťuje otázkou, zda jeho projekt skutečně tkví ve „vymezování“ (*définir*) a zda se psaní může po této neklidné dráze ubírat. Jméno mimózy tak vyplňuje text četnými výskyty: od celkového názvu přes název závěrečných básní, psaný s velkým písmenem, ho užívá na každé stránce a prosycuje jeho opakováním prostor básně, v němž generuje fonetické buňky. Mimóza coby opakované označující tak udává generativní klíč k textu. Zdar i nezdar básně spočívají v tomto opakování výchozího označujícího (na pomezí vlastního a obecného jména), jež by pohyb psaní chtěl protichůdně vyčerpat, překonat i soustředit a se kterým si pohrává.

Tato otázka jména stojí v jádru úvah předložených v *My creative method*. Spi-sovatel zaznamenává „pasti“, které může nastražit přílišné zdůraznění jména objektu, vyšponování jeho označujícího, pokud se děje na úkor ostatních aspektů. Občas je proto nutné jít „proti slovu“, protože by zastřelo kvality věci: fúze Zaujetí pro věci (ZPV) a Zohlednění slov (ZS) zůstává nestabilní. Tato nejistá balanc si vynucuje oscilační pohyb Pongeových textů; je totiž možný i „jiný způsob, jak věc ozkoušet: uvážit ji jakožto nenazvanou a nenazvatelnou, popsat ji natolik *ex nihilo*, aby byla rozpoznána. Avšak rozpoznána až docela na konci: aby její jméno bylo tak trochu posledním slovem textu a vyvstalo až tehdy.“ (s. 35) Následně Ponge podotýká: „Je potřeba, aby jméno nebylo užitečné. / Nahradit jméno.“

Zapomenout jméno mimózy, aby tak rozkvetly všechny zlaté bambulky, drobná krásná kuřátka? Postavit věc před jméno a mimo jméno? Ponge si je vědom, že formule, kterou právě odhalil, stojí na hraně hádanky. Hrozilo by mu pak, poznamenává humorně, že se z něj stane nový abbé Delille. Bezvýchodné dilema se vyřeší vyhlášením nového pravidla, v němž nacházíme klíčový motiv daru: „Nejedná se ale především o srovnávací popis *ex nihilo*, nýbrž o slovo dané předmětu, tak aby – jazykem takřka morálním – vyjádřilo jeho němý charakter, jeho lekci.“¹⁹ Až na konci tohoto dialogického pohybu tedy hledač metody zjišťuje, že pro objekt potřebuje rétorickou formu, která se nezafixuje v mechanické prosopoeii.

18 F. Ponge: *La Rage de l'expression*, s. 78.

19 F. Ponge: *Le Grand Revueil: Méthodes*, s. 36.

Vrátit dané jméno a věc k potěšení mezi jazykem a ušima: v tom tedy spočívá ambice Pongeova psaní. Básník nesní o správnějších jménech, netruchlí jako Mallarmé nad tím, že je slovo *jour* – „den“ – tlumené a temné jako noc, nýbrž vklouzává do prostoru hry, jenž ustavuje šev mezi jménem udaným ve slovnících (na stránkách Littrého lexikonu) a řečovou schopností, kterou toto jméno obdařuje. Tento hravý a gratuitní prostor se tak stává místem rozvíjení gratuity daru věcí. Ponge se ocitá mimo ekonomii užitekve spotřeby a navrací věci do plýtvavé a marné ekonomie potěšení.

Jak vidno, i přes zdánlivou spřízněnost Mimózy a Pivoněk je smysl básnického aktu u Jaccotteta odlišný.²⁰ Jméno pro něj nepředstavuje označující, jež je třeba otestovat, a není ani klíčem, jež je nutné skrýt. Máme-li se vypravit „vstříc pivoňkám“, citlivost té cesty si spíše žádá pozdrzení jména. Je to podivuhodné zjištění: v básni ze sbírky *Po mnoha letech* se pojmenování pivoněk objevuje uvnitř textu jen dvakrát. Takřka všude je zastoupeno zájmenem *femina* plurálu. Toto mlčení, tato diskretnost tlumočí spisovatelovo odhodlání nezmocňovat se objektu, zachovat jeho tajemství coby zvláštní esenci. Jméno by omezilo bytí; musí posečkat. Když v básni vyvstane, svědčí o ztroskotání, o krachu metaforického pojmenování, jež si myslelo, že se bez vlastního jména květiny bude moci obejít. Na třetí stránce básně tak nacházíme větu:

A přesto stejně málo oblaka jako shlazené šaty: pivoňky, jež mizí, jež vám unikají – do jiného světa, takřka nespjatého s tím vaším.

Sotva je jméno udáno, je nutno vztažnou větou upřesnit, že právě bytí květu prchá a odlišnou esenci pivoňky v našem světě nic neukotví. Všechny metafory tíhnou ke květině. Přibližují se k ní, aniž by ji mohly a musely uchopit. Mé čtení se potvrzuje u druhého výskytu: „jdu vstříc pivoňkám.“ Pivoňka se jazyku nikdy nedá celá. Slovo k ní zůstane obráceno a volá po setkání, jež se skrývá. Na rozdíl od Ponge Jaccottetova báseň nedává květu slovo. Ví, že její jazyk náleží na odlišnou ontologickou rovinu. Skromněji a s vratkým zanícením si přeje otevřít jazyk pro křehký půvab květu, který ani nepodněcuje, ani nepo-

20 Shody a rozdíly mezi Jaccottetem a Pongem lze poměřit ve skvělých kritických esejích z Jaccottetova souboru *L'Entretien des Muses*, Paris: Gallimard, 1968, s. 115–130; v rozmezí let 1962–1967 tři recenze vítají Pongeovo dílo, avšak upozorňují též na místa odlišnosti, někdy i zdráhavosti.

volává. Donekonečna se k němu přibližuje a poezie se stává nekonečnou cestou tohoto nadcházejícího setkání.

Stačilo by květinu „ukázat“, avšak to je v jazyce vyloučené gesto. Jazyk se postupně odhaluje, a zachovává tak konformitu s tím, co se snaží vypovědět – totiž „skrytý půvab květin“. Nenabízí už skutečnou kytici (ani rétorickou ne), nýbrž pohyb vstříc barevnému rozkvětu, naklonění k půdě těchto obláčků, které prchavě smiřují nebe a zemi.

Na několika málo stránkách nám Pivoňky daly tajemství zjevení, aniž by tu přitom byl v sázce jakýkoli zisk, přisvojení nebo prospěch. Ano, tím, co nám takováto poezie nabízí, je profánní epifanie světa, dvojný rozkvět milosti a krásy.²¹

21 Kapitola vychází z článku *Le don des fleurs* (mimosa et pivoines chez Ponge et Jaccottet), in: *Territoires de la poésie contemporaine: Mélanges offerts à Marie-Claire Dumas*, ed. N. Piégay-Gros, Genève: Champion, 2001, s. 173–183, přetištěno in: *Lectures de Philippe Jaccottet*, ed. B. Blanc-keman, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2003, s. 251–260.

Dávání

B) „Hle plody, květy...“

Poznámky k básni jakožto daru z lásky

Pro Florence

Některé verše – slavné verše, v nichž se jakoby soustřeďuje celá atmosféra básně, v níž jsou obsaženy, nebo jež se od ní jakoby svébytně odlučují – se vryjí do paměti a dlouho zůstávají v hlavě, připravené, nachystané se v příznivém podnebí vynořit. Když se zamýšlíme nad specifickostí básnického „dárku z lásky“, může na mysli vytanout mnoho příkladů. Spíše než na Thákurovu sbírku, která nese uvedený název, proto sám myslím na začátek Verlainovy básně *Green*. Připomenu úvodní dva verše:

Hle: plody, květy, listy a větve,
a hle mé srdce, jež bije pro vás jen.

Recitací tohoto začátku přijímám počáteční gesto daru, který syntakticky spojuje květinovou hojnost daru z lásky se srdcem, jež je takto darováno, ve dvojí metonymii pohybu díky zdvojené částici „hle“ (*voici*), jako by se příčina stala nerozeznatelnou od důsledku. Touto básní ze sbírky *Písňe beze slov* sleduji stejný motiv, který jsme právě probrali u Pongea a Jaccotteta: motiv darovaných květů. Naší snahou však bylo nahlédnout, co květy (konkrétně mimóza a pivoňky) dávají básni, poetice básně, aniž by přitom byl sám text nutně věnován coby milostné gesto. Nyní se totiž budu zaobí-

rat takovýmto podvojným gestem, jež důvěrně spojuje dar květů s darem básně.

Všichni víme, jak je toto gesto v západní lyrické poezii tradiční, jak hluboce sounutelné s vrcholně kodifikovanou milostnou lyrikou. Dá se říct, že sotva nastane, je naplněno bohatou intertextovou pamětí sahající od Petrarky po Ronsarda. Ve Francii nám na mysli okamžitě vytanou pasáže jako „Vezmi tu růži jak ty půvabnou“ nebo „Posílám kytici, již pro vás jsem / z rozvitých květů složil a pak nes“.¹ Pro potěšení však připomenu též skvostné závěrečné trojverší Ronsardova sonetu Tak jako růži, jež rozkvétá na větvi:²

A já ti nesu pláč, jímž se mi hrdlo úzí,
a mléko ve džbánu a plný košík růží,
abys i ve smrti byla jen samý květ.

Tato antologická vzpomínka (dnes pro nás živená školním seznámením s Lagardem a Michardem) hluboce prostupuje milostnou lyrikou 19. století.

Pro 20. století jsem nasbíral jen velice útlé florilegium tohoto gesta. Je mi to líto a omlouvám se za to, nicméně jsem přesvědčen, že chudost této sbírky má sama o sobě svůj význam a pokusím se objasnit její příčiny. Svůj rozbor toho, co je v donaci květů v podobě básně ve hře, se zaměřím především na dvě básně. Vybral jsem Green, jenž ve sbírce *Písně beze slov* stojí na prvním místě v oddíle Akvarely, a báseň Victora Huga Utrhl jsem ten květ pro tebe na kopci, čtrnácté číslo V. knihy *Kontemplací*, tedy dva texty ze druhé poloviny 19. století. Ty mi poslouží za paradigma pro následující stručné poznámky.

1. VYČERPANÁ KYTICE?

Vyjdu od právě učiněného konstatování: žeň tohoto motivu v poezii 20. století se rychle prokáže jako klamná. Jistě, to dvorné gesto, jež nad tímto milostným darem vládlo, působí zastaralé, je vyčerpané příliš dlouhým tradováním, které jeho motivy opakovalo dosyta a variovalo je až příliš virtuózně. Ani v surrealismu, který dokázal znovu utkat bytostné pojítko mezi lyrismem a láskou, zvětšenou v „šílenou lásku“, básně tohoto typu nenajdeme. Jejich kód

1 Viz Pierre de Ronsard: *Básně*, přel. Vladimír Holan, Praha: SNKLHU 1957, s. 15 a 61.

2 Viz Pierre de Ronsard: *Tři lásky*, přel. Jan Vladislav, Praha: Mladá Fronta 1998, s. 60.

je obehnaný, nepříjemně rétorický. Myslel jsem, že při prohlídce Bretonových, Éluardových či Aragonových sbírek nějakou tu darovanou kyticí najdu, ale hledal jsem marně. Šílená láska potřebuje revolučnější, překvapivější gesto.

Provedeno či předpokládáno bez (příliš) zjevné potměšilosti je toto gesto v drobných nebo tematicky výrazněji aktuálních formách. Zvláště to platí o písni v její sentimentální variantě, jíž není proti mysli darovat „všechny ptáky, všechny lodě“ (Gian Franco Pagliaro) s hyperboličností, která okouzlí každé publikum... Nicméně lze si povšimnout, že i v tomto registru je probíraný motiv často parodován, natolik vybízí ke snadné karikatuře. Jacques Brel v jedné slavné písni vkládá hloupoučkému chlapci, jehož staví na scénu, do úst slova: „Přinesl jsem vám bonbóny“ – protože „květy, to se kazí“. Když Brel tuto píseň zpíval v Belgii nebo ve Francii, držel v ruce balíček sušenek nebo pytlík s cukrovinkami. A Boris Vian v „Žalozpěvu o pokroku“ na znak triumfu moderní doby dává darem „odsavač“ nebo „vykuchavač rajčat“...

Ze zoufalství nad bídou sklizní jsem se mohl obrátit ke sbírkám básní k svátku matek, kde bych nepochybně našel kopu naivních kytic, kytic rozkvetlých školní rétorikou a vonících po konformním citu. Takový výzkum by sice byl poučný, pokud jde o nejotřepanější jazykové kódy, jimiž se gesto daru řídí, ale vcelku není naděje, že bychom zde našli skutečně lyrické texty. Spíše by se dospělo k lacinému potvrzení otřepanosti tohoto gesta a faktu, že dnes se pro nás tento rejstřík – mimo sféru dětí, kde ji s mírně rozpačitým úsměvem tolerujeme – stal naprosto „uhozeným“.

2. VĚC, ANEBO JMÉNO?

Tématem následujících poznámek je odlišný aspekt. Ostatně problematika, k níž se obrátím, se neomezuje výhradně na motiv květinových darů. Chceme zjistit, co je v každém darujícím gestu v sázce, nakolik je zároveň vyjádřen a vyznačen v jazyce. Položme si příslušnou otázku rázně: Když někdo básní daruje květy, daruje tím samu věc, nebo jen její jméno? Nedává pak květy pouze rétorické?

Přes dvojí částici *voici* v básni Green, přes počáteční *deixi* ve vazbě „Utrhl jsem ten květ“, která na květ ukazuje, aniž by ho ale přesně pojmenovala, se v básni nikdy nedává sám květ, nýbrž dikce gesta. Báseň ze sbírky *Kontemplance* existuje ve verzi věnované Juliette Drouetové a datované 28. srpna 1852 v Boulay-Bay, což jsou časoprostorové souřadnice slučitelné s tím, co se v básni říká, a příslušná verze tak svědčí pro možnost, že byl učiněn konkrétní dar a Juliette byla jeho

adresátkou. Knižně zveřejněný text však dosahuje obecnosti a provádí vytržení z kontextu, které efekt singulárního oslovení stírá či zahazuje.

Mám za to, že tato absence květiny, znatelná v celé lyrické tradici, se v pre-symbolistním a symbolistním období francouzské poezie výslovně stává paradoxním tématem. Darován není květ, nýbrž absence, respektive voňavá vzpomínka na kytici. Lyrické darování tak sice přejímá dvorné gesto, ale komplikuje je tím, že je v jistém ohledu činí ještě precióznějším. Tento podžánr zakládá Marceline Desbordes-Valmoreová básní Růže Saádího růže. Přejímá od perského básníka Saádího anekdotu či motiv a převádí ji do ženského rodu. Ve verzi podle jejích představ nechá milovaná rozlétnout hrst květin, kterou chtěla uchovat uvázanou za šerpami. Kytice se tedy nerozplyne z roztržitosti (jako v původním příběhu), nýbrž z touhy příliš mnoho vzít a dát. „Uzly se rozlétlý. Šerpy se odvinuly, / po větru do moře mi růže uplynuly.“ Dar však zůstává. Závěr básně představí proměnu růže v šaty: „Proud chytl od růží jakoby od plamene. Mé šaty ještě teď jsou jimi provoněné... / Tu vonnou vzpomínku přijď na mne vdechovat.“ Preciózní pointu kratičké básně představuje smyslná a erotická výzva; její parodické čtení, které probouzí všechny její přisprostlé dvojmysly a pobízí k smíchu, nacházíme u Gotliba v komiksu *Rubrique-à-brac*.

Voňavou stopu květů je potřeba utrhnout přímo z ženy, ženy proměněné (ústřední metaforou galantní lyriky) v květinu. Takto se ten obraz-topos stává plně motivovaným: jde o oživlou vzpomínku na vůni a opojnost růže. Shodné téma předkládá Jean-Marc Bernard, který se drží Saádího textu věrněji a může nabídnout jen „prázdné ruce“.³ Tento dnes zcela zapomenutý básník je současníkem Marceline Desbordes-Valmoreové, a prokazuje tak aktuálnost probíraného motivu kolem roku 1850. Motiv objevujeme též v *Odpoledních chvílích* Émila Verhaerena. Milovník přináší jako milostný dar stopy či otisky, které si schoval – dokonce uskladnil – z procházky přírodou. Úvodní tři verše to říkají výslovně: „Dnes večer radost má jak obět k tobě chvátá, / své tělo vnořil jsem do hedvábí a zlata, / do větru volného, nadchl se slunce slávou.“ A zcela jasná je i závěrečná pobídka: „Život ti přináším a krásu širých plání, / dýchni ji na mne zpět, dech čistý, milovaný.“⁴

3 Viz Edouard Maynial: *Anthologie des poètes du XIXe siècle*, Paris: Hachette, 1935, s. 220, kde je Bernardův text uveden v poznámce. Snad někoho napadne, že jsem hledal v antologiích vskutku staříčkových; uchovávají ale vzpomínku na texty, které se dnes mohou jevit velmi konvenční či slabé, ve shodě s dobovým vkusem, který mne zde právě zajímá. K Verhaerenovi viz tamtéž, s. 463–464.

4 Viz Emile Verhaeren: *Básně*, Praha: SNKLHU 1962, s. 94, báseň přel. J. Zábrana.

Zcela jistě tu nejsme v mallarméovském „nepřítomnu všech kytic“⁵, v němž se anihilace květiny dále radikalizuje. Zdá se mi však, že preciózní téma dobře ladí se symbolistní senzibilitou druhé poloviny 19. století. Zvadlá kytice se uchovává přímo na těle milence či milenky. Věc vyextrahovaná do tresti se usebírá ve vůni, tříbí se do esence, ale uchovává si přitom veškerou smyslnost této výzvy k hlubokému vdechování. Ten, kdo ulétnuvší kytici nabízí, se prezentuje jakožto schrána jejích kvalit, které se do svého nositele takříkajíc vlévají a přecházejí na něj. Označil jsem ten motiv za preciózní: dar se jím zjemňuje v čirý darovací úmysl, vyjádřený ještě lépe, když jsou dány pouze holé ruce. Přepjatě paradoxní ráz tohoto rysu však vynahrazuje prostota zjevná z rychlého tempa básně a průzračnosti její syntaxe i slovníku. Tím, co báseň nabízí, když se dává svému příjemci, je tedy přirozený ráz jejího původu: tím, co je třeba zachovat, jsou květiny sebrané na procházce a vůně světa; jsou ve světě, který bezprostředně nabízí své bohatství, jsou v něm jako dárky, které má milostný básník zachovat a předat dál, prostými slovy, jež jsou přesnou vzpomínkou na to, že zanikly, ale trvají.

3. NAZÝVÁNÍ

Victor Hugo dobře ví, že se dává jméno, ne věc. V básni Utrhl jsem ten květ⁶ toto gesto radikalizuje, aby mu zajistil veškerou jeho průraznost. K darování květiny vpravdě dochází jediné aktem demiurgického pojmenování, které mění jeho status. Báseň z *Kontemplací* začíná gestem dvorným a hrdinským současně, neboť květinu, kterou chce darovat, se básník vydává hledat na to nejnehodnější místo. „Kopec“ se záhy mění ve „strmou skálu“, „již orel pouze vidí a jí přiblížit se zná“. Dvojí *seul* („sám“, „jen“) ve francouzském verši zdůrazňuje výjimečnost tohoto sbírání, jež – vzdáleno každé prosté procházce – se záhy mění v takřka rytířskou výpravu. Milostná udatnost je tak v 13. verši umocněna anaforou počáteční formulace: „Utrhl jsem ten květ pro tebe, nejdražší.“ Doplnkem na konci verše je zdůrazněno, že gesto je určeno milované ženě, pouze jí, a za to nadlidské úsilí stojí. Avšak sám výkon sebrání v sobě již nemá nic prostého ani přirozeného, jak tomu bylo ve výše prozkoumaných básních. Dvorný či galantní rozměr textu již v sobě nemá nic petrarkovského.

5 Viz Stéphane Mallarmé: *Divagations*, Paris: Eugène Fasquelle, 1897, s. 251.

6 Český překlad P. Kopty pod názvem *Nesu ti tento květ...*, z něhož níže přejímáme dvě rozsáhlejší ukázky, viz výbor Victor Hugo: *Jen ty nám zůstáváš, ó lásko*, Praha: SNKLU, 1965. – Pozn. překl.

Vytržení květiny z jejího nepřátelského přirozeného prostředí totiž znamená, že i jí básník stanovuje jiné určení, jiný osud. Tato změna je zdramatizována přímou řečí. Květ prochází proměnou díky performativnímu výroku dárce. Připomeňme si verše 17–23:

Spatřiv jej, řekl jsem: Chceš, ubohý můj květe,
čekat, až vichřice tě do příboje smete,
v němž jako chaluha se ztratíš do hlubin?
Ne, ne! To raději pojď zemřít na rubín
srdce, jež ukrývá hlubiny závratnější:
na jejích řadrech, věř, tě něha ukonejší!
Byls moři zaslíben; tam láska čeká tě!

Tím, kvůli komu květina opustila svůj přirozený cyklus, je ovšem básník. Nebo jinak řečeno, on ji přiměl k přestupu do jiného světa a jiné hlubiny. Básník se tu kupodivu neobrací k milované ženě, nýbrž přímo ke květině, jejíž dráhu osudu mění. Coby rival nebes a přírody se opovažuje měnit význam věcí a bytostí. Květina již není emblémem měkce epikurejského *carpe diem*; bude muset zahynout a zvadnout, avšak s novou významovou intencí. Řeč tu tedy má zásadní roli, neboť právě ona přisuzuje nový smysl. Věci dostávají novou funkci přičiněním slova.

Ani deklarací této demiurgické všemohoucnosti se však nelze vymknout nezbytně smrtelnému údělu květin i lidí. Přes všechnu triumfálnost básníkovy udatnosti a tohoto aktu jazykového křtu neopouštíme velice chmurné ovzduší, v němž se tato soumravná báseň vznáší. Květina každopádně zemře – a i milovaná žena je „hlubší propastí“. Dar nakonec anihiluje jakékoli soukromé určení: počínaje touto přímou řečí je adresátka daru z básně zcela neuvěřitelně vymazána. A závěrečná slova křtu nutno podle všeho přiřknout samotné lásce, ne pouze milované ženě. Celý skvostný závěr básně se vrací k vnitřnímu světu, rozrušenému básníkem:

Tmělo se víc a víc; větrné opratě
šlehalý hřbety vln; hladina byla pustá
a já jsem pocítil, že smutek ve mně vzrůstá.
Stále jsem sám, v ruce květ, na onom úskalí
a stíny soumraku mě zavalovaly.

Darování květiny nevyléčilo hlubokou sklíčenost básníka. Jeho gesto nemůže zadržet nevyhnutelný vpád temnot. Zdvojené vykřiknutí se však vypovídá na půdorysu litotu: obsah myšlenek zůstává nevyřčen. Tento neutišitelný smutek (jenž je barvou žalu spočívajícího na celé sbírce) však neanuluje počáteční galantní úmysl. Básník zůstává osobou schopnou jít na ta nejnedostupnější a nejvíce nepřátelská místa sbírat v pusté přírodě svědectví o životě – spíše než o kráse. Právě proto, že je „bledá a nemá voňavé okvěti“, musí tu nevděčnou květinu vzít coby objekt přiřčený milostným partnerům, kteří se už neobletují.

Zadržovaná a patetická krása básně Utrhl jsem ten květ tkví v odvážnosti toho paradoxního daru: namísto úžasné a voňavé růže darovat chudičkou kytku s „hořkostí mořských řas“; být ještě schopen darovat květinu, být sebestromnější, ale podle přetrvávajícího rytířského kodexu. Avšak tento dar, umožněný afirmativní prostotou performativního vypovídání, již nepostačuje k zakouzlení světa. Stává se lidským gestem vzdoru a souhlasu před všeobecným zmizením světa v noci, která ho polyká. Nejvíce z celé básně na mne nakonec působí souhlas, který je se zmizením nakonec vzdor všemu vyjádřen, souhlas zacházející až k tomu, že milované darujeme smrt květiny. K této problematice shody mezi básní a darovacím gestem, které vykonává, se ještě vrátím. Anonymní, bledá a hořká květina je ve shodě s Juliettou a se stárnoucím a melancholickým Victorem Hugem, kterého však nepostihla apatie ani rezignace.

Na této shodě mezi vnitřní atmosférou, květinou a její adresátkou spočívá příhodnost darovacího gesta. Připomene proslulé verše, jimiž končí klauzule básně Zítřka, až celý kraj a jež tak převratným způsobem spojují tematiku milostného dostaveníčka s návštěvou hrobu: „Až stanu u cíle, dám na tvůj hrob, má dcero, / tvůj milovaný vřes a snítka cesmíny“, květy sebrané na louce jakoby mimochodem, květy prosté jako zemřelé dítě, jež jsou – jako u Ronarda – darem pohřbením.

4. DAR JAKO TAKOVÝ

Jak jsme si ukázali, příjemkyní básně z *Kontemplací* je především milovaná žena, nepochybně Juliette, k níž se jedna rukopisná verze básně obrací jmenovitě. Pohyb rozplývání a šerení, který textem prostupuje, ji však postupně nechává zmizet. Spisovatelovu moc dikce přesahuje – v pohybu, který je typický pro celou sbírku – cosi nevypověditelného. Toto mizení jedinečné a skutečné adresátky je zároveň pohybem lyriky jako takové, když překonává svou situaci

a přenáší se na co nejobecnější úroveň, na níž příjemce získává plastičnost, díky které je obsaditelné jeho takřkajíc strukturní místo.

Co však báseň přesně vzato dává? Uskutečňuje opravdový dar i tehdy, když dává jen slova, jež jsou mzdou lásky? Jinak řečeno: nabízí se bez oplátky, bez očekávání a bez vypočítavosti? Je to naprostý dar, pokud je něco takového možné? Mé následující úvahy se proto budou týkat samotné povahy dávání, přičemž opět naváží na mistrovské analýzy Jacquese Derridy v knize *Dát čas*. Jak jsem již připomenul, filozof se zde ptá, zda je vůbec možné dát bezvýhradně, bez postranní myšlenky, bez vypočítavého očekávání zisku, který by dar jako takový anuloval a učinil z něj objekt odložené transakce. Pokud takovýto ideál absolutního daru neexistuje, pak je nutné se pojmu daru zříct. Tato aporie je východiskem pro Derridovo hluboké zamyšlení, jež se stejnou měrou inspiruje Maussem i Baudelairem.

A právě tuto perspektivu bych chtěl nyní samostatně zreflektovat. Jak jsem již uvedl, dar básně se transakcí, která jej zdánlivě ovládá, neruší; neboť máme báseň – jež svému původnímu určení unikla. Absolutní dání by předpokládalo, že si neponecháme kopii a svěříme tomu či té, jíž je báseň dána, moc stvořit ji podle svého. Jistě, Mallarméova poštovní čtyřverší jsou adresována jeho přátelům, avšak my je čteme proto, že si od nich ponechal kopii, odmítl si odřící narcistní prospěch z jejich zdařilého dokončení. Gesto, jež uvádí na scénu báseň dání, gesto, jež nám Green umožní přesněji popsat, je nutné měřit loktem nejnáročnějšího pojetí daru.

Již název básně signalizuje její konstitutivní ambivalenci, její falešnou, vypočítavou naivitu. Anglické slovo – díky implicitní metonymii, kterou rozvíjejí úvodní dva verše textu – označuje zelenou coby znak přirozenosti, ale současně nese význam „zelenáčství“ jakožto naivity. Nemusí snad ten, kdo takto dává v plen své srdce, nutně být *bláhový*? Jak si snad čtenář vzpomíná, stojí toto slovo v názvu jedné zvláště lstivé básně z *Galantrůch slavností*. Bláhový v ní je – ve dvojí, dvoutvárné výpovědi – obětí vlastní hry, o které ví víc, než se opovažuje přiznat.⁷

Nepodám zde podrobný výklad textu básně Green. Spokojím se zdůrazněním, že počáteční gesto daru – toto neodolatelné dání celé větve, přirozeně

7 Podrobněji jsem báseň Bláhovi okomentoval z perspektivy rétoriky touhy, formulované mechanismy odkladu a přenosu, v knize *Louis-René des Forêts, la voix et le volume*, Paris: Corti, 2002, s. 91–100.

vedoucí k srdci, jehož je reprezentací – je jen první fází skutečné milostné strategie. Úspěch této strategie se zvláště pozoruhodným způsobem odvíjí především v odmlkách, které oddělují jednotlivé strofy, ne v tom, co se zde výslovně říká. Nenápadnost „skromné přítomnosti“ rýsuje mezzotintou rytířský výjev, kdy básník je prostě jen člověkem, který se opovážil ven, do chladu. Žena ho proto nemůže jen tak odmítnout, nemá-li být hrubá; je jí přidělena role milosrdné hradní paní. Obě konstatování jsou spojena bodovým prezentem, který ustupuje takříkajíc bezprostřednímu futuru, blízké budoucnosti odpočinku přijatého a přivítaného onou paní se „dvěma bílýma rukama“. Především se ale vše děje a vše odehrálo mezi druhou a třetí strofou. Básník si na způsob umírněného povelu zajistil slovní svolení spočinout u nohou své paní. Připomeňme sedmý a osmý verš: „Nechte mou únavu, již k vašim nohám kladu, / blažené chvíle snít a zotavím se hned.“ Metonymie „únavy“ je rétoricky obratným způsobem, jak zastříť to, co v sobě citovaná žádost má nejhrubšího. A „drahé okamžiky“ své touhy si básník dokáže představovat v obratu k bezprostřední a svolné budoucnosti. Elipsa třetí strofy nepřímou popisuje, co mohlo přispět k vytouženému spočinutí:

Sur votre jeune sein, laissez rouler ma tête
Toute sonore encor de vos derniers baisers ;
Laissez-la s'apaiser de la bonne tempête,
Et que je dorme un peu puisque vous reposez.

■

Hlavu, v níž poslední polibky ještě šumí,
nechte, ať na mladých řadrech vám spočívá,
ať se v ní ozvěny té blahé bouře ztlumí,
když spíte napolo, ať zdřímnu si i já.

[upravený překlad F. Hrubína]

Z „posledních polibků“ lze snadno uhádnout ty, jež předcházely. Vcelku jednoznačná je i perifráze „blahá bouře“. Spojení, po němž milující dychtí, se uskutečnilo mezi strofami, přineslo uspokojení a dokonce i zcela tělesnou formu naplnění. Úspěch básně závisí na zisku toho, co její kurtoazní rétorika jentak skrývala. Báseň daru končí představou nasyceného spánku, který následuje po sexuálním spojení, pode všemi perifrázemi a metonymiemi jasně vyznačeném. Dar zjevně mířil k zisku, k prospěchu, který báseň završuje i přesto, že

setrvává v oblasti imaginárna. Sublimace, kterou začátek básně předpokládá, tedy není nijak idealizovaná: skutečně cílila ke splynutí těl a k osvobození od tenze milostné touhy.

Touto Verlainovou básní se velice klasicky navracíme k zaujatému daru, k tomu, co lze označit za *ronsardovskou transakci*, jež se krásku vždy snaží přesvědčit, aby se poddala nepolevivší touze svého milce. *Skromný prézens* je tedy očividně zbraní či nástrojem rétorického svádění. Z tohoto vyjednávání se taktéž rodí napětí mezi přirozeností (spontánně zrozených květin) a jazykem (v němž se květiny, uváděné pouze jménem, stávají rétorickými okrasami, propočtenými figurami s úmyslným zabarvením kurtoazních a epických *topoi*). Gesto daru se tak navrácí k sobě. Ač se zdálo, že bytostně míří k příjemkyni kytice, především se imaginárně dává tomu, kdo kytici nabízí. Kalkul, kterým se dárek řídí, možná skrytě podkopává jeho domnělou velkorysost. Jeho mírně laciná sentimentalita ve skutečnosti odhaluje triviálnější a přímočařejší sexuální motivaci. Vyjevuje se tak způsob, jak psát adjektivum „sentimentální“, drahé Lacanovi, který je zlomyslně rozkládá na dvě části: „*senti-mental*“, „cítěný / mentální“.

Dar básně tedy vždy překonává tu, která v ní figuruje coby jediná adresátka. Básník z daru činí básnický úspěch, tedy objekt, který má vlastní završenost a autonomii. Báseň Green ji uskutečňuje s dávkou spokojeného cynismu. Jistě, gesto nabízení v otevřenosti daru zůstává, avšak míří k čemusi jinému než ke svému zdánlivě bezprostřednímu cíli. V každém gestu daru, v každém aktu jazykového dávání je nepochybně nutné slyšet to, co původci určení navrácí část jeho narcismu: určením básně k publikaci si uchovává část estetického uspokojení, očekává uznání své básnické práce. Nesmíme však na tento sebe-návrat zredukovat vše, jako by se jednalo jen o prostý návrat k odesílateli. Báseň překračuje bezprostřední horizont, ze kterého vzešla, a obrací se k tajuplnějšímu a jakoby neznámému, neustále budoucímu druhému. Báseň lyrického daru tak nadále koresponduje s tím, co podle mého názoru vytváří specifčnost lyrismu chápaného obecně: její bytostná dynamika spočívá v napětí mezi okolnostmi, jež vládly jejímu zrození, a obecností, kterou očekává, ačkoli se jí současně vzpírá.

5. O LYRICKÉM GESTU

Co nám tedy tento z módy vyšlý motiv darovaných květů odhaluje o lyrismu? Právě jsem upozornil na rys, dle mého zásadní, jenž spočívá v souvislosti mezi

okolnostmi a obecností. Na závěr se pokusím o několik dalších návrhů. Dání básně jako kytice a báseň v podobě kytice svědčí stejně bytostně o prvotním gestu lyrismu i o výstupu ze sebe coby oslovení vždy určeném druhému.⁸ Ve svém lyrickém vzmachu tak báseň vždy podněcuje touhu ubírat se k druhému, touhu zhmotňovanou ještě důrazněji, pokud je zaměřena k milované bytosti. V milostné lyrice se tato touha taktéž setkává s přáním (pro spisovatele zásadním), aby jazyk vyšel i mimo oblast vyjádření emoce, aby konal a způsoboval transformaci skutečnosti.

Vracím se tak k pocitu souhlasu, který se v darovací básni odhaluje. Básník hledá co nejlepší rezonanci či kongruenci mezi tímto gestem a jazykem, který je tlumočí – nebo přesněji řečeno, který je doprovází a strukturuje. Je potřeba nechat se v pohybu vzájemně nerozlučné aktivity a pasivity nechat nést či uchvátit hudbou, která uspořádává text. Je potřeba najít rytmus, který se prosadí a diktuje pohyb prezentace. Tato hudba však též musí zachovat moment spontánního vzniku. Báseň se tak vyjevuje jako pohyb, který současně vyráží ze svého vnějšího určení a z vlastního vnitřního pohybu, jako by při svém vypoovídání nacházel svůj dokonalý výraz a ten též paradoxně byl jeho završením.

Toto ideální či zázračné uzpůsobení gesta a předmětu, květiny a jejího vypoovídání se uskutečňuje v okamžiku básně. Přirozená květina, která žije a vadne, rozkvétá a voní a raduje se coby ryzí dar přírody, stvořený k tomu, aby okouzlit naše smysly, se proměňuje v jazyk. Tím se stává opakovatelnou a trvanlivou v nové podobě, jež není výhradně formou rétorického ornamentu. Bere na sebe opakovatelnou formu básně, kterou může kdokoli – kterýkoli čtenář – vypovědět znovu. Toto opětovné vypoovídání považuji za hlavní charakteristický rys básně; programuje totiž – aniž by je všechny propočítával – situace rozhovoru, v nichž se báseň bude moci stát darem každého, stát se přítomnou pro každou novou adresátku.

K uskutečnění tohoto ideálu kongruence a k uspokojení této důvěry ve schopnosti jazyka, který svým darem dává a svádí, je nepochybně zapotřebí směsi naivity a chytrosti. Mám za to, že tuto směs učinila moderní poezie v našich očích čímsi nepravděpodobným či lživým. Působ těchto textů pro nás sice dodnes přetrvává a já je zde neevokoval proto, abych se jim posmí-

8 Tyto úvahy, nepochybně příliš náznakové, navazují na některé perspektivy předestřené ve sborníku *Figures du sujet lyrique*, na který tímto poukazuji, zvláště na stať Michela Collota, Joëlle de Sermetové a mou.

val, právě naopak – ale je též nutno poměřit vzdálenost, která nás od nich dělí. V jistém ohledu jsem se možná ostatně především snažil najít objasnění pro tento rozestup mezi potěchou, již nám toto tradiční gesto nadále skýtá, a dnešním vědomím jeho staromódnosti. Pokud má nadále fungovat, je nutné (jak jsme si předvedli) dodat dávku onoho lišáctví, kterou dle mého mínění projevuje Verlaine v básni Green. To si ale naopak žádá excesivní neskromnost, která z básníka – jako u V. Huga – činí demiurga schopného dát všem přírodním předmětům nová jména nebo nová určení. Tyto dva postoje, navzájem velice vzdálené, již neodpovídají onomu neklidu, jenž se nám odhaluje na poli jazyka. A připadá mi, že tento neklid je nerozlučně spjat s naším nynějším pojetím poezie. Na lyrických strategiích květového daru spočívá podezření, že se cosi daří až příliš dobře (byť jsem předvedl noční limity, jež tento úspěch má v básni z *Kontemplací* – která též možná právě proto lépe vzdoruje našim dnešním kritériím).

Jedna Ungarettiho kratičká báseň může dát lakonickou a eliptickou odpověď na výše položenou otázku, zda je tento motiv i v poezii 20. století ještě živý. Báseň nalezneme v Konci první doby, prvním oddílu *Rychlosti*, což je sbírka zahrnutá do souboru nazvaného *Život člověka*.⁹ Slyším v ní výraz odstupu, který se moderní poezie nesnaží překlenout, ale spíše prohloubit. Možná v ní též slyším skutečný význam každého květinového radu, ať skutečného, nebo v básni. Mezi přirozeným květem, který utrhneme a vyrveme ho z jeho životodárného a známého prostředí, a květem, který se stal symbolem milostného daru, vyvstal rozestup. Odhalila se tu jakási fundamentální diskontinuita. A právě tento odstup vypovídá báseň ve dvou verších, která nese název *Vždy* – avšak titulní *Toujours* se zde již nerýmuje s *amour*.¹⁰

Ponechám ji zcela bez komentáře. Báseň zní:

Mezi květem utrženým a květem darovaným
nevyslovitelné nic.

9 Giuseppe Ungaretti: *L'allegria: 1914–1919* (*Vita d'un uomo – Poesie I*), Milan: Mondadori, 1992; česky viz *Život člověka*, přel. Jiří Pelán, Praha: Odeon, 1988, s. 9. Báseň je z let 1914–1915.

10 Kapitola vychází ze stati *Voici des fruits, des fleurs: remarques sur le poème comme don d'amour*, in: *L'Offrande lyrique*, ed. J.-N. Illouz, Paris: Hermann, 2009, s. 161–173.

Dávání

C) „Dávání dávání“

Michel Deguy a dar

Jeanu-Pierru Moussaronovi

1. Z NEJEDNOHO TITULU

Slova *donnant donnant* tu jsou v první řadě titulem, který dávám svému textu, přičemž beze studu přejímám název Deguyho sbírky *Donnant donnant* z roku 1981.¹ Opakuji tento titul proto, aby bylo možné znovu vnímat jeho nahodilou radost a štěstí, a přejímám jej tedy na úvod pro sebe gestem, jež je – kdoví – gestem samotné poezie: zvýrazněním, vytržením, rozeznáním určitého jazykového výrazu, jemuž se navrácí účinnost tím, že jej vyjmeme z kontextu. Čímž se obrat *donnant donnant* znovu dává k poslechu a čtení.²

Je to gesto básnické a současně (pokud ovšem lze u Deguyho jedno a druhé oddělovat) gesto kritiky, která citacemi odpoutává a podtrhává, vytváří prostor komentáře, tak aby se formulace rozvinuly ve všech významech, „doslova a ve všech smyslech,“ jak přislíbil Rimbaud. Kritiku tedy musíme

¹ Cituji podle vydání v edici *Poésie* nakladatelství Gallimard z roku 1986.

² Frazologické spojení *donnant donnant*, tvořené dvojicí přítomných příčestí slovesa *donner* čili „dávat“, v běžném úzu odpovídá anglickému *give-and-take* a znamená „[jak] dává [jeden], [tak] dává [druhý]“. – Pozn. překl.

chápat jako místo přijetí a odezvy díla. Na tento úkol kritika skromně aspiruje, když mizí za textem stavěným do popředí, jak výstižně připomíná Maurice Blanchot v úvodu své knihy *Lautréamont a Sade*, v předmluvě nazvané „Co je na kritice?“.

Tedy – dávání dávání. A přiznávám, že tento titul je též způsobem, jak Jeanu-Pierru Moussaronovi dát či vrátit coby protidar to, co mi dal čtením Michela Deguyho – v jakési snové symetrii, jejíž nemožnosti si však jsem vědom. Ano, píšu pro Jeana-Pierra Moussarona, jenž je pro mne donátorem básní Michela Deguyho, a píšu ve stopách jeho knihy *Poezie jakožto budoucnost*,³ která bude v celém mém výkladu neustále přítomná.

(Vyjádření „nemožná symetrie“ může působit přepjatě, avšak chtěl bych zde učinit jedno zvláštní, snad až příliš osobní sdělení: žiji v pocitu, jako by poezii Michela Deguyho četl Jean-Pierre od samého počátku a ona byla jeho čtením zprostředkovaná, takže mu takříkajíc náleží víc než mně. Podobně jako byly určité latinské texty čteny mým otcem nebo Joyceovy knihy mým bratrem Jeanem-Michelem. Mám pocit, že tyto texty čtu na jejich místě – které si sice mohu pouze představovat, ale které *ex ante* podmiňuje mé čtení.)

Obávám se tedy, že vlastně nic nedávám oplátkou – ale to je v přátelství nepodstatné. Jestliže jsem chtěl něco navracet, nebylo to kvůli vyrovnanosti směny (vykonáním protidaru, jehož posláním by bylo anulovat původní dar), nýbrž kvůli zdůraznění odstupu, vyznačení odkladu a zaznamenání dluhu. Podstatnější možná je, že ze svého čtení činím příležitost či okolnost pro to, abych dál rozvíjel své úvahy o daru v poezii, o poezii jakožto daru a o daru poezie, úvahy o tom, co ve svém dění dává a co si dává poezii – a pokračovat též v rozjímání nad Pongem a Jaccottetem o motivu darovaných květín v básni. Sveden a takřka pronásledován názvem Deguyho sbírky mohu spolu s ním trochu pokročit ve vyjasnění ústřední a ohromující otázky daru.

Tedy: *dávání dávání*. Leč kniha, kterou jsem s touto stopou (se zdvojeným signálem titulu) opakovaně přečetl, je – to přiznávám – pro člověka, který se ji chce opovážit komentovat, hrozná. Jak vyjádřit dojem, že kniha je inteligentnější než čtenář, každopádně nepochybně inteligentnější než já, když ji čtu? Kniha nekonečně moudřejší, než já kdy mohu být – a navíc si hraje s věděním o slovech, textech, zemích. Při čtení a pročitání sbírky *Donnant donnant* pozná-

3 Jean-Pierre Moussaron: *La Poésie comme avenir. Essai sur l'oeuvre de Michel Deguy*, Sainte-Foy: Le Griffon d'Argile – Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1992.

vám to, co Blanchot (znovu Blanchot) tak velkolepě nazval „nedostatečností komentáře“, alespoň mého nepochybně; pokorně se k ní přiznávám a snažím se touto zárukou, tímto citátem z textu, který Blanchot věnoval Louisi-Renému des Forêts, proti ní obrnit.⁴

Nehodlám tedy nyní s oporou v Deguyho sbírce provádět komentátorské cvičení v tom smyslu, že bych se pokoušel o pozorné a hermeneutické čtení básní v jejich celku. Nenavrhnu žádnou strukturální ani genealogickou analýzu toho, co daná kniha představuje v Deguyho díle a jeho dění, ani rozbor způsobu, jak byl text přejímán a pozměňován v různých vydáních a jak byly některé jeho pasáže importovány do jiných knih. Pro takovou práci jsou jiní vybaveni lépe. Chci se mnohem skromněji pokusit o několik neuspokojivých uchopení, vyznačit několik záchytných bodů a možnosti přiblížení a zamyslet se nad otázkou daru. Provedu to tak, že budu poezii obcházet a půjdu jí vstříc, tázaje se na to, co by se filozofičtěji dalo označit za podmínky dávání daru, jak nám je předkládají básně ze sbírky *Donnant donnant*.

Jestliže zde záměrně užívám odbornějšího slovníku, činím to též ve snaze vyznačit další dluh, totiž k úvahám Jacquese Derridy o daru v knize *Dát čas*. Přičemž všude, kde si text vynutí slovo „dar“, nechť v pozadí zaznívá formule „dar, pokud něco takového vůbec jest“ (*le don s'il y en a*), formulí zdůrazňující paradox naprosto nezainteresované gratuity, jediné, jež může ustavit dar bezvýhradný a nevypočítavý. Možná se takové gratuity nedá dosáhnout. Má úvaha se obdaruje dobrovolnou ozvěnou tohoto paradoxu, na němž stojí všechna Derridou provedená čtení v uvedené knize, čtení Marcela Mause i obdivuhodné Falešné mince z *Malých básní v próze*. V této směně čtení je takřka zbytečné zdůrazňovat význam dialogu, který Jacques Derrida vedl s Michelem Deguyem – pro něhož, jak známo, je Baudelaire stejně zásadní jako pro Derridu.

Nedozírná otázka daru by vyžadovala více varování, více filozofických znalostí, obsáhlejší rozvinutí. A bylo by též nutno uchopit ji v celku Deguyho díla, kterým pronikavě prochází. Já se však omezím jen na nedokonalé a dílčí prozkoumání sbírky *Donnant donnant*. Je načase dát se všanc.

4 Citát se nachází v Blanchotově textu nazvaném *Le Blanc Le Noir*, který tvoří druhý oddíl sbírky *Une voix venue d'ailleurs. Sur les poèmes de Louis-René des Forêts* (ve vydání Dijon: Cahier Ulysse, 1992, s. 24). Tento odkaz mě opravňuje mluvit o spřízněnosti obou autorů.

2. ZDVOJENÍ

Začněme upozorněním na první, již v titulu přítomné napětí (neboť jsem titul sbírky stále neopustil a nechávám ho rozpínat se). Co máme pod vyjádřením *Donnant donnant* přesně rozumět? Jaký cyklus máme chápat v zrcadlovém zdvojení téhož přítomného přičestí? Naskýtají se nám dvě možnosti čtení: buď se zdvojením vypovídá dokonalá (a možná utopická) symetrie dvou souběžných úkonů, absolutní shoda dvou darů, k nimž dochází současně – anebo se při čtení titulu musíme řídit jeho implicitní syntaxí, takže je druhé *donnant* důsledkem prvního. Je nutno zde volit? Podle mého mínění je lepší nechat dvojznačnou ambivalenci rozehrát a dovolit titulu plynout v nejistém prostoru, který pro básně rysuje.

Zdůrazněme napřed první čtení: formule vyňatá z veškerého kontextu a oddaná pohybu čiré konfrontace dvou zcela shodných slovesných tvarů by pak označovala ideální povahu daru. Na jedné straně mi je dáváno – ať už se tímto trpným tvarem poukazuje k přírodě, jazyku či druhému. Na straně druhé i já sám za sebe dávám, dávám druhému, jazyku a světu. Tím se okruh spíná, avšak neuzavírá, neboť je stále znovu otevírán v potenciálně nekonečném kruhu daru. Existuje tedy – resp. existoval by – dar, který vytváří řetězové dávání. A titul, který si Michel Deguy zvolil, by pak vypovídal tuto touhu, tuto utopii, toto štěstí.

Cítíme ale – čímž se k prvnímu čtení přidružuje druhé –, že jsme tím potlačili běžný význam příslušného obratu, na který však nelze zapomenout a nelze jej odříznout.⁵ Hotová vyjádření jazyka totiž odolávají a uchovávají si svůj idiomatický ráz – ostatně tak obtížně přeložitelný. Jak říci *donnant donnant* anglicky, německy nebo kterýmkoli jiným jazykem? Poezie vychází v jazyce z toho, co na něm je jedinečného, a nesnaží se to zastříti ani utlumit. Usiluje – zvláště v díle Michela Deguyho – o probádání právě toho, co v sobě má nepřeložitelného a *nepřevoditelného*.

Když totiž v běžné francouzštině řeknu *donnant donnant*, znamená to, že svému protějšku něco dávám, ale oplátkou také něco očekávám. Formule předpokládá jakési „ale“, implicitní rozpor s předpokladem gratuity. Když rozvineme vykrytalizovaný dialog, který je v této formuli skryt, uslyšíme rozhovor následujícího rázu: „No tak dobře, já ti to teda dám, ale nemíním to jako čistý

dar. Bude to *donnant donnant*. Něco bude nutné dát oplátkou.“ Podle tohoto druhého čtení se v rozhovoru přiznává opak každého skutečného daru. Rozhovor přiznává, že dar vždy existoval jen na podloží protidaru. Neexistuje žádný absolutní dar mimo ekonomiku směny, která řídí jeho pohyb. Ke slovu tak přichází jiná pravda, méně ideální a méně abstraktní, pravda, kterou zdravý rozum a sociologie dobře znají – od Maussových úvah o potlači po Bourdieuvy studie o Kabylii. A příčina toho, proč není žádný dar zdarma, tkví v tom, že pravidla směny, jež určují jeho možnost, se musí neustále přeskupovat.

3. „DÁT PŘIJETÍ“

Dar vyňatý z transcendentální ideality tedy bude odpovídat na *potřebu*. A to znamená, že se začlení do materiálního oběhu. To připomíná následující pasáž z textu „Prosím vložit“, který vyšel v březnu 1981 v Bulletinu nakladatelství Gallimard: „Odkud se bere naše potřeba poezie? Z potřeby dávat – dávat přijetí – přijetí daru – daru schopnosti přivítat či obsáhnout jazyk.“⁶ Dání je tedy nutné přijmout. A báseň je nástrojem, jak doslova zajistit, aby se dar stal, aby „měl své místo“ (*avoir lieu*), aby v sobě objevil prostor a čas.

Totéž jiným způsobem vyjadřuje závěr textu nazvaného „Fáze Vx“ (což je titul, který nelze vyslovit nahlas a musíme ho číst v jeho synkopované polysémii). Podtitul textu zní „Óda na fragmentaci“, což je důležitý poukaz. Hned na počátku ukazuje volbu ódy jakožto zásadní formy přijetí vzdaného světu v jeho moci. Podle (implicitně či explicitně evokovaných) vzorů u Pindara či Claudela je óda svého druhu odpovědí, protidarem slova, které oslavuje, slova povzneseného kvalitami svého předmětu a jím unášeného až k němu. Velká óda se však vytratila, její religiozita je v troskách. A co čteme u Michela Deguyho, je „určeno k fragmentaci“, jako bomba, která šíří své tříštění, a v přerušovaném a navazovaném pohybu, který je stejně plurální jako rozmanitost, kterou má vyjádřit. Je to bytostně pluralizovaný a mnohdy ironizovaný pohyb.

Aniž bych se tu pouštěl do rádkového výkladu, vyčlením z textu několik složek. Poukážu na odložený začátek ve druhém odstavci, který je zahájen zvoláním: „Červencová diareze!“, načež vplyne ve zpěv obnovené shody s provenzálským světem: „Snítky a thyrsy pod révami rozechvělými v protisvětle...“⁷

6 Cituje J.-P. Moussaron: *La Poésie comme avenir*, s. 96.

7 M. Deguy: *Donnant donnant*, s. 152.

Okamžitě si ale povšimneme hojnosti plurálů a rozdrolení světa, který se snaží sjednotit, v problematické jednotě dionýského a apolinského v ironické formě „viněty“.

Ostatně díky tomuto prostředkování dochází ve filozofičtějším tónu k novému vykročení, když čteme: „Jedno nesubsistuje, avšak je-li popíráno, dává.“ Tento odstavec vychází ze ztroskotání jednotného pohledu, jak jej nabízela hora Ventoux. Touha po panoramatickém pohledu však trvá a slibuje i odmítá hledisko převislé na vrcholu. Tuto fázi provizorně shrnuje verš psaný kurzivou a vyčleněný uprostřed strany: „*Vrchol je bez východiska.*“ Bezprostředně po tomto verši pak nacházíme pasáž vysvětlující název celé sbírky. Z ní ocituji tyto řádky:⁸

Dávání

Dávání je formule

směna bez trhu

v níž by užitná hodnota byla jen směnou daru v němž
se společné ani nehledá, hojnost neporovna-
telných bez míry pojatých pohromadě, peň, jehož nať
se proměňuje v to, co není odmítnutím

Co byste rádi dali

Gesto se počítá

V této velmi hutné pasáži je navrhovaná utopie spjata s jemným rozdílem mezi „směnou“ a „trhem“, který anuluje tržní kvalitu a uchovává dar. Jistě, dar není absolutní ani ryzí – a tento odstup je dostatečně vyznačen prostorovým oddělením obou veršů: dvojí *donnant* nestojí na témže řádku, v témže dechu. Zdůrazněna je asymetrie. Nicméně v této nestabilní rovnováze, obezřetně formulované v kondicionálu, může nadejít zmnožení neporovnatelností, která zamezuje každému srovávání, a tedy i neutrálnímu oběhu navzájem zaměnitelných věcí. Zbývá barter, ale ten se – v nové hře s ustáleným jazykovým vyjádřením – neodmítá. Jazyk totiž znovu vyhovuje naší potřebě popisu mimo připomínanou gratuitu i realitu směny. Vidíme tedy, jak dané sousloví provádí systém permutací a repríz, v němž se termíny opakují a odpovídají si v systému

odezvy, jenž rozmývá obrysy, aniž by však diferenciální rysy zcela smazal. To *podstatné* je tedy *gesto*. *Gesto* spočívající v tom, že hoře Ventoux navrátíme její neporovnatelnost, zpluralizujeme její tvar.

4. NEROVNOSTI

Zde si musíme připomenout, že sbírka *Donnant donnant* stojí ve znamení dedikace: „Andrée, mé matce / obdarované dárkyni“. Vysláním básně se dárkyně stala adresátkou slov, kterým dala zrod. Na pořadí tedy záleží a jedná se o protidar určený té, jež učinila první dar. Dedikace však stvzuje, že vracet je možné – byť třeba jen tím, že za sebe, jakožto syn, vypovím podstatnou jsoucnost matky. Poezie je určena k tomu, aby značila tuto směnu, možnost směny současně s jejím uskutečňováním, avšak na pokraji vzájemnosti, které se nikdy zcela nedosáhne (a nemá se jí dosáhnout).

Toto kvazisplynutí též vnímám na počátku textu „Konec odpoledne blízko Annapolis“, který sbírku zahajuje. Ocituji první odstavec:⁹

Co zbývá z cesty, to, kvůli čemu se cesta v protijasnozřivosti uskutečnila v letmém doteku s pohromami a o co při návratu přijde, až po návrat toho, co nebylo potlačeno, nýbrž ztraceno, ne v nevědomí ani žádným zájmem o ztrátu, a co tedy při návratu bude k očekávání žádného daru; co zbývá z cesty, je vzpomínka, ale na co, na potěšení z bezvýchodnosti nebo dvojznačněji na dar, který si navzájem činily bezvýchodnost a potěšení, břeh (*le bord*) a návrat (*le rebroussement*).

První směna je časová a provádí se zvláštním, ale klíčovým refluxem minulosti do budoucnosti. I zde je základem básnického gesta barter kvalita: *le bord* et *le rebroussement* jsou v působivé aliteraci takřka zaměnitelná, a přesto zůstávají oddělená. Každé navštívené místo tak dává četný a neporovnatelný plurál svých *okolností* – což, jak víme, je v poetice Michela Deguyho klíčové slovo. Tuto kvalitu nemůže žádná fotografie zachytit, kupříkladu ani ta, jež absentuje v textu *Legenda*,¹⁰ fotografie přítomná a neviditelná, jež tvoří součást půdorysu ve hře autorovy paměti.

9 Tamtéž, s. 119.

10 Tamtéž, s. 125–126.

Touto přehlídkou četnosti se básník otevírá bohatství rozmanitosti a coby cestovatel se mu ochotně poddává. Právě to připomíná krásný citát z G. Iommiho: „Pokouší mě bez ustání / touha po výčtu.“¹¹ Má se básník ubírat ke každé věci, ke všem věcem? Má se dotknout toho, co jeden dlouhý a vydatný text ze sbírky *Donnant donnant* označuje za „Velký referent“? Zápisky z cesty zabírají dvanáct stran a dokládají autorovu satirickou a posměšnou žílu. Spolu s mnoha dalšími ze své generace tu putuje na Dálný východ, humorně překřtěný z *Extrême-Orient* na *Extrême-Culturel*, „Dálné kulturno“. Cesta je totiž na jeho vkus příliš organizovaná a v závěru prvního odstavce je předem přiznáno jisté lucidní zklamání, jelikož Evropané „se pro oba hostitele nenacházeli v prostoru přetátém vypjatou pohostinností, nýbrž v nerovnosti splátek“.¹² Přelud splynutí a rozplynutí v exotickém Jinde se neuskuteční. Naopak je nutné eticky přiznat nerovnost a rozdíly. Nic se s ničím nesmí zaměnit.

Tato nezbytnost (politické a literární morálky) je též vyznačena v pasáži, kterou Deguy věnuje překladu všech globalizovaných básní do příšerné angličtiny mezinárodní kuchyně.¹³ Tímto ochuzujícím překladem se vypovídá právě negace specifického daru jazyků, jejich hluboké nepřeložitelnosti, jež je právě úkolem každého básníka v každé řeči. Každá skutečná báseň vyjevuje tuto rezistenci, na kterou jsem upozornil výše, když jsem se ptal, jak vlastně přeložit název sbírky *Donnant donnant*.

Zápisky z cesty vstříc Velkému referentu privilegují příčná setkání, výboje mimo prošlapané cesty, šťastnou shodu věcí a knih, jako když spisovatel při návštěvě Města Synů nebes poznamenává, že „U Nagela na straně 481 shromáždil kus dřevěné mřížky tvořící okenici pavilonu císařského klidu“.¹⁴ Je potřeba se ironií zbavit iluze, že je člověk jediným Okcidentálcem, jemuž byl do tohoto jiného světa poskytnut privilegovaný přístup. Protikladem tohoto fantasmatického *tête-à-tête* je bdělé vědomí nutně prováděné hry dvojznačných pohledů, v níž je divák vždy též předmětem podívané těch, které sám pozoruje.

11 Tamtéž, s. 134.

12 Tamtéž, s. 134.

13 Tamtéž, s. 136.

14 Tamtéž, s. 141.

5. SMĚNY

Tyto momenty bezezbožní směny jsou v textu Michela Deguyho okamžiky štěstí. Cesta k Dálnému kulturnu jich přináší celou paletu, ale nepochybně se rozmnožují v textu nazvaném *Watteau* v takřka samotném závěru knihy. Proto tento text zajistí mé poslední uchopení sbírky. Připomenu jeho incipit či hlavu: „Pak není pozadí; pozadí postupuje vpřed; tapisérie tapisérních houštin; nebe jako vesta; a šustot akátů vyčesávajících mísící se vítr a nezřetelnou, avšak denní hodinu.“¹⁵ Deskriptivní euforie tohoto začátku souvisí se všeobecným převrácením všech plánů podle zákona materiálních směn, jež zamlžují orientační body. Výjev je tak místem a opakovanou příležitostí pro převrácení jevů k nim samým. A nejistým se stává sám smysl a samo směřování plátna, neboť divák už neví, zda postavy nastupují či vysedají, zda se sdružují pro cestu na Kythéru nebo z ostrova odjíždějí. K tomu spisovatel uvádí: „Tato nerozhodnost, tato směna, tato rotace alternujících hemisfér fiktivna by byla podstatná. Citace Kythéry, svátek citace.“¹⁶

Veselí pramení z toho, že se reprezentace dává coby reprezentace, jelikož se inscenace zdvojuje a nesnaží se naturalizací padnout v zapomnění. Jazyk (barvy malby i barvy slov) je vystavován, obhajován, obdivován. Vzájemnost kvalit se vypovídá i v následující pasáži: „svátek, v němž je zeleň jako výzdoba a výzdoba je stejně opravdová jako zahrada, a průvod nových figurantů malířství rozvíjí korouhev pro novou figurativní smlouvu společnosti, lásky, jejich reprezentace.“¹⁷ Povšimněme si vážnosti – leč rozehrané – tohoto biblického poukazu („nová smlouva“), poukazu odvráceného, neboť se přece na Watteauově obraze jedná o pouhý tento svět. V téže pasáži je toto permanentní sem tam, jež zajišťuje nekončící směnu substancí, objasněno výrazem „vzájemnost důkazů“.

Watteauův obraz nezůstává dlouho sám, stejně jako nemá sama zůstat poezie podle Deguyho. Je odezvou a protažením, subtextem a ilustrací Marivauxových her – přičemž Marivauxovi Deguy následujícího roku věnuje knihu. Jak již bylo řečeno, štěstí pramení z onoho stálého křížení, jež zmnožuje konvergenční linie, aniž by ale přitom kdy přivedlo režimy existence ke skutečnému splnutí.

15 Tamtéž, s. 167.

16 Tamtéž, s. 168.

17 Tamtéž, s. 170.

V tomto pohybu neustálých převracení „je kalkul výhry a prohry u každé partie závrtný a my možná nejsme s to jej propočítat, ani triumf interpretace, jež by z něj ‚vyextrahovala‘ smysl, který by jím nebyl pro diváka, ani pro Marivauxe, ani pro jeho dobu...“¹⁸

Děje se pohyb sem a tam a zdvojuje to, co dává obraz, co dává Marivauxův text. Nenastává však v indiferenciaci jsoucen nebo rovin. Tato směna kvalit (jež je samotnou činností konající básně) se však dává s mírným zdráháním, ve formě příslibu. Napětí musí být zachováno, tak aby cestu tohoto neustále probíhajícího přibližování vytvářela právě činnost písíciho. Zdá se mi podstatné, že Deguyho poezie tuto hru rozdílů (a *odkladů*, tak aby psal jako Derrida a vyznačil, že jde též o záležitost časovosti) pevně drží. Báseň je tím, co dává tento systém směn, je to svého druhu výměník, který vyrábí články srovnání, vytváří chunky ubírající se donekonečna jeden ke druhému v rozmanitosti, jež je na prahu svého rozřešení v jednotě.

Právě to – filosofickým a takřka pedantským jazykem – říká poslední odstavec Watteaua: „divadlo by bylo vynalézáním článků srovnání, artefaktů k tomu, aby se antropomorfóza analogizovala.“¹⁹ Divadlo se tak především stává „místem“ vyjevování neustále aktivního procesu. Je to místo vztahů k vidění a ke slyšení. Nepochybně tomu tak je *faute de mieux*, avšak transcendence není z tohoto světa, jenž je náš a musíme jej obývat a činit obyvatelným. Znovu tak pročítám závěr textu:²⁰

Pokud vztah k nebešťanu či nebešťanům nebude přímočařejší – přičemž samo *nebe* je jen přirovnáním k nebi –, je zapotřebí vymýšlet místa, dramata, postavy, které se jim blíží. Tkví snad v tomto smysl „přibližování“, básnické práce? Vymýšlet *přibližující se* (zastávající, dospívající) bytosti, jež vyměřují vztah ke vzdálenému, odlehlému, velmi dalekému, jež se přibližují k ...

Dbal jsem na to, abych zde toto klíčové závěrečné pozastavení přepsal přesně. Ve snaze o co nejpresnější přiblížení se věta přerušuje a končí mezerou, po níž samostatně následuje trojtečka. Poezie nás musí držet ve vztahu k „velmi

18 Tamtéž, s. 171.

19 Tamtéž, s. 171.

20 Tamtéž.

vzdálenému“, avšak v postupné hře přiblížení, jež nepodávají transcendentálního skokem. Vše tkví v konstrukci článků srovnání, v níž jazyk hraje klíčovou roli jedině tehdy, pokud je s to nezaměnit znak („nebe“ kurzivou) a – opovažují-li se to tak říct – věc („nebe“).

V koloběhu dávání tedy nezazní žádné poslední slovo. Zastavme se na této nemožnosti konce. Právě ona však – jak si uvědomujeme díky Michelu Deguyemu – dovoluje hravé a neustálé spouštění „dávání dávání“. Tato suspenze spouští následující gesto, touhu ještě dát oplátkou.

7. KAPITOLA

Slibování

Lyrické futurum

mé matce

Rošťáci ozařovaní bledničkovým sluncem! Bído! Vždycky se pro mne rozevláte v líbezném reji, smaví andílci v chmurné době [...]. Tak mi Smrt skrze vás ještě trochu zatančí...

L.-F. Céline, *Klaun's band I*¹

Mluvíme-li zcela obecně, lyrismus nepochybně předpokládá unešení (*transport*), tak aby se pozvedl zpěv nebo povznesla báseň, pohyb vytržení uchopujícího toho (tj. básníka, posluchače či čtenáře), jehož strhává rytmus slov. Tento pohyb lyrismus podle všeho nachází výsadním způsobem na dvou časových osách, na nichž rozvíjí svůj hlas: především jako oslavu přítomnosti, exaltaci okamžiku zázračnou shodou mezi výpovědí a chodem světa, okamžiku, jenž by se tak stal věčným, ale který se stejně tak může převrátit do ustrnutí nehybného a hltavého trvání. Vědomí časové rozluky otevírá před lyrismem druhé hlavní jednací pole do té míry, že se stává jeho uceleným subžánrem: elegie oslavuje šťastnější minulost, uplynulý zlatý věk, lepší čas, jehož nostalgický otisk však má být zachován přítomností.

1 Přel. Anna Kareninová, Brno: Atlantis 2001, s. 31.

Na následujících stránkách chci evokovat pohyb, jenž je vůči pohybu elegie takřka opačný. Svůdnost budoucnosti, ač zjistitelná méně bezprostředně, působí na lyrickou poezii stejně mocnou přitažlivostí, když imaginaci nabízí zpřístupnění času, který je odpoután od přítomnosti, a přec skutečný. Unešení tu je skokem k tomu, co ještě nenastalo a co je autoritativně vyhlášováno hlasem: příslib nadcházejícího – pro který, jak uvidíme, je báseň mnohdy paradoxním místem naplnění. Přitažlivá síla této budoucnosti, ve své podstatě (jak se domnívám) vpravdě lyrické, a její schopnost nás dojmout souvisejí se samotnou strukturou každého slibu jakožto závazku splnit něco, co na nás – na naši výpovědi – nemůže plně záviset. Každý slib (počínaje slibem milostným, který v každém „miluji tě“ obnáší „budu tě milovat“) představuje nerozumnou, iracionální, a přec skutečněnou sázku, že se budoucnost – ze své povahy nejistá a prchavá – bude moci shodnout s tím, co si přejeme.

Každý zná Malherbovy slavné verše z Modlitby za krále Jindřicha Velikého po cestě do Limousinu: „Srpy pak shromáždí z našich polí žeň / a příslib, ježž daly květy, splní plod.“ Necháme-li nyní stranou politickou utopii, kterou tato prorocká chvála rýsuje, vybírám ze druhého verše (který takřka přechází do stavu magického rčení, tak snadno jej lze odloučit od kontextu; obecně je proto také znám jen tento alexandrin, aniž by byl přisuzován Malherbovi nebo vřazován do tohoto textu) onu zvláštní uhrančivost, která odtud vyzařuje díky futuru, onen pohyb takříkajíc inverzní vůči elegii, který v nás poezií probouzí naději v nadejití lepšího času a světa, nadejití stejně přirozené a nepříkazatelné, jako je dokonalá forma verše, který je oznamuje. Příklad toho, co překračuje dokonce i příslib coby jiné jméno poezie.

1. Od proroctví k režimu lyriky

Obecnou modalitou Malherbovy Modlitby je proroctví. Básník ohlašuje v budoucnu zlatý věk, který díky mírotvornému králi zavládne na francouzském území, zmítaném tolika roky občanské války. Ujišťující výpověď však zůstává podřízena modlitbě adresované králi coby chvála jeho moci i apel na to, aby nezradil své civilizační poslání. Jestliže se báseň jakožto celek vypovídá v anaforickém režimu budoucnosti, je to díky tomu, že skutečnost, kterou ohlašuje, již probíhá. Popisuje se v indikativu, jako pravdivá a nepopíratelná věc, a má formu hypotypóze, jež se spokojuje s tím, že nám – ve snaze přesvědčit nás již

předtím, než příslušná dobrodiní nastanou – staví před oči budoucí stav království.

Není třeba nahlížet do gramatiky, abychom věděli, že futurum je současně čas nutný, neboť umožňuje projekci jednání směrem k tomu, co bude, i křehký ve svém nároku vypovídat se v indikativu namísto konjunktivu či optativu. Výrok, že udělám to či ono, přehlíží vše, co by také mohlo rozbořit jakoukoli možnost vykonání daného skutku. Bez pověřivosti (vzpomeneme-li na rituální „Inšálláh“, jež obyvatelé Maghrebu připojují ke každé výpovědi o budoucnosti) prezentují coby skutečné něco, co logicky vzato ještě nemůže skutečné být. Futurum je tedy z povahy věci prorocké, předbíhá pořádek času a světa a jakoby se spokojuje s pouhým popisem faktického stavu.

Ve velkém klasickém básnictví je ostatně futurum vyhrazeno pouze Božímu slovu, jež ho jako jediné může používat se vši přísností. Ať už jde o slovo Boha, nebo jeho zástupců, rozbíjí čas již zavržené perspektivy, kterou je exemplárně hledisko Posledního soudu. Takovéto neúprosné futurum nacházíme u Agrippy d'Aubigné v *Tragických básních*, v oddílu právem nazvaném Soud, jelikož zde básník – coby zprostředkovatel Věčného – odsuzuje zlořečené hříšníky. Taktéž u Racina je proslulé Athaliino proroctví odezvou Agrippininy poslední tirády v *Britannikovi*, kde svému zvrhlému synovi ohlašuje budoucí trest za jeho zločin a anticipačně zapisuje události, u nichž víme, že k nim následně v příběhu krvavého císaře došlo.

Toto tradiční (a takřkajíc jediné logické) využití futura není specificky lyrické, byť živí jednu stálou básnickou žílu. Hlas – blízký jussivní modalitě, jak ji též nalezneme v právních textech – oznamuje trest nadlidského pořádku, vycházející z lidské transcendence. Právě tuto modalitu futura uvádí Victor Hugo v *Kontemplacích* na scénu básní Co praví ústa stínu, hlasem, který explicitně zprostředkovává hlas Boží a hovoří jeho jménem a na jeho místě. Závěrečné anafory (*on verra, ils viendront*) vyznačují nástup času a konečný smír Ježíše a Beliala, jež uzavírá skvostné předchozí futurum v poslední sloce: „Vše bude řečeno.“ Hugův velký lyrický hlas se překonává ve shodě s expanzivním principem jeho poetiky; dokáže do sebe pojmout prorockou tendenci vize schopné předpovědět završení lidského a božského času, ale má zapotřebí veškerou vizionářskou exaltovanost sebepřekonání, sublimního povznesení, symbolizované pohybem přenesení „do výše skály“, kterému přízrak stinných úst básníka podrobuje.

Aby se futurum stalo skromněji či striktněji lyrickým – tj. aby bylo individuálním slovem bez jistoty transcendence překonávající singulární

výpověď a proměňující ji v poučení z nadcházející pravdy –, musí se zabarvit odstínem touhy, musí být neseno indimním citem subjektu, který se svou výpovědí zavazuje k nadejítí toho, co říká. Proroctví se tak – překérněji – stává utopií. Její realizace závisí na přitakání, které slovo očekává od těch, k nimž se obrací. Zpěv subjektu se stává prostorem společné projekce. Zatímco proroctví nás plní strachem či úctou, lyrické futurum předkládá budoucnost ke sdílení, představu doby, která v sobě obnáší shodné hodnoty, shodnou touhu žít takovou budoucnost.

Toto překlopení futura do utopie můžeme nalézt v řadě známých básní, v nichž se prorocký příslib takříkajíc utlumí, neboť závisí na společné výpovědi adresáta. Funkci onoho „my“, jež uvádí do pohybu slavnou píseň Jeana-Baptista Clémenta Čas třešní – „Až budeme v čase třešní“ –, předává šestý verš: „Až budeme zpívat čas třešní.“ Z jednoty společenství provázaného zpěvem se může znovuzrodit idylický čas lásek, křehký a příliš krátký čas, který vyvolává stesky a lítosti, avšak vzpomínka na něj zůstává svrchovaně silná. Je známo, jak se uvedená píseň několik let po svém vzniku v roce 1867 dokázala ujmout evokace doby Komuny, pohřbené utopie, vzpomínka na ni však musí udržovat sílu budoucnosti evokací toho, jaký úžas tato současně osobní i kolektivní zkušenost dokáže podnítit.

Futurum se tak vlastně nabíjí anticipačně elegickou tóninou, nechává před námi zajiskřit čas bratrství a hojnosti. Totéž evokuje píseň Léo Ferrého Zlatý věk, totéž shrnují nádherné Aragonovy verše: „Přijde den v barvě pomerančů [...]. Den odhaleného ramene, v němž se lidé budou milovat, / den jako pták na nejvyšší větvi.“ Přitažlivá síla těchto obrazů tkví ve vytržení futura, jež je takto prostě nastoleno, jako by už sám fakt výpovědi nechávala okamžitě nadejít krásnou barvu pomerančů, jež nepochybně obestře nevyhnutelnou říši lásky. Povšimněme si ostatně, že zmíněná píseň – ještě více než tato báseň – vědomě rozehrává tento svůdný účín futura cirkulující výpovědí zpěváka k posluchači, který slovo přejímá.

2. Obnovené začátky

Toto lyrické futurum, byť méně přímočaře prorocké, si hraje s představou cyklického času, jenž by se – jako roční doby – pouze navracel, takže by stačilo vyčkat a podnítit jej. „Všechno začne znovu,“ říká mluvčí písni Clauda Nougara

Uvidíš. „Všechno začne znovu, uvidíš, uvidíš, / K tomu je láska stvořená, uvidíš, uvidíš.“ Okouzlený milující zde slibuje, že se napraví, avšak vedle rétorické přesvědčivosti opakovaného oslovení druhého, po němž se chce, aby stvrdil přijatý závazek, se tu hlasu dostává všeobecného znovustvoření: znovustvoření „okřídleného pera slunce“, dítěte „posetého hvězdami potu“, ale „jiskřícího silou“, a vrcholící ve zmrtvýchvstání zesnulých v závěrečných verších: „A uvidíš všechny považované za zemřelé, / jak znovu berou dech a život v těle mého hlasu / až po konec světů.“

Plody vyplní příslib květů, nabídnou sklizeň pomerančů a života. Anebo skromněji řečeno, apel naděje nám dovoluje uniknout z nynějška utrpení. Takto čtu dojemný závěr básně Roberta Desnose *Půda v Compiègne*, básně napsané v období března a dubna 1944 přímo v internačním táboře Royallieu. Strašlivé sborové opakování „Křemen, křemen a křída“ vyznačuje uzavřenost vězení, které ale není s to rozbít vzmach vůle, neboť „Jednoho dne střesem svůj prach / Do tvého prachu / A se zpěvem odejdem“. Důvod k této naději nevyplýval z osobního příběhu básníka, „my“ zde překračuje jedince a nese v sobě – jakožto výpověď, kterou nelze uzavřít do žádného tábora – již díky faktu svého pronesení moc nepředvídatelné budoucnosti.

Jak vidno, futurum jako takové je stvrzením lidské energie, je výzvou k *budoucí síle života*, drahé Rimbaudovi. Jistě se může nabít potenciálně ironickými valéry, jestliže vyhláší čirou mystifikaci nebo jde o přehánění slova slibujícího víc, než slíbit dokáže. Celý začátek písně Ach uvidíš dlí v tomto napětí, avšak kosmické rozepjetí básně ji obdařuje rezolutně pozitivní hodnotou. Jiná Desnosova báseň, *Růže z Bagatelle*, na počátku zdánlivě sleduje toto ironické schéma. V první strofě čteme:

Přijďte za mnou znovu, říká,
až budete milionář,
až se růže z Bagatelle
rozveselí pod sněhem.

Čtvrtý verš je jen básničtější variantou úsloví „až budou mít prasata křídla“... Cynismem krásky, kterou zajímá pouze hmotné bohatství, je totiž předurčen absurdní úděl chlapce, který ji miluje, stráví mládí a celý život pachtěním za majetkem, a když se vrátí, nalezne ji mrtvou, zatímco sám se „stal hlupákem a starcem“. Desnos se ve svém krutém mravním naučení mohl zastavit zde, avšak smysl báseň tkví jinde a přetáčí se vprostřed čtvrté strofy: „Avšak

milenci tohoto druhu / nejsou tak početní.“ Ironické přání z počátku se převrací ve výzvu k šílené lásce a k požadavku:

Aby v Bagatelle rozkvetly
růže z prachu a z jinovatky,
ale zvlášť aby rozkvetly
ty, co jsou až za smrt milovány.

K evokaci štěstí ze soužití obou milenců ve vzájemné shodě se v básních zamilovaný často vrací v důsledku přesvědčení, že mu řečnická moc této evokace zajistí – jak to vidíme u Verlaina v *Dobré písni* – souhlas adresátky. Báseň uvedená veršem „Bude to tedy v jasném letním dni“ exemplárně projevuje tento přesvědčovací záměr oním logickým „tedy“, jež podřizuje implicitní přítomnost nepopíratelné budoucnosti. Síla konstatování (neboť futurum zůstává časem indikativu, který nejen vyslovuje, ale též stvrzuje) však může nabrat výrazněji tragický zvrat, jestliže se milostnému snažení nebo stupňování lepších perspektiv nemůže zdařit zastřít ztroskotání vztahu a nemožnost jeho nápravy. Na tomto vyústění funguje slavná píseň Jacquese Brela *Ne me quitte pas* (která jistě nebyla vybrána za „nejkrásnější milostnou píseň“ bez důvodu), když zoufalým refrémem podlamuje sled hyperbolických závazků milujícího; žádný totiž nestačí k zadržení té, která ho opouští.

Jediným spolehlivým novým začátkem, který může mluvčí deklarovat se vši jistotou, je tedy smrt. Takřka celá Baudelairova poetika tkví v bolesti tohoto konstatování, jehož logiku ale zároveň umí paradoxně převrátit. Přijetí ponížení je – jak známo – zkouškou spleenu. Fatální oznámení předem prohraného boje: „Bud' sbohem, jase let, ach, příliš krátkých, věru! / Již brzo vrhnem se do temnot mrazících!“ Začátek Podzimního zpěvu dává romantickému topos sílu obnovenou energií slov „vrhnem se“ (*nous plongerons*), v nichž se zdá, že zakoušené konání je současně záměrné. Máme-li uniknout pasti času, je nepochybně nutné si představovat (to jest předestřít v bohatších a žádoucnějších obrazech) jinou smrt, jiný čas, jenž bude časem Smrti milenců – a těžko zde neocitovat obdivuhodný první verš: „Budeme míti lůžka vůní stlaná.“

Počáteční mnohoznačnost básně pramení z nejistoty, v níž se nejprve nachází čtenář: imaginární místo se zdá být místem erotické rafinovanosti, nikoli smrti. Předznamenává však fatální splynutí milenců-blíženců v závratné hře časových poukazů, v níž se budoucnost rozvíjí v chronologii dosahující vrcholu za „večera z mystické růžové a modré“ – po němž ale následuje („A pak se

zjeví v dveřích Anděl jarý / a vzkřísí znova jemným prstem svým...) poslední akt sonetu. Budoucnost rozeběhnutá začátkem básně je tak spatřována jako jiná, předchozí budoucnost (v tom smyslu, v němž Baudelaire hovoří o „předchozím životě“) v zrcadlových poukazech, v nichž si smrt a zmrtvýchvstání zázračně směňují své rysy.

3. „Poezie už nebude rytmizovat jednání; bude *napřed*“

Nejúchvatnější silou obdařil básnické futurum nepochybně Rimbaud. Vrhán mimo svou dobu a povoláváje budoucnost, ve které se uskuteční sen, vyhlašuje vidoucí básník se zápallem jazykového revolucionáře nový režim slova, jenž je v současnosti teprve dlužný, novou modalitu, kterou mladý básník může jedinečně oznámit, jsa si též vědom jejího fatálního selhání. Z tohoto postavení uprostřed mezi světem starověké rétoriky a bezprecedentností nové poezie básník bere jakýsi dar vidění, který ho obdařuje orakulární mocí. Pátá část básně *Co se říká* básníkovi o květech začíná takto: „Někdo řekne velká Láska / zloděj chmurných odpustků.“ Apel adresovaný druhé osobě singuláru pokračuje takto: „Tvůj rým povstane, růžový či bílý, / jak sodíkový paprsek / jak rozlévající se kaučuk.“ V básni se současně uskutečňuje tato nová expanze i odstup, kterým se liší od skutečně básnického, vždy nadcházejícího slova.

V dopise Paulu Demenymu z 15. května 1871, známém pod názvem *Dopis vidoucího a prezentujícího* se jako „hodinka nové literatury“, Rimbaud označuje nový věk, jenž je teprve v zárodku. Skvostně vyhlašuje: „Poezie už nebude rytmizovat jednání; bude *napřed*.“ Celý navazující odstavec je proto napsán v exklamativním futuru: „Takoví básníci budou! Až bude zlomeno nekonečné otroctví ženy, až bude žena žít opravdu pro sebe a sama sebou, až ji muž – dosud tak odporný – konečně propustí, také ona bude básníkem! Žena nalezne neznámo!“ Doslovná změna pohlaví poezie pracuje pro jinou (politickou a poetickou) budoucnost, jež exaltuje současný úkol spisovatele, od něhož máme *in spe* žádat nové.

Rimbaudovo dědictví se mi v tomto směru zdá být dvoutvářné. Na jedné straně stojí rozšíření lyrické plasticity v celé moderní poezii, díky níž s novou rychlostí variují časové kombinace nebo srážka vět. Lze to ověřit například u Apollinaira. V pružnosti básní-rozhovorů hraje futurum rychlé rondo všech časů, zmobilizovaných dynamickým slovem, cirkulujícím po celém vesmíru.

Futurum tedy hraje jakoby efekt očekávání nebo mikrotextového zlomu ve smyslu euforické pohyblivosti lyrického subjektu. Obdivuhodnou ukázkou jsme viděli již v básni *Okna*. Tento text, který Apollinaire napsal pro katalog výstavy Roberta Delaunayho v roce 1915, mi připadá reprezentativní pro tu výjimečnou schopnost přenášení, jež je lyrickému hlasu vlastní: může pokrýt celou chromatickou stupnici, veškerou známou i neznámou geografii a nechat ztřeštit systém časů z prezentu do futura a pak do perfekta, jako v nekonečném rondu: „Třeba napsati báseň o ptáku který má jenom jedno křídlo / Pošlem ji jako telefonickou depeši.“ Anebo následující verše:

Pavouci z dob kdy ruce tkaly světlo
 Krása bledost nevyzpytatelné fialové
 Marně se pokusíme odpočinout si
 Začne se o půlnoci
 Kdo má čas má svobodu

Užití tohoto orakulárního futura, ohlašujícího budoucnost, kterou musí svým vizionářským slovem uspišit, v níž se jednání stane slovem, namísto aby slovo jen provázelo cosi, u čeho se spokojuje s vnějším popisem, nepochybně systematizuje surrealismus. A právě v tomto smyslu budu nyní hovořit o Rimbaudově dědictví. Opakovaně a zpravidla na konci knihy tuto výpovědní modalitu povolává André Breton – jako by bylo potřeba, aby byla díkce unášena k otevírajícímu se horizontu, zatímco dílo se uzavírá. Básník rozehrátlý lyrickou exaltací tu ve futuro vyhlašuje nový stav světa a touhy. Počíná si přitom se silnou vírou, s jistotou, která promluvě dává její autoritu. Vzpomeňme si, že v *Prvním manifestu* Breton píše: „Věřím v budoucí splynutí obou těch zdánlivě tak protikladných stavů, snu a skutečnosti.“ Tento skok do nemožného uskutečňuje poezie, ve své podstatě lyrická, neboť je kategorickou deklarací touhy. Krédo *Manifestu* Breton přejímá v závěru *Spojitých nádob* a znovu vyhlašuje: „Básník budoucnosti překoná deprimující představu nenapravitelného rozkolu mezi činem a snem. Nabídne nám skvělý plod ze stromu s propletenými kořeny a bude umět přesvědčit ty, kdo jej okusí, že není ani trochu trpký.“

Závěrečné dvě strany této knihy se proto nesou výhradně v indikativu futura, v ohromující směsi argumentační prózy a orakulární vize. Představit si román vyprávěný celý ve futuro je těžké, jelikož by takový postup okamžitě odhalil, jak je umělý, a je využíván výhradně pro hrátky s rolí toho, co v sobě má futurum příkazujícího a donucujícího, lyrické unešení vizionářského důkazu naopak

umožňuje udržet tento krajně zvláštní režim výpovědi i ve značné délce textu. Úchvatná báseň v próze, díky níž jsou *Spojité nádoby* zcela odtrženy od představy uzavřenosti či konce, uvádí ve skutek velkolepé tvrzení: „Básnická činnost se pak bude odehrávat v plném světle.“ Přesvědčovací síla, kterou Breton evokuje, z valné části pramení z tohoto současně autoritářského i otevřeného futura, neboť vše zůstává na poli neomezené možnosti.

Shodný pohyb otevírání je v závěru *Šílené lásky* vyznačen krásným dopisem Ecusette de Noireuil, což je přesmyčka² přezdívky Bretonovy dcery Aube, narozené v prosinci 1935. Kniha si své nadcházející čtení představuje takto: „Krásného jara 1952 Vám bude šestnáct let a možná podlehnете pokušení pootevřít tuto knihu; rád si představuji, že její eufonické jméno Vám donese vítr, který ohýbá hlohy...“³ Evokace tohoto momentu, v němž se spojuje budoucnost s mládím, procitnutí pro svět a tanec všech půvabů, se rozvíjí na dvou stranách. Tento skok do budoucnosti se mi takřka jeví jako signatura Bretonova psaní, jeho firemní značka. Tento čas indikativu poukazuje k zanícené jistotě člověka, který věří, činí prohlášení a bez výhrad se zavazuje slibem. Futurum – podivuhodně elektrifikované tím, co nadejde – má teprve začít pučet. Je zatím zcela žádoucí, aby ještě nebylo.

Ideální lyrikou surrealismu by tak bylo vyhlašování ve futurum coby dokonaný skok z druhé strany, odtamtud, kde se rozdíl budou moci rozplynout. Takováto lyrika se nachází ve znamení *šílené lásky* jakožto absolutní deklarativní modality, kdy prézens splývá s budoucností, věta „miluji tě“ se má číst jako bezpodmínečné „budu tě milovat“, jištěné důvěrou v čas, který nebude s to zradit jedinnost a singularitu touhy dovedené k paroxysmu. Skokem je sám akt milostného vyznání, dokonalý příslib, v němž se vypovídání slévá s vypovídáním a jenž svého mluvčího zavazuje nenávratně. U Bretona je mýtus šílené lásky (ač těžko smířitelný s mnohostí skutečných lásek) nezbytný jako základ výpovědního režimu, který je nakonec básnický od přírody, neboť toto slovo se stává skrz skrz slovem toužebným. Slib, který v sobě obnáší libovolné vyznání lásky, zde dospívá k vyvrcholení: slibuje samo futurum jakožto podmínku vši budoucnosti. Síla přesvědčení – tak krásná a občas iritující –, kterou surrealismus přivádí ke slovu, nachází vyústění v tomto exemplárním mýtu, v krédu unikátního jiného, jež umožní

2 Jméno bylo utvořeno přehozením slabik v oslovení „veverčí oříšku“, *noisette d'écureuil*, jehož Breton použil v dopise dcerce v době, kdy jí bylo osm měsíců. – Pozn. překl.

3 Přel. Jarmila Fialová, in: André Breton, *Nadja – Spojité nádoby – Šílená láska* – Arkán 17, Praha: Academia, 2022, s. 350.

ustavit průhlednost jazyka pro jazyk, jeho ideální ráz „skleněného domu“. Formulaci tohoto nesmyslného a úchvatného slibu převezmu z Desnosovy básně Nikdy žádná jiná než ty: „Nikdy žádná jiná než ty nepoloží ruku na mé čelo a oči / Nikdy žádná jiná než ty a popírám lež a nevěru.“

4. Splnit splnění

Samostatným časem indikativu je futurum díky tomu, že vypovídá skutečnost, být nadcházející. Tento bezpodmínečný závazek slova vůči tomu, co bude, tomu, co má být, nám – dá se tvrdit – obecněji odhaluje půdorys každé výpovědi (v jakémkoli čase) jakožto aktu víry v realitu toho, co rozmluva oznamuje. Futurum tak poukazuje na přirozenost slibu obsaženého v každém lidském slově. Poměřován výpovědí jako takovou slib funguje jako vratký, avšak nezbytný performativ, v němž se diskurzivní akt prezentuje jako figurativní skok, jako nezbytný přelet vstříc tomu, co jej učiní efektivním.

Mám za to, že nás na básních psaných ve futuro dojíímá právě toto: absolutní závazek, který zde mluvčí přijímá, bezpodmínečný slib, že splní, co oznamuje, slib, který mu právě dovoluje složit svůj výrok v bezprecedentním rytmu, v poetické kadenci, v níž se sama forma vypovídání stává absolutně nutnou a neměnnou. Z tohoto hlediska pro mne nepochybně nejíímavější básní zůstává ve své obdivuhodné prostotě Nazítří za úsvitu Victora Huga. Slíbená cesta – o níž se až na cestě dozvíme, že vede k hrobu milované dcery a k převrácené milostné schůzce – se vypovídá ve futuro. Jejímu splnění nic nezabrání, básník – otec skolený žalem – se skutečně vydá na cestu „za úsvitu“. Báseň tak předestírá symbolickou cestu (ve formě plavby), která začíná za úsvitu a končí zvečera, po vzoru času života jakožto dne, jehož jednou danou dráhu nikdo nedokáže změnit.

V promluvě obrácené k „ty“, které je zbytečné pojmenovávat (Léopoldino jméno se v celých *Kontemplacích* nikde neobjevuje), se nepřetržitě vyjadřuje slib lásky, kterému nebude nic moci bránit, a neúprosnost každého slibu lásky. Emoce, jež se rodí z opakování sloves ve futuro, pramení z opakovaného naplňování. Cesta nemůže být prezentována jako již podniknutá; její povaha naopak tkví v tom, že je napjata k budoucnosti shledání, setkání u rozkvetlého hrobu. Svým odvíjením a neúprosnou vektorizací času, který navazuje jeden skutek na druhý, je báseň figurou splnění slibu. To neznamená, že by vzhledem k výpovědi byla cesta zbytečná, celý text říká pravý opak: k této cestě dojde, nemůže k ní

nedojít. Figurálně však dikce slibu symbolizuje to, co slovo popisuje. V jakémisi současně zrušeném i zachovaném časovém skoku se futurum dává jako splnění toho, co má být splněno, a co splněno bude a jest v Zítřka za úsvitu.

Každé futurum v sobě tedy může též mít cosi závažného a slavnostního. Slibem, jež provedlo slovo mluvící ve futurum, bylo, že se splnění splní; a lyrický hlas to vyjadřuje ještě zřetelněji, než je obvyklé. Z této perspektivy se futurum, o něž zpěvu jde, nemůže dlouho udržet v čiré pozitivitě surrealistické šílené lásky. K tomu, aby smířilo slovo s jeho nevyhnutelně časovou dimenzí, musí chtít a naplnit i negativitu. V tom – myslím – tkví sázka, na níž Yves Bonnefoy zakládá poetiku svých prvních dvou sbírek *O pohybu a nehybnosti Jámy a Včera za vlády pouště*.

Oranžérie bude tvým domem.
Na stůl prostřený za jiného světla
položíš své srdce.
Tvoje tvář vzplane, šlehne větvemi.

Jáma bude tvé jméno daleko v kamenech,
černá a hluboká Jáma,
nezdolná, těžká voda, jež sílu pohltí.

Tato báseň je začleněná do série textů, které s tragickým vědomím vypovídají ve futurum završení smrti. Smrt, uskutečněná jakožto slovo, se může odehrát a zároveň se překonat. Tento metafyzický význam volby futura je udán už v proslulém úvodu, čerpaném z Hegela. Motto na počátku *Jámy* zní: „Avšak život Ducha se nijak neděsí smrti a neuchovává se před ní ve své čistotě. Je životem, jenž ji podstupuje a jenž v ní trvá.“

Vyhlásit ve futurum smrt, která musí přijít, která již přišla, ale musí se opakovat v „divadle“ slova: toť básnické drama, na němž stojí zvláštní lyrismus této sbírky. Básník tak až po samu smrt, chápanou jako takovou, přijímá smrtelnost jsoucího. A tato smrtelnost je jeho nepominutelnou jsoucností. Jeho jásavým a zasmušilým úkolem je muset kvůli tomu, aby se jazyková symbolizace stala *činem slova*, pojmenovat smrtelnou stopu a znak vykoupení. Čteme tak: „Já nazvu pustinou ten zámek, jímž jsi byl.“⁴ Krásná báseň s názvem

Oranžérie rýsuje zvláštní časovou smyčku, kdy futurum předchází prezentu a vede jej:

Tak poputujeme po troskách širého nebe,
místo v dáli se naplní
jak osud v živoucím světě.

Kraj nejkrásnější, dlouho hledaný,
ulehne před námi, ta země salamander.

Pohled, řekneš, na tento kámen:
má v sobě přítomnost smrti.
On je tou tajnou lampou pod sítí našich gest,
proto kráčíme světlí.

Tvary shodného slovesa *marcher* („poputujeme“ – „kráčíme“) na začátku i konci básně uzavírají dikci v predestinaci: naplnění (sloveso *accomplir* je použito ve druhém verši) je umožněno tím, že v jádře světa a věcí rozeznáme přítomnost smrti proměněné ve světlo.

Týž pohyb přejímá sbírka *Včera za vlády pouště*, zvláště v úchvatné páté básni z první části, nazvané Hrozby svědka. Začíná úzkostnou otázkou: „Vítr mlčí, pán nejstaršího nářku, / budu posledním, kdo se vyzbrojuje pro mrtvé?“ Básník coby paradoxní spojenec smrti ji má dovést k cíli. Má oživit negativitu mimo mlčení a prach, aby tak uskutečnil splnutí elementů. V tom, jak se domnívám, tkví smysl poslední strofy, která anaforicky přejímá obrat „pro tebe“:

Pro tebe pozvednu oheň bez místa i hodiny,
vítr, jenž hledá oheň, vrcholky mrtvého lesa,
obzor hlasu, na němž padají hvězdy,
a měsíc smíšený s nepořádkem mrtvých.

Závažnost milostného slibu, měřená výzvou ke kosmickému výboji, je součástí onoho ambivalentního metafyzického gesta, jež zavazuje promlouvajícího – když promlouvá ke své oslovené – znovuoživit smrt, a tak ji přemoci poté, co ji takřkajíc poznal. Heroické futurum této básně mimo jiné závisí na jejím nepředvídatelném dění ve sluchu té, k níž se obrací. Pokud žena „souhlasí“ a „trpí“, pak dá slovu možnost plně uskutečnit své dvojznačné poslání.

To, co jsem – možná neprávem – označil za „lyrické futurum“, nakonec závisí na této poslední odchylce, tomto novém napětí, které je dynamizuje. Lyrické slovo je oslovení, skok k druhému, který je má přijmout. Unáší se vstříc své budoucnosti, vstříc nepředvídatelnosti cíle, který lze spolu s Jacquesem Derridou pojmenovat *destinerrance*, „cílené bloudění“. Vratký hlas lyrismu v sobě totiž nemá nic autoritářského ani sebejistého, jako by šlo o rozkaz. Slibuje prostor sdílení, pokud jej adresát chce, pokud za sebe souhlasí a po této budoucnosti touží. Složení slibu vyžaduje bezvýhradný závazek v řečovém aktu, který dává nenávratně (v tom tkví ideálnost slibu, na niž nás poezie upomíná). Slib je však vždy dar druhému, je to svobodně přijatá povinnost. Jeho nejistá performativita spočívá v přijetí, jehož se mu dostane – ne v tom smyslu, že by na této podpoře byl výhradně závislý, nýbrž v tom smyslu, že jeho plné uskutečnění nemůže záviset výhradně na promlouvajícím. Jeho uskutečnění je vždy nadcházející v nutně symetrickém a duálním koloběhu inter-subjektivit.

V tomto dvojím skoku (od sebe k druhému, od přítomnosti k nepředvídatelné budoucnosti, k níž se zavazujeme) spočívá dynamický potenciál, jenž je futuru vlastní, potenciál, který lyrika dokáže v různých poetikách oživit (a zde jsme si to na několika příkladech předvedli). Je nutno v něm vždy vnímat unešení touhou coby fundamentální nevědomí každého slibu. A způsobem mnohdy méně vážným než u Bonnefoye dává na srozuměnou magickou přitažlivost hravého zítřka.⁵

5 Kapitola vychází z článku *La promesse des fleurs: remarques sur le futur lyrique*, *RITM*, 34, Université de Paris X, 2005, s. 9–20.

8. KAPITOLA

Uchování

Smuteční básně u Deguyho, Éluarda, Roubauda

Může-li se zdát, že slib, vyhlášený se zvláštní silou ve futuru, představuje jeden z emblematických rejstříků lyrické výpovědi, je to proto, že jazykové gesto, jež se zde završuje, nás prudce a rázně obrací k budoucnosti, jejíž uskutečnění mluvčí garantuje. Naprosto odlišným druhem textu jsou ty, které chci prozkoumat nyní a v nichž jde o smutek vložený do básní, moderních „thrénů“ čili pohřebních zpěvů, které Řekové doprovázeli tancem. Zde je psaní od počátku spíše vytouženou minulostí, která zeje, která se (jako u Éluarda, viz níže) „rozlévá z břehů“. Zastavuje se, někdy i ohromeno, na hranici strašlivé afázie. Na rozdíl od lyrického futuru je časem psaní smutku čas prezentu bez dědictví, trvajícího prezentu nekončící nepřítomnosti. Hlavním protitahem tohoto prezentu bez vektorů je čas vzpomínky v evokaci toho či té, kdo *tehdy* ještě žili. Toto nám v otřásající prostotě předkládá úžasná báseň ze sbírky *Kon-templace* nazvaná *Měla to* ve zvyku takto v dětství svém, kde si Hugova evokace malé Léopoldine uchovává veškerou grácii jejího vzdorovitého zjevení.

Byť však slib budoucnosti a smuteční báseň sledují takříkajíc antagonistické časové linie, připadá mi, že ani v básních žalu neztrácíme z očí cosi, čemu lze a čemu je nutné rozumět jako zachování slibu, slibu vyjadřujícího věrnost bytosti, která již není, ale měla by dál být. Básník ve smutku přísahá, že určitá věc bude a přetrvá. Aniž by musel nutně věřit v nesmrtelnost, píše knihu, která se stane novým hrobem, v němž cosi tepe, byť je to třeba „cosi černého“. Slibuje – nebo lépe řečeno: slibuje to jazyk v něm a skrze něj –, že smrt možná není skutečným posledním slovem lidství.

Při analýze modalit toho, co nazvu *čas smutku a básně*, a při vyznačení jejich neúprosného a dojemného propletení se omezím na tři sbírky:¹ v chronologickém pořádku jde o knihy *Čas se vylévá z břehů* Paula Éluarda, *Cosí černého* Jacquese Roubauda a *Na to, co nekončí* Michela Deguyho.² Všechny tři mají za hlavní téma smutek za milovanou ženu a partnerku: Nusch Éluardovou, jež zemřela 28. listopadu 1946, Alix Cléo Roubaudovou, jež zemřela 28. ledna 1983, a Monique Deguyovou, jež zemřela 17. ledna 1994. Časový odstup mezi psaním či vydáním a datem skonu se u uvedených tří knih liší. Éluard píše nejbližší k události, od níž se sbírka odvíjí; kniha vyšla jen několik měsíců poté a zahrnuje i básně před smrtí Nusch. Michel Deguy datuje první text číslem 5, které již „není v měsíci její smrti“, ale zařazuje i dříve napsané básně; kniha vyjde přesně rok po manželčině smrti. A u Jacquese Roubauda básnickému psaní několik let brání mlčení, k němuž se ještě vrátím.

Tedy tři sbírky kvůli provedení a vyřčení smutku – ale nikoli tři hroby. Na rozdíl od toho, co se děje po smrti dítěte (na mysli mám Huga, Mallarméa či des Forêtse), nepředstavuje smrt družky, byť třeba skóná mladá, metafyzický skandál stejného kalibru, neúnosné překroucení zákona generací. Ve hře je tu spíše zkušenost osamění, citového vytržení z dvojice, osobního „vypojení“. Každý tento smutek svědčí o roztržení vyznačujícím zlom básnického vzrmachu ke znovudobytí, jež by této hrozně zkušenosti zajistilo současně nutnou i naloženou formu básně. V bližší či vzdálenější následnosti, jež provází bolest ztráty, zakouší básnické slovo své vlastní selhání.

Báseň – doprovázející paradoxní a štěpivou temporalitu smutku, který musí a nesmí pominout, smutku, který přeživšího fatálně podrobuje ambivalentnímu příkazu uchovat obraz družky naživu, ač s vědomím, že je již mrtvá –

1 Nepochybně by rozbor zasluhovalo i mnoho dalších textů. Analýzu vztahů mezi žalem a moderní poezií lze prohloubit následujícími odkazy: Dominique Carlat: *Témoins de l'inactuel*, Paris: Corti, 2007, zkoumá básně Clauda Estebana a Michela Deguyho a texty Rolanda Barthesa a Pierra Pacheta; Antonio Rodriguez: *Deuil conjugal et tensions de l'évocation*, in: *La Circonstance lyrique*, s. 265–278, odkazuje na Pierra Alberta-Birota a Henriho Michauxe. Sám jsem tomuto klíčovému motivu v díle Louise-Reného des Forêtse věnoval ve stati *Un bouquet de houx vert*, in: *Louis-René des Forêts*, ed. Jean-Benoît Puech – Dominique Rabaté, Paris: Le temps qu'il fait, 1991, s. 214–224.

2 Paul Éluard: *Le Temps déborde* (1947), in: Paul Éluard: *Œuvres complètes II*, éd. Pléiade, ed. M. Dumas – L. Scheler, Paris: Gallimard, 1968; Jacques Roubaud: *Quelque chose noir*, Paris: Gallimard, 1986 – dva roky poté, co vyšel deník jeho ženy, Alix Cléo Roubaud: *Journal* (1979–1983), Paris: Seuil, 1984; a Michel Deguy, *À ce qui n'en finit pas*, Paris: Seuil, 1995.

se svou fundamentální diskontinuitou otevírá nesnesitelnému uvědomění, jež lze popsat překrásným vyjádřením Jacquese Roubauda: jde o vědomí vstupu do „nynějška bez podobnosti“³ do přítomnosti, který už nemá vztah návaznosti, živého svazku s minulostí páru, ale především je odtržen od jakékoli možnosti společné budoucnosti. Ta zvláštní zkušenost, pro kterou tři probírané sbírky nacházejí očividně odlišnou formu, tkví – tak zní má hlavní teze – v konfrontaci s časem (časem smrti, časem smutku), který nemíjí. A vyznačit toto zabrzdnění času přísluší poezii, jejím prolukám i rytmickým zdrojům.

Okamžik smrti či jejího odhalení je jakoby třískou zastaveného času. Je to přítomnost, která se již nemůže lehce a běžně zapsat do řady dnů, v níž minulost, přítomnost a budoucnost vlastním pohybem vytvářejí podobnosti, vzpomínky a plány. Shakespearova proslulá formule „*Time is out of joint*“ se vztahuje k soukromé tragédii, která vyžaduje *dictio privata* – tedy mluvu privátní, ale také zbavenou svých obvyklých nástrojů. Jak to prostince říká Éluard: „Náhlý život strašlivě / již není v míře času.“⁴ Anebo ve sbírce *Čas se vylévá z břehů* verš uprostřed básně *Náš život*: „Smrt ale rozbila rovnováhu času.“

V jistém smyslu je smutek nepochybně právě tím, co má završit bolestnou práci smutku s časem, který je na to potřeba. Smutek, toť čas, který (si) musíme dát, aby čas znovu začal míjet, resp. abychom byli s to přijmout nesnesitelnou skutečnost, že by čas mohl znovu míjet. Zatímco melancholik je nezhojitelný, podrobený přízračnému návratu revenanta a navracení zablokovaného času, člověk, který provádí práci smutku a který (jak se právem říká) přežil „svou polovičku“, musí toto míjení přijmout. Musí – ač se smutkem – přistoupit na myšlenku, že toto míjení náleží k pomíjivé podstatě věcí a světa, ale nejprve je třeba, aby svou zkušenost zpodobnil v samotné formě básně a zapsal ustrnutí smrti druhého do svého psaní.

Smutek je tedy – uveďme na okraj – svou blízkostí bytostně odlišnou zkouškou od zkušenosti vlastní smrti. V rozporu s Heideggerovou tezí, jež z úzkosti nad vlastní smrtí činí hybatele autentické starosti, se smrt druhého – v uvede-
ných textech, ale možná i v každé pravé básni – vyjevuje jako suverénní zjevení

3 Tak zní název básně (*Quelque chose noir*, s. 107), kterou zde nemohu citovat celou, nicméně uvedu alespoň – bez zachování typografie na stránce – několik úvodních veršů: „Nyní bez podobnosti / i bez času bez nekonečna / bez černě a mezi, chmurná ruka plná vlasů / Nyní hluchá když přestala být nahá když přestala být ženou když přestala / Nyní už není co vidět žádná podoba.“

4 P. Éluard, *Le Temps débordé*, s. 171.

předchůdnosti druhého vůči mně. Zkušenost smutku vykazuje logický i existenciální primát. A jeho nejvýstižnější filosofickou formulaci proto nenabídl Heidegger, ale Levinas.

1. Omráčený čas

Všechny tři knihy – v různých modalitách – vypovídají zkoušku omráčeného času, zastaveného u fatálního okamžiku. *Čas se vylévá z břehů* vychází v roce 1947 pod pseudonymem Dider Desroches, který nikoli náhodou evokuje představu zkamenění (*roches* = skály).⁵ Křídlo (*aile*), které slyšíme v básnickově skutečném příjmení Grindel, je zlomené a neschopné vzlétnout. Další originální rys této sbírky oproti Éluardově obvyklé poetice tkví v tom, že zde je několik básní podrobeno interpunkci – jakoby k vyznačení toho, s jakou silou smrt zastavuje lyrický tok. Smutek je bezprostředním přerušením toho, co se v Éluardově lyrice prezentuje tak štědrě jako šíře a kontinuita „nepřerušené poezie“, bezprostředně vyplývající z lásky a sdílení.

Útlá sbírka je prokomponovaná. Je strukturována kolem ústředního verše, monostichické básně, která pouze bez jakéhokoli komentáře udává datum smrti Nusch. „*Vingt-huit novembre mil neuf cent quarante six*“ – „Dvacátý osmý listopad tisíc devět set čtyřicet šest.“ Působivá krása tohoto verše tkví v jeho obnažení, v tom, že prozaickou výpověď proměňuje v alexandrin, jako by jedině dvanáctislabičný verš mohl dát sílu k pronesení jména dne, který „pohřbil“ život. Tento alexandrin je však v nerovnováze vlivem zvláštní skanze němého *e* ve slově *novembre*, která narušuje sluchově povědomou rytmickou shodu, a tato nerovnováha je ještě posílena elizí číslovky *mille* na *mil*, která nás nutí pronášet verš v dělení 5–7. Verš, od ostatních básní oddělený hvězdičkami, je izolovaný, osamělý, bez následnosti a bez syžetu.

Je nutné učinit mezeru, než básník napíše:

5 Viz v citovaném vydání poznámku na s. 1061, kde jsou uvedena i všechna ostatní jména, o kterých Éluard uvažoval; tento seznam dokládá – byť třeba podvědomý – význam, který nakonec zvolený pseudonym měl.

Nezestárneme společně

Hle ten den

Navíc: čas se vylévá z břehů.

Truchlivé konstatování je nyní proneseno v první osobě plurálu – avšak ta je přeškrtnuta negací. Futurum je popřeno rozlitím času, jak by se řeklo o povodni, která náhle všechno unáší. Za působivou prostotou vět je nutné vnímat přesnost diskrétně evokovaných básnických prostředků. Odražení ve třetím verši v sobě nese „rozlití“, a tříští tak kontinuitu času, který už nemůže být homogenní, kontinuitu hlasu, který se mezi oběma verši jakoby láme pod připomínkou příliš silné emoce. Zatímco první básně v knize nesou datum před tímto osudovým dnem, básně následující po trojici básnických záblesků, umístěných uprostřed knihy, jsou všechny pozdější, i když neuvádějí přesné datum (jako by už čas neměl kde se zachytit a pouze opakoval zkušenost nehybné bolesti).

Báseň Má žijící mrtvá je básní zastaveného, zapovězeného času. „Nic se v mém zármutku nehýbe / Čekám, že nikdo nepřijde / Ve dne ani v noci / A též ne to, čím sám jsem byl,“ čteme v úvodu, a o něco dále zazní konstatování: „A budoucnost, má jediná naděje, je můj hrob / podobný tvému v obklíčení lhostejného světa.“ Osamění tu je tak radikální, že se otevírá (jak zní název následujícího čísla) „popření poezie“. Ani snahy nechat Nusch promluvit v první osobě nemohou zresuscitovat přítomnost, jež se stala přeludnou, jež přešla mezi stíny, do země toho, co minulo a už se nevrací. To vyjadřuje tato sloka z básně Zlatá:

Upírám světlo slzám

Mé oči už nejsou z tohoto světa

Jsem pryč všechno je pryč

Jsem stín v temnotě.

O stejné zkušenosti a pro stejnou zkušenost svědčí Deguyho kniha. Jak jsem již naznačil, první text sbírky začíná konstatováním: „Nejsme již v měsíci její smrti“, v němž první osoba plurálu smutně vyznačuje vyloučení zesnulé. Báseň končí zopakováním tohoto žalu: „Vystřídali jsme již měsíc,“ jako by vrcholem bolesti byla představa vystoupení z otupělosti smutku, vůči němuž nás postup času učiní nevěrnými. Již drobný časový odstup necelých dvou týdnů se zdá nepřipustný, jelikož vyznačuje čas, který už nebude časem zesnulého. Souvislá linearita obvyklého času se stává skandálem, který je nutné odvrhnout. To je

jeden z důvodů, proč ve sbírce *Na to, co nekončí* nejsou číslované stránky. Autor to v textu zveřejněném na záložce vysvětluje následovně: „Kniha bude bez paginace, jelikož každá nebo takřka každá strana by mohla být první nebo n-tá. Všechno na každé straně znovu začíná, všechno na každé straně končí.“

Dezorientace způsobená smrtí vydává truchlícího čemusi, co nemá počátek ani konec a u čeho se prodlévá v nespavosti. Nepřítomnost dat v textech s výjimkou nepřímé datace, která sbírku zahajuje, je nutné číst jako svého druhu zmatení *okolností* (řečeno slovem, jež je pro Deguyho důležité). Byvší způsobuje „rozbití budoucnosti“, protože přeživšího již nepodpoří žádná víra v nesmrtelnost. Deguy na to s truchlivou pronikavostí upozorňuje v představení knihy na záložce:

Přežít tě není jen tak.

Nevěřím v žádné přežití mimo to, jež je pro dnešek mé a přejímá bolest probuzení.

Nevěřím v žádný kontakt s mrtvými mimo ten, který udržuji s tvým otiskem ve mně.

Nevěřím v žádný věčný život, nikdy se znovu nikde neshledáme, a právě v tomto rozbití budoucnosti, které už žádná práce smutku nevyplní, *spočívá* smutek, *ten* smutek, který pak zmizí spolu se „mnou“.

V tomto převráceném a negativním krédu Deguy sám zdůrazňuje, že práce smutku nemůže zaplnit prázdno a ulevit nezhojitelnému smutku z našeho osamění křesťanskou útěchou. Byť měl s manželkou obtížný, někdy i odtahovaný vztah, byť jejich život ve dvojici byl „život manželských sporů“, obrán o družku básník ztrácí protějšek v rozhovoru, na který se mohl obracet. Ohromenost absencí vzniká z tohoto uprázdnění cíle, jež postihuje neskutečností samo vyhlášení smrti. „Před měsícem umřela má žena. Nemohu říct ‚umřelas‘, s děsivým *ty* bez adresáta; a říkám ‚umřelá‘ (*mourait*), ne chřadla nebo četla nebo cestovala nebo spala nebo smála se, nýbrž ‚umřelá‘, jako by to bylo sloveso, jako by to sloveso mělo podmět a bylo jedním z mnoha.“ Smrt popisovaná zvenčí zůstává nepostižitelnou událostí, jelikož se nedá sdělit té, pro kterou nastala. Nenapravitelnost smutku tkví v tomto zhroucení oslovení.

Nejhroznější, totiž nejzřejměji a nejmocněji sklíčenou podobu na sebe smutek bere ve sbírce *Cosí černého*; je mírou ticha, které bylo po smrti Alix Cléo nutné roztržít. Dráha rýsovaná touto knihou naznačuje převrácení časového pořádku: čas nyní uplývá jakoby naopak. Úvodní báseň Rozjímání ze 12/5/85

evokuje více než dva roky poté ten traumatický obraz, z něhož pramení truchlivé prodlévající rozjímání:

Ten obraz se potísící ukazuje v devět

se stejnou prudkostí s níž se donekonečna nemůže neopakovat nová
generace mých buněk jestli čas nalezne toto tíživé zdvojení tyto
vnitřní fotografické tisky nyní nemám na výběr.

Rakovinné množení představy těla bez života s prsty ztěžklými krví „jak guinness na dně sklenice“ potvrzuje, že futurum nadále existuje, avšak nezajišťuje skutečnost času, zaseklého na navracení fotografické desky, jež neustále zmnožuje tytéž tisky v pohřebním holdu té, jež byla fotografkou.

Jestliže je první báseň z roku 85, poslední nese bez bližšího upřesnění datum 1983 a podle všeho byla napsána hned po pohřbu. Díky názvu Nic a faktuře prořídle mezerami je to nejprůmočařeji mallarméovský text v knize. Zní takto:

ten kus nebe
už
ti připadl

kde se slepá tvář
kostela
zakřivuje

zkomplikovaná
kaštanem,

slunce tam
váhá
zanechává

ještě
červenou

předtím než zem
vyšle
tolik nepřítomnosti

že se tvé oči
přibližují

k ničemu

Nutně si vybavím zlomek 146 z básně *Pro Anatolův hrob*: „Aby se nikdy / budoucí oči / plné země / nezastřely / časem.“⁶ Do slova vpadávají mezery a stojí na hraně propasti, nepřítomnosti, kterou je současně nutné zahnat i přimout.

Così černého je kniha posedlá a pronásledovaná daty, jako je žal ve svých nutkavých výročích takřka vždy. Dnům přes všechny rozdíly vládne totéž, nabobtnalý detail okamžiku, který stírá všechno ostatní. Jak píše Roubaud:

jsem krátkozraký čas

Tato krátkozrakost se obsesivně vrací ve zvětšenině prstů a těla v pokoji. Ambivalence tohoto obrazu tkví v tom, že musí přetrvat, osvědčit dostatek síly na to, aby zastavil čas (smutku), ačkoli přitom neustále znovu přivádí smrt. Tento tlukot je evokován pasáží:

Aby tvá ruka zastavila
tlukot čas
který
zнову
přichází.

Snažím se v citátu co nejpresněji respektovat jeho typografické rozložení, aby bylo vidět zásadní rozmístění mezer, přeryvů, rozestupů, jež v básnickém slovu hloubí zlomy.

Čas se zastavil na tlukotu srdce, jež vyhaslo. Tento ohromený čas u Roubauda trval třicet měsíců, aniž by se v pokoji své ženy byl s to čehokoli dotknout, aniž by v jejich bytě byl s to cokoli změnit. Třicet měsíců na směnu kvalit mezi

6 Viz vynikající edici, kterou připravil Jean-Pierre Richard (Paris: Seuil, 1961) a komentář, který podává Éric Benoît: *Le deuil des virtualités inaccomplies*, in: *Modernités 21: Deuil et littérature*, ed. Pierre Glaudes – Dominique Rabaté, Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 2005, s. 177–193.

živým a mrtvým (jako když se Hugo v básni Nazítří za úsvitu sám stává přeludem, vycházejícím k setkání s dívkou), třicet měsíců dušení, jako se dusila Alix Cléo při astmatických záchvatech. To evokuje následující báseň:⁷

1983 : leden. 1985 : červen

Rytmický rejstřík promluvy mě děsí.
Nedokážu otevřít jedinou knihu obsahující básně.
Večerní hodiny by měly být zničeny.
Když se budím, je tma: pokaždé.
Uprchl jsem do stovek černých rán.
Čtu nenáročnou prózu.
Věci zůstaly na místech: křesla, stěny; okenice, oblečení, dveře.
Zavírám dveře jako ticho.
Světlo mnou proniká ušima

Prézent, který vládne ve všech slovesech této básně, sugeruje zaražený čas, jenž se stal opakováním stále stejného obranného rituálu, stejného „pokaždé“, stejné tmy, která přešlapuje na místě. Hrůzný název Roubaudovy knihy je vlastně poctou sérii fotografií, které jeho žena nazvala Pokud cosi černého... Na postupu od fotografií k básním kondicionál zmizel a černo se stalo strašlivě skutečným. Na straně 76 tak čteme: „Cosi černého se uzavírá. a spíná. čisté, nezavršené uložení.“ Tuto *nepojmenovatelnou věc* (jež připomíná slavný Bosuetův výrok o smrti), vytvořenou z černě inkoustu a noci, jiná báseň nazývá „skutečná a neustálá smrt“ a je to skála, o níž se rozbíjí jazyk.

Z trojice sbírek, jež jsem tu shromáždil, mi Roubaudova kniha připadá nejotřesnější a nejtěživější, neboť v sobě má nejhlubší sklíčenost. Přes toto tříleté ohromení nachází Roubaud – stejně jako Mallarmé před Anatolem – ve své schopnosti rozbitého verše sílu říct to, co se říct nedá, co vyvolává *afázii*. Přesně tak zní název básně, kterou zde ocituji celou:⁸

7 J. Roubaud: *Quelque chose noir*, s. 33. Z prostorových důvodů přitom zde ani u následujících Roubaudových básní nereprodukuji mezery systematicky vynechávané mezi řádky. Efekt, který to má při čtení, evidentně tkví v ponechání ještě většího prostoru pro proluky hlasité nebo duševní recitace.

8 Tamtéž, s. 131–132.

Jakobson tvrdí, že afázie pojídá jazyk v protisměru k jeho nabývání. Časově poslední artikulace mizí jako první.

Ústa, jež se rozpojují, začínají rty.

Napadlo mne totéž o verši. Pravidla verše při zániku mizí jedno po druhém, taktéž v afázickém pořádku. Jako by básníci rozebírali svou stavbu patro po patru. Namísto aby ji vyhodili do vzduchu naráz.

Před tvou smrtí jsem zachoval naprosté mlčení.

Skoro třicet měsíců jsem nemohl mluvit.

Nemohl jsem mluvit svým způsobem řeči, jímž je poezie.

Začal jsem v poezii mluvit před osmadvaceti lety.

To bylo po jiné smrti.

Před onou jinou smrtí jsem neuměl mluvit, byl jsem jako němý. Takto jat mezi dvěma „břehy“ smrti.

Mezi dvěma pobřežími mlčení či neschopnosti mluvit svou rodnou řečí stojí básník mezi „dvěma břehy“, dvěma propastmi smrti a žalu, kterého ochromují a uvrhávají do afázie. Bolestná krása této básně tkví v tom, že z této porážky činí to, co musí slovo překonat – až po zvláštní užití malého písmene po tečce (převzaté od Alix Cléo z jejího deníku). *Così černého* je přežití poezie, její poražený, avšak přetrvávající zpěv.

Tato porážka a toto obtížné znovuzrození slova procházejí časem bez pokroku, jenž je vyznačován datovaným, avšak jakoby nehybným „přemítáním“ bez skutečného pokroku poznání. Žádný akt není skutečně odpoután od ochromení zrozeného z této nepřekročitelné smrti, jakoby „černé díry“, jež pohlcuje všechno světlo a veškerou energii. Toto vyjádření si vypůjčuji z básně, která pro mne z celé sbírky zůstává nejstrašnější a v suché doslovnosti popisuje, co básník každé ráno smutku dělá. Má název *Když vstanu*:

Když vstanu (v půl páté, v pět), vezmu si z kuchyňského stolu hrnek. Postavil jsem ho tam večer, abych se po kuchyni příliš nehýbal, abych minimalizoval hluk při přesunech.

Dělám to dál, den za dnem, vlastně ne ze zvyku, spíše z odmítání smrti zvyku. Být potichu už nemá sebemenší význam.

Nasypu na dno instantní kávu značky ZAMA, kterou pořizují ve velkých, dvousetgramových sklenicích v supermarketu FRANPRIX naproti stanici metra Saint-Paul. Stejná hmotnost stojí skoro o třetinu míň než slavnější značky Nescafé a Maxwell. Samotná chuť je z valné

části také o třetinu horší než nelyofilizované nescafé, které je už samo o sobě ve své kategorii špatné.

Naplním si hrnek u dřezu teplou vodou z kohoutku.

Pomalu si hrnek nesu na stůl, přičemž ho držím oběma rukama, které se pokud možno netřesou, a sednu si na kuchyňskou židli zády k oknu, čelem k lednici a ke dveřím, čelem k ošklivému a prázdnému křeslu na opačné straně stolu.

Na hladině tekutiny se souostroví hnědého prášku mění v černé, krémovým bahnem lemované ostrovy, které se zvolna a příšerně noří.

Hlavou mi jde: „Pod smradlavou pěnou / u klacků plovoucích.“⁹

Nic nejím, jen si vypiju velký hrnek v podstatě jen vlažné kafeinizované vody. Kapalina je maličko hořká, maličko karamelizovaná, s nepříjemnou chutí.

Vyzunknu ji a chvíli bez hnutí pozoruji na dně hrnku černou skvrnu nerozpuštěného zbytku prášku.

Prudký účín této básně je spjat s pečlivostí předloženého popisu rituálu beze smyslu, respektive rituálu prováděného jen pro rituál, s cílem odvrhnout míjení času a to, že již není třeba nevyrušit družku ze spánku. Běžná činnost, o níž báseň dává zprávu, se stává zdrcujícím znakem nezbadatelného stesku, onoho černého naladění, představované kávou jako hořké bahno, jež je nutné včlenit. Pozření kávy se stává pohlcením zkamenělého subjektu při pohledu na černou skvrnu, stejně „nerozpuštěnou“ (*mal dissoute*) jako jeho nevypovězený žal. Žádné metaforické čtení, byť očividně správné, však nemůže dostát textu, který sice nemluví o bolesti, ale celý ji vyjadřuje vyčerpávajícím popisem gest, které ztratily svůj náležitý smysl probouzení a obnovy.

Komu ještě vyprávět svou nejplošší, nejtesknější všednost? Jak jsem již poznamenal u Éluarda a Deguyho, bolest žalu pramení z tohoto nemožného oslovení, oslovení (jedno zda běžným či básnickým) slovem, jež bude scházet, protože se s ním nelze svěřit. Také u Roubauda je tematizováno rozbití cíle, zvláště v otřásající básni, jež nese smutný název *Dialog* a začíná takto: „Nikdy jsem báseň nechápal jako monolog vzešlý odkudsi zpoza mých úst nebo mé ruky“, avšak končí strašlivým konstatováním: „Tato báseň tě oslovila a s ničím se nesetká.“

2. Bez konce říkat „ty“

Zlomkovitá, přerušená, nepaginovaná, zborcená či afázická báseň již nemůže vybudovat příběh, neboť smutek není příběhem. Vypovídá repetitivní a melancholickou zkušenost scházení, ale nesnaží se vyprávět příběh zmizelého, příběh družky. Na rozdíl od Huga tu již nenajdeme žádnou evokaci minulosti a společných okamžiků, žádný „román“ (řeceno slovem, které Deguy i Roubaud výslovně odmítají); je totiž právě nutné setrvat v diskontinuitě přetrženého času.

Báseň by paradoxním gestem chtěla dát tvar bez-konečnosti smrti (*le sans fin de la mort*); snaží se udržet tuto smrt, která nemá zemřít příliš rychlým zapomněním. Dávání tvaru si však samozřejmě žádá myslet nutnost uzavření, byť jen uzavření knihy, v níž bude tato jedinečná smrt stejně jak pojata i vyznačena. Báseň Smrt z *Čehosi černého* přímočaře spojuje moc slova s mocí smrti, jež „mluví pravdu“ neustále. Smrt je tedy neustálá, avšak může dospět k jistému konci ve slově, které ji vypoví, jak ukazuje závěr básně: „Až bude tvá smrt skončena, a ona skončí, protože mluví. až bude tvá smrt skončena. a ona skončí. jako každá smrt. jako vše. / Až bude tvá smrt skončena, budu mrtev.“

Smrt tedy může skončit. Je to dobrá, nebo šokující zpráva, jestliže smrt umírá jedine smrtí? Shodný paradox vyjadřuje Michel Deguy ve výroku, že jeho „smutek“ (znak jeho žalu a jeho přetrvávající lásky) skončí spolu s ním, s tím, který tvořil jakoby roušku zesnulé, její poslední tělesnou a vnímatelnou schránu, v níž si tělo vzpomíná na tělesné dojmy zesnulého, zmizelého těla. Deguy využívá obraz Veroničina závoje jako znaku pro to, že tělo přeživšího je (vratkou) vzpomínkou na druhého, uchovávaného v sobě; vzpomínkou, které je též určeno zmizet.

Éluar si zvolil optimističtější či záměrnější způsob, jak vyjít z žalu (a uzavřít tak knihu, jež je žalu zasvěcena). Poslední báseň sbírky, *Náš život*, přejímá titul druhého textu od konce, a oba tak rámuje předposlední báseň *Živá a mrtvá* oddělená. Nebo se tím možná dává na srozuměnou, že tu je jediná báseň rozdělena vedví tou, která svým názvem vyjadřuje neodvolatelné odtržení. Čtyři verše, jimiž sbírka *Čas se vylévá z břehů* končí, se rozcházejí s nezhoditelným smutkem předchozích textů, zvláště pak se závěrečným veršem básně *Živá a mrtvá* oddělená: „Navždy trpím tvým mlčením, láska má.“ *In extremis* stvrzují sílu života a možnost budoucnosti:

Nepůjdeme po jednom, nýbrž po dvou
 Znajíce se po dvou, budeme se znát všichni
 Všichni se budeme milovat a naše děti se budou smát
 Černé legendě, v níž naříká osamělec.

Budoucí projekce nového páru, schopného plodit děti, vyznačuje odstup od – jak to báseň sama nazve – „černé legendy“ o člověku neschopném zapudit prokletí samoty. Přiznám se, že na mne tento konec působí chtěně, nicméně je vyžadován hlubokou logikou Éluardova vitalismu: vždy jest a musí být nová láska, byť každou lásku v přítomnosti prožíváme jako jedinečnou. V tom tkví paradox (nebo škodolibě řečeno: rozpor) surrealistické *šílené lásky*, vnímatelný i u Bretona v tom, jak je pro něj odlišné v sérii žen, které ho pronásledují ve snech, obtížné rozeznat od knihy ke knize obnovovanou figuru Jediné. Šílená láska se tak jeví jako dobrovolné odvržení melancholie smutku (symboličtějšího u Nadji, reálného u Nusch).

Je nutno zajistit přetrvání bez-konečnosti lásky i smrti, ať již melancholickou persisterencí vepsání druhého do sebe nebo prorockým překonáním osamělého jedince dvojicí. Jelikož slovo smutku nevypráví žádný příběh a netvoří román, je – díky odmítnutí souvislé temporalizace vyprávění – vystaveno následujícímu paradoxu: znehybnělý a omráčený čas smrti, který nesmíme nechat sklouznout k zapomnění, popíráním veškeré budoucnosti znovunastoluje moc smrti. Odmítnout smrt znamená přivést ji k završení. Dílo života a dílo smrti se stávají ambivalentními, a proto navzájem nerozeznatelnými.

Nechat (u)plynout čas smrti, který neuplyývá: tak by mohla znít rozporná a polysémická formule takového slova smutku, neboť „nechat (u)plynout“ (*faire passer*) zde právě tak znamená umožnit průchod i zničit. Především je nutné nerezignovat před mlčením, jež ničí každou vzpomínku a každou touhu, a v němž by tedy nenávratně zvítězil Thanatos. Odtud pramení veškerá emocionální síla sbírek, které jsem zde položil vedle sebe: každá po svém zápasí s pokušením a hrozbou zhroucení jazyka, definitivní afázie. Kromě toho stojí za pozornost, že v konfrontaci s hrůznou singularitou smrti každý básník reaguje předvedením toho, co je v jeho stylu, v jeho způsobu psaní nejsnáze rozeznatelné. Snadno si povšimneme Éluardovy plynulé prostoty, Deguyho záliby v abstrakci a generalizaci, Roubaudova kombinačního odstupu.

Důkaz žalu tkví v tom, že se oslovení zhroutí a je odejmuto ono „ty“, na němž lyrické vyjádření stojí. Tváří v tvář dramatu osamění a bez možnosti obrátit se k odmítnuté transcendenci je však nutné toto nemožné oslovení zachovat

(čímž se okamžitě stává básní, odloženým oslovením *par excellence*, pronášeným k neznámému). Báseň tak provádí následující zásadní operaci: uskutečňuje krajně bolestný a obtížný přesun ztraceného *nynějška* (v časovém smyslu přítomnosti) směrem k uchování cíle mimo všechnu přítomnost.¹⁰ Je nutné dál na Nusch mluvit, psát, jako by šlo o dopis Monique Deguyové, psát pro tu, jež ještě bude mít o mluvícího starost. Je nutné setrvat v aktu pojmenovávání, jež je podstatou poezie.

Byť musí Jacques Roubaud přiznat: „Nemůžu o tobě psát“, následně se v pohřebním rozjímání stvrzuje, že „to, co si z tebe uchovávám, [...] má povahu těla, ne pravdy“ (*n'est pas de l'ordre de la vérité mais de la physique*): je to tvořeno vůní, pachy, vjemy. Síla oslovení, jež se vymyká smrti, tkví ve jméně, ve schopnosti pronášet jméno druhého – byť samo jméno, jež na sobě má i hrob a se kterým nesmí být jednoduše a lapidárně ztotožněno, v podstatě nezazní. To je téma krásné básně *Bez vlasti v Čemsi černém*:

Meinongova paradoxní jsoucna bez vlasti (*heimatlos*), jež se vymykají principu bezrozpornosti, nejsou jediná jsoucna ve vesmíru
Minulá a uplynulý jsoucna, pronášena jako přítomná, stvrzovaná oslovením coby přítomná, už nejsou nikde (tím míním: v žádné konstrukci) možná

A přesto pro mě není představitelné obejít se bez říkání „ty“
Jmenováním tebe bych ti chtěl dát stálost mimo všechno očekávání
Popření tebe tedy nebude opakem tvrzení (nejsi), nýbrž nicoty, která je před mým slovem

Jmenovat tě znamená nechat zazářit přítomnost jsoucna předcházejícího zmizení

Dát současně tomuto zmizení jiný status, více než čirý, prostá nepřítomnost, druhý status

Tvé jméno je nesmazatelná stopa. Tvoje jméno nelze nijak popřít.

Tvé jméno se nesmazává (avšak zůstane bez popisu, který by rozbil tuto pevnost a učinil z ní tvárnou výpověď, méně náročnou, bez vůle, směšnou a – řekněme vše – falešnou).

10 Původní formulace využívá etymologické vazby mezi slovy *maintenant* („nyní, nyníšek“) a *maintien* („udržování, uchovávání“). – Pozn. překl.

Jméno nemá být předmětem popisu ani vyprávění. Zůstává coby schopnost být oním „ty“, které je možné oslovit, coby stálost toho, co logicky překračuje smrt. Toto jméno – jméno Alix Cléo Roubaud – sbírka udává jedinkrát, v závěru básně Odvrátím se. Je ale nutné, aby se nezměnilo v „ten rigidní designátor“, kterým by se muselo stát coby epitaf na náhrobním kameni.

Báseň tedy již není Hrobem, marným památníkem vzpomínky, nýbrž zachovanou silou volání, která v poezii nachází nástroje pro toto zvláštní oslovení. Tato síla volání (výzvy, nazývání, uchování „ty“) se mne ve všech třech knihách dotýká, a dotýká se každého čtenáře nezúčastněného na soukromém dramatu, ze kterého se zrodily. Tato síla v sobě nemá nic dobyvatelského; je to způsob, jak překonat zkoušku, kterou doprovází. Je to spoutaná, zborcená a zničená síla, jež se vzdor tomu všemu stává slovem.

Co se mne v tomto slově dotýká a co mne na něm – na patosu, kterým je jata a od kterého se současně dokáže distancovat – dojíká, je, že vzdor zhroucení vši rozmluvy a počátečnímu oněmění žalu uchovává truchlící hlas. Toto uchování získává tvar – třeba i rozbitého a roztříštěného – verše coby (v souladu s etymologií slova „verš“) navracejícího se, jež nepřestává rezonovat a zaznívat v paměti čtenáře.

Tento truchlící hlas člení žal ve svém rytmu, což je rytmus poezie, návratu ke svojskosti jazyka. Nechává neustále uplývat (od přeživšího k zesnulému člověku a od textu ke čtenáři) to, co právě nikdy neuplyne: nezhojitelný, transcendenci neutišitelný žal, jak jej zakoušíme při ztrátě milovaných.¹¹

11 Text vychází z příspěvku pro sborník *Deuil et littérature*, zvláštní číslo časopisu *Modernités*, 21, ed. D. Rabaté a P. Glaudes, Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 2005, s. 319–332.

9. KAPITOLA

Kouzelnické triky?

Robinson Oliviera Cadiota

pro Étiennea

Básně žalu, probírané v předchozí kapitole, provázejí zkušenost osamění, jež současně prochází přijetím odchodu i zachováním zesnulého partnera v sobě. Svědčí tedy o zvláštní formě samoty, jež získává tón přerušného dialogu, paradoxně prodlužovaného jinými modalitami oslovení. Určitým způsobem a jakoby mezně tyto básně dokládají lyrické napětí mezi singulární, singularizovanou výpovědí, pronášenou v první osobě, a nadvládou lyrického oslovení, zaměřením na druhou osobu.¹

Chci pokračovat úvahou o této lyrické samotě, přičemž se nyní budu zabývat zvláštním půdorysem, na němž stojí dílo Oliviera Cadiota a jím stvořený nový Robinson. Může se zdát, že mezi tíživým a odměřeným slovem žalu a bezprostřední hravostí některých Cadiotových knih zeje ohromná propast. Jak ale uvidíme, tato solipsistní a polyfonní výpověď se pozvedá na melancholickém základě, který ji obdařuje znělostí a takříkajíc balastem. Možná se také vytrhává ze série smutků, jejichž stasis je nutné překonat.

Cadiotovo dílo započalo (sbírkou *L'Art poétique* z roku 1988) ve znamení parodie poezie. Je však obtížnější klasifikovat či žánrově zařadit tvorbu, která se rozvíjí na jevišti i v hybridní formě narativní prózy. Cadiot vytváří

1 Viz Joëlle de Sermet: *L'adresse lyrique*, in: *Figures du sujet lyrique*, s. 81–97.

zvláštní druh monologu, prosycený odkazy na Steinovou, Joyce, Céline i Becketta, který jeho knihy ovládá vzpomínkou na polyfonní experimenty literární moderny, k jejímuž odkazu se hlásí. Není mým cílem nárokovat jeho dílo výhradně pro oblast poezii či lyrismu, nýbrž vybídnout k tomu, abychom je četli jako jeden současný průzkum jazykových zdrojů, který se nezříká básnických operací, performativních úkonů, které chtějí něčeho dosáhnout. Mne zajímají gesta, která souhrnně označuji za „lyrická“, jelikož se podílejí na určitém kouzlu, které se mi jeví jako základ lyrické víry: že totiž jazyk má svou moc a vytváří ve světě nové stavy. Popis těchto literárních „mocí“ se nemůže podřizovat žánrové taxonomii, naopak nás vybízí zkoumat hybridní či smíšené formy dnešního psaní.

1. „Osamělci bez potřeb“?

Existuje romantismus, který si zvolil vypjaté vyjádření samoty a jeho oslavu za samotnou podstatu lyrismu. Již se na tuto hojně vyznačkovanou cestu, prošlapanou množstvím klišé, nikdy nevrátíme; k této fázi podob moderní samoty již nenáležíme. Tento historický odstup však neznamená, že jsme se vztahů mezi poezií a samotou zcela zřekli, byť již toto slovo má méně zdrcující váhu. Chvályhodně nám to připomíná Emmanuel Hocquard v následující pasáži z Bílých skvrn:²

Zahajuji zde riskantní – a řekněme to otevřeně: neblaze proslulý – přechod. Mohl jsem *Sun* (Slunce) přeložit francouzským *Solitude* (Samota).³ Ale neudělal jsem to. Předtím, než se to slovo stalo označením módní společenské metly, bylo (a zůstalo) jednou z velkých metel poezie. Jedním z těch slov, které je nutné stáhnout z jazyka a odhrubit předtím, než je znovu uvedeme do oběhu. Užívá ho například Gilles Deleuze, když říká, že jeho úlohou profesora bylo naučit studenty (lačné po komunikaci, protože se cítí sami), že mají ze

2 Emmanuel Hocquard: *Un privé à Tanger*, 2: *Ma haie*, Paris: P.O.L., 2001, s. 411.

3 Míněna je básnická sbírka *Sun* Michaela Palmera, kterou Hocquard přeložil do francouzštiny. Podrobnosti viz <https://www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2008-1-page-72.htm>. – Pozn. překl.

své samoty být šťastní; vše, čeho mohou dosáhnout, závisí na jejich samotě. „V tom byla má úloha vysokoškolského učitele: smířit je s jejich samotou.“

Nadužívaný výraz „samota“ je sice básnickou „metlou“, avšak neztratil všechny své přednosti, má-li posloužit k připomenutí zkušenosti – pro Hocquarda zásadní – individuálního základu, průzkumu jazyka jakožto gramatiky, přiřčeného singularitě gramatiky odtud se odvíjejícího žití. Psaní tedy má zůstat školou samoty, ústupu ze společnosti – avšak nemá být romantickou ostentací vášnivého vyhnanství.

V postromantické moderně se tedy jedná o cosi jiného, o jiné zkušenosti. Já neoslavuje své schopnosti, nelká nad svou odlišností v patetických a zoufalých zpěvech – zde pro nás Musset sešel na scestí –; nýbrž zakouší to, čím je ustavováno jako oddělený subjekt, „individuální“ v etymologickém smyslu, vždy tak křehký a tak ohrožený, mluvící subjekt mluvený tolika vnějšími hlasy. Nejprezratnější podívanou na to – pod neustále odpíraným nárokem sebecelistvosti – je nepochybně ohromné Michauxovo dílo. Tím, co diktuje zvláštní a plastickou gestičnost básníka, mimořádnou agresivitu jeho odmítnutí, tak pozoruhodnou účinnost jeho četných dikcí, bujení jeho měnlivých identit, je tento bytostně konfliktní vztah. V *Pohnuté noci* svědčí obdivuhodná óda na ledovce o fascinaci formou autarkie, u níž mám za to, že demaskuje dnešní snění o samotě. Vyjímám závěrečnou pasáž:⁴

Ledovce, ledovce, vy samotáři bez žádosti, vy uzavřené, nepřístupné, a nezamořené. Blíženci ostrovů, blízcenci zříděl, jak dobře vás vidím, jak jste se mnou spřízněné...

Je tedy nutné vztahy mezi samotou a psaním historizovat. Proto se krátce vrátím k tezí, jež jsem předložil ve *Vynálezu samotáře*.⁵ Pokusil jsem se v historii figury osamělce rozlišit tři období. V návaznosti na Rousseaua, který

4 Henri Michaux: *Prostor uvnitř*, přel. Václav Jamek, Praha: Mladá fronta, 2000, s. 39.

5 Viz *Modernités 19: L'Invention du solitaire*, ed. Dominique Rabaté, Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 2003. Důraz zde je kladen na dlouhodobý vývoj za posledních dvě stě let od Rousseaua a na posun od otázky samoty k podobám osamělce. Samotář je totiž sice vynalezen moderní literaturou, ale současně naopak vynachází myšlenku moderní literární praxe.

zakládá nepostradatelnou archeologii tohoto pojmu, inauguruje romantická éra modernu tázání vedeného samotářem a průzkum (současně kruté i plodné) rozluky mezi jednotlivcem a společností. Otázku, jež by mohla tuto první fázi emblematicky postihnout, zformuloval Jean-Jacques: jsem „na zemi sám“? Druhá je fáze baudelairovské moderny mezi samotou a množstvím ve velkoměstském davu, šum řečí a povznášející i úzkostná zkušenost anonymity. To je též fáze, kdy se literatura – od Flauberta po Kafku a Pessou – chápe jako kněžství a oběť osobního života.

Ve *Vynálezu samotáře* jsem v širěji pojatém tázání charakterizoval nejaktuálnější období, zahrnující celé 20. století, filosofickým hlediskem monády. V návaznosti na Proustův podnik se literatura stává místem prověřování možnosti (znovu) založit svět na singulární zkušenosti, kterou se světem činí subjekt. Od Prousta po Becketta přes různé formy existenciálního románu je prověřována stabilita tohoto nového *cogito*. V nejnovějších variantách pak jsou též popisovány ztráty styku s realitou, noření do psychotického šílenství (u sériových vrahů). Vyvstávají tak děsivé formy ničivé samoty.

Je tedy zřejmé, že jsme dědici bohatého odkazu forem samoty, současně společenské i historické konstrukce jejich historicky diferencovaných podob. A osobně mám za to, že se každé současné psaní samoty musí provázet s bujícím intertextem, který převezme a zaměří jej na nové účely. Určité formy možná zastarávají, ale jiné jsou pro dnešní smýšlení nadále lákavé. Připadá mi, že naše doba opouští postavu proklínače (tak působivou od Nietzscheho po Célinea, od Bloye po Bernharda), samotáře, který plísni svoji dobu, svědka neaktuality oproti odporné a vulgární dobové aktualitě. Možná je též třeba dodat, že figura absolutního poustevníka, osamělého vypravěče v pokoji (jako u Robbe-Grilleta, ale především u Becketta) vyznačuje jistý ústup, avšak jakoby vysychající nebo pohroužený do záměrné bezvýchodnosti. Jak ale uvidíme, Beckettův odkaz nadále zúrodňuje současnost. Nadnáším jako hypotézu, že jednou z plodných cest při zkoumání nynější samoty je nestabilní hledání nových forem autonomie: Jak nalézt pravidlo platné samo o sobě? Jak pojmut vztah mezi jedincem a společností? Mezi individualismem a politickým angažmá? Literatura naší doby tak testovala možnost nového založení subjektivní autonomie, a může se jevit jako lék na melancholii soudobého osamělce (pokud není jejím neuskutečnitelným zapuzením).

2. Znovunavštívený Robinson

Dílo Oliviera Cadiota se mi proto jeví jako vhodná laboratoř ke zkoumání statutu současného samotáře. Neboť tím, co ho charakterizuje v první řadě, je deklarované začlenění zápisu pod znamení Robinsona. Robinson je tutelárním jménem a figurou, která dílu dává jeho současně exaltovaný i hravý tón, jeho – chceme-li – konstruktivistickou dimenzi, neboť Robinson je právě postavou, kterou ztroskotání svrhne do nicoty a ona si pak na ostrově nově vybuduje vlastní svět. Defoeův hrdina projevuje vrcholnou imperialistickou a kolonizační energii, když na konci světa obnoví svého druhu malou Anglii a ochočí si přírodu i Pátka. Joyce v něm právem spatřuje exemplární ztělesnění anglického imperialismu a dobyvatelského pragmatismu.⁶ Cadiotovu Robinsonovi však je příjmení Crusoe amputováno. Postava je představena jako ošemetná *bricolage*, takřka jako kutění v zájmu přežití. Jeho nadvláda je ponejvíce nejistá. Nejeví se jako suverénní subjekt, nýbrž jako místo průchodu jazykových her a pochybností. Tím, co naší době nabízí (a co odpovídá duchu doby), je svého druhu *survival kit*.

Cadiotovo dílo se tak staví pod víceméně explicitní patronaci tohoto hrdiny, zvláště od sbírky *Budoucí, dávný, na útěku*,⁷ kde je tento poukaz explicitní. Připomenou zadní stranu obálky:

Tato kniha obsahuje: kompletní soupis toho, co je třeba činit v případě vyhnanství. Přesné návody pro vlastní výrobu jednoduchých předmětů. Retrospektivu věcí, k nimž došlo. Uspořádanou příručku básnických cvičení. Memento stolních zvyklostí a zvyklostí vůbec. Rehabilitaci skryté paměti. Popisy různých každodenních životů. Analýzu věcí, u nichž hrozí, že znovu začnou. Techniku pozorování jednotlivců, které znáte. Výtažek individuálních vjemů a jejich objasnění. Metodu dialogu jedním hlasem. Plán návštěvy přírody.

Tento výňatek může fungovat jako vzorek: nalézáme tu veselou zálibu v seznamech, záměrnou různorodost složek, myšlenku, že literatura je místem

6 Viz jeho terstskou přednášku Defoeův realismus (česky in: *Souvislosti* 1/2022).

7 Olivier Cadiot: *Futur, ancien, fugitif*, Paris: P.O.L., 1993.

složení této různorodosti. Velice zřetelně také vnímáme dimenzi *survival kit*; jedná se totiž o samostatnou výrobu prostých předmětů a také – či především – o „metodu dialogu jedním hlasem“, takže si osamělec může zkomponovat společnost a monolog se může stát polyfonním. Povšimněme si též preskriptivní či imperativní stránky tohoto seznamu, který se (se zjevně ironickou pointou) snaží kráčet vstříc skutečnosti, proměnit ji nebo ji uchlácholit. Právě tento soubor (příručky *savoir-vivre* pro dnešní generace, průvodce pro skauta zbloudivšího na pláži, sbírky školních a literárních cvičení, parodického almanachu, výsměšné encyklopedie) tedy tvoří „metodu Robinson“, jak o ní hovoří Cadiot.

Tato „metoda“ nastoluje velice svébytný způsob psaní mezi románem, poezií a divadlem. Román bez skutečné dramatické zápletky, v němž ale hraje vyprávění prim. Poetiku *cut up*, montáže a teleskopismu, jak je již v roce 1988 praktikoval v *L'Art poétique*. Divadlo svého druhu, zprvu mentální, ale následně stvrzené v řadě inscenací, k nimž byly Cadiotovy knihy podkladem počínaje *Plukovníkem zuávů* z roku 1997. Přejít k divadlu a k *one man show* vynáší plně najevo dialogickou povahu textu, jeho hru spektaklu pro sebe sama. V Cadiotově tvorbě tedy panuje žánrová nejistota, jež ponechává prostor pro uvedení na scénu. A je nutné projít emocionální zkušeností při poslechu spisovatelových veřejných čtení. Provádí je skutečně omračujícím způsobem, mimořádnou rychlostí, přičemž si hraje s variacemi rytmu, s onomatopoiou, se vzdychy, s ohromující orální radostí. Velice zřetelně si vzpomínám, jak jsem nedaleko Bordeaux slyšel Cadiota předčítat rozsáhlou pasáž ze sbírky *Budoucí, dávny, na útěku* a po návratu domů si (potichu) přečetl celou knihu v rychlosti udané tímto provedením, jež udávalo náležité tempo pro takřikající tělesnou účast na textu.

V zájmu snazší sledovatelnosti se zde omezím na rozbor knihy *Kouzelník v létě*,⁸ která vyšla roku 2010 a hrála se v červenci téhož roku v Avignonu v inscenaci Ludovica Lagardeho s Laurentem Poitrenauxem v jediné roli. Nejedná se sice o rekapitulaci ostatních knih, avšak po svém se tu dále prohlubuje a zkoumá figura Robinsona a způsoby, jak mluvit o samotě – ale přitom již název upozorňuje, že tato práce bude věcí „kouzelníka“. A nad touto zvláštní formulací se chci zamyslet. Co znamená být sám, jasně vyjadřuje následující pasáž:

Skupiny se mi hnusí.

Zvolil jsem si jediný mýtus, v němž je hrdina skutečně sám.

Na prázdninách.
Nejsem blázen.
Jsem mimo síť.
Jsem sirotek a klidný.
Ciao.

Vypravěč otevřeně deklaruje svou zálibu v jediném skutečném mýtu (vymyšleném v 18. století bez jakéhokoli staršího základu), mýtu osamělého člověka. Leč náš Crusoe, jednodušeji a familiárněji Robinson, je nyní „na prázdninách“ – na rozdíl od postavy Daniela Defoea, který nečinnost vůbec nezažil! Teprve v novějších, zčásti parodických prepisech Crusoe slouží pro jiná filosofická tázání, zvláště u Michela Tourniera, kde je předveden ve chvíli velkého sestupu k půdě. Cadiotův Robinson svědčí o téže sedimentaci čtení: jeho postava je obohacena a prosycena celou dětskou literaturou, v níž ztělesňuje lákavost robinsonády, přitažlivost neznámého (a – jako u Julese Verna – *tajuplného*) ostrova, okouzlený a současně znepokojený objev nového světa, jakým je v očích dítěte. Tento Robinson je více dětský, lehkomyslný a hravý. Je ale šťasten, že je konečně sám, je „sirotek a klidný“, jak hrdě vyhlašuje.

Postava Robinsona tak může splynout s víceznačnější figurou Kašpara Hausera:

Usadím se všude.
Umím zastat všechny postavy.
Dělám Kašpara Hausera.
Divoké dítě.
Je to moje specialita.

Cadiotův mluvčí, virtuóz rolí a masek, brilantně hraje roli osamělce, absolutního odloučence. Vějíř postav však sahá od dobyvatele světa k uzavřenému dospívajícímu. Cadiotův Robinson je tedy kouzelně složen, je složen kouzlem slova, které ho – tím, že ho vypovídá – rodí. Je to Robinson znovunalezený ve hře mnohačetných ech, který se přes tyto řečové křižovatky vrací sám k sobě. Tak to říká následující krásná pasáž, v níž se vypravěči navracejí síly díky plavání:

Plavu.
Jsem býk, který plave proti proudu.
Voda se kolem mých paží zase uzavírá. Rostliny se objevují a rozvíjejí.

Jsem na prahu zpívání zcela sám.

Ó hlásek.

Ó pane Robinsone, tudy, hlas, malinkatý, zrychlená cesta mimo všechno pohřební. Och och pane Robinsone, ach mám svůj počáteční hlas, uf, uf, hlásek něčeho, koroptve v obilí, myši v podlaze, koroptev na schodech, úhoř v trávě, och och pane Robinsone.

Pane Robinsone.

Tudy.

Och och.

Tudy.

Ano.

Tam.

To je ono.⁹

Jméno Robinsona, který pojmenovává sám sebe, se vrací díky plavání, díky proudu slov. Dává si své jméno společně s úvodním „Pan“, jako kdyby dítě pojmenovalo dospělého, aby si s ním mohlo hrát. A je možné se tázat, kam se tedy poděla paní Robinsonová.¹⁰ „Hlásek“ znovuvynalézá jméno toho, kdo může říkat „já“, kdo se nachází tam a tady a konečně se shoduje sám se sebou. „Na prahu zpívání zcela sám.“

Text (kolísá mezi poezií a románem také v tom, že) váhá mezi dvěma diskurzivními režimy. Na jedné straně popisuje v přítomném čase, co se právě děje; v tom spočívá jeho narativní rejstřík, díky kterému lze *Kouzelníka v létě* také číst jako svého druhu vyprávění. Avšak citovaný úsek – stejně jako takřka všechny ostatní pasáže knihy – představuje také moment uplatnění a zmocnění jazykové performativity, která vypovídáním vytváří vypovídané a nechává přičiněním „hlásku“ nadejít svůj subjekt jakožto objekt vypovídání. Toť performativita poezie – kterou též kniha nazývá „magie“.¹¹

9 Tamtéž, s. 152.

10 Pokud si na okamžik představím tuto Robinsonovu nepravděpodobnou polovičku, je pak nutné, abych ji – jako v písni Simona a Garfunkela – nazval Mrs. Robinson?

11 Jde o zásadní motiv, díky němuž stojí Cadiotovo dílo v sousedství tvorby Henriho Michauxe, jehož veškerou poezii lze číst jako výraz touhy vrátit slovům magickou moc okamžité proměny. Odtud klíčový význam performativní dimenze v Cadiotových textech, dimenze, která se může plně uplatnit při jejich divadelní inscenaci, ovšem nesmíme kvůli tomu zastřít

3. Družnost po Beckettovi

V jistém smyslu je Cadiotův osamělec převráceným dědicem Beckettových postav. A výraz *compagnie* zde budeme – ve shodě s *Plukovníkem zuávů* – chápat i ve vojenském smyslu „kompanie“, parodicky. Ve sborníku *Vynález osamělce* jsem provedl rozbor klíčového motivu „kompanie“ v textech Samuela Becketta; zjevně přitom stojí v centru knihy, která nese příslušné slovo v názvu.¹² Navrhl jsem číst Beckettovo dílo jako inventář (což je téma jasně přítomné i u Cadiota), avšak negativní inventář všeho, co je nutné odstranit, aby nás to přivedlo k objevu bytosti „samotné ve tmě“, selhávajícímu vlivem toho „nepotlačitelného vjemu sebe sama“, který postihuje Beckettův *Film*. V této osamělé noci se odhaluje místo netušené družnosti, netušené formy bytí ve společnosti, když se subjekt zmnožuje v jeden, dva a tři – ve figuře trojice, jak ji představuje Alain Badiou v knize *Beckett, nezahubitelná touha*.¹³

Cadiotův projekt je sice dle mého mínění odlišné povahy, velice vědomě si však uchovává vzpomínku na svého předchůdce. Takto též čtu onu pasáž z *Kouzelníka v létě*, v níž nacházíme velice zřejmý přepis Becketta. Jedná se o restart textu, o zahájení nového oddílu knihy. Ocituji zce celý úvodní úsek:

Žádní kouzelníci [*On n'est pas mage du tout*].

To půjde.

Jen je potřeba zbavit se té představy.

Vylečme se. Vzpomínky se překreslí, sladí, očistí. Pohladí se rukou. Člověk si na ně přivykne, sžije se s nimi. Jakmile je bolest možné rozbít, již není tak hrozná. Co nejmenší možná nedělitelná bolest, celá klidná noc strávená přebíráním písku zrnko po zrnku. Á, je potřeba najít co nejmenší výpust, špendlíkovou hlavičku, pevnost hedvábného vlákna, ssssssss. A ráno, po etapách, uf, půjde to, fffuj, jste ze všeho vyléčen, jestli to je ono, uf, to je zázrak, volám, ach zpívám, jsem v protihlase, jsem vyléčen, jsem druhý hlas, nahoře, dole, basso continuo, ach, sestupuji, těžký, veletěžký, provázaný, vlní

jejich reprezentativní povahu. V této rozluce a tomto napětí se nepochybně rodí intenzita těchto textů.

12 Viz mou stať *Un, deux, mois: seul dans le noir (Compagnie de Beckett)*, *Modernités* 19, s. 253–267.

13 Alain Badiou: *Beckett, l'incroyable désir*, Paris: Hachette, 1995.

se to libě, takhle, navíjení roztomilých přirovnání, ty nejznámější zpěvy smíšené s jedinečnými city.

Pod Mirabeauovým mostem plyne Seina.

Když slyšíme autora recitovat tak prosebným hlasem, celý svět se posmívá, ale je to hit, má pravdu.

Faktický hit, kterému se lze vysmívat a přitom ho milovat. Přesně to postavení, které je potřeba pro tanec.

Smát se vlastnímu štěstí.

Jaká radost.

Tento text vyznačuje moment poklesu vypravěčova elánu; hořce pochybuje nad svou schopností být kouzelníkem, nad svou chudičkou mocí zaklít jazyk. Tuto dysforii zastupuje v prvním řádku (prvním verši) neurčité zájmeno *on*, nastolující distanci. „Léčba“, kterou úryvek popisuje a současně provádí, je postupná a sleduje plně beckettovskou metodu dělení na minimální složky, „zrnko po zrnku“, jak to činí Hamm v *Konci hry* – a domnívám se, že tato odezva minimalismu irského spisovatele je záměrná. Jde o shodnou techniku schoulení do tmy a uvedení hlasu do koncertu hlasů, uvedení „já“ do polyfonního dialogu. Vzpomeňme si na „metodu dialogu jedním hlasem“ ze zadní strany obálky sbírky *Budoucí, dávný, na útěku*. Metodu, která funguje.

Subjekt totiž nakonec vyvstává v první osobě ve zpěvu, v němž se znovuzrodí a který je právě tak převzat z Becketta i z Apollinaira. Jistě, je to zpěv naříkavý, ale přesto zpěv. A pohyb těchto tří stran kulminuje v tvrzení: „Lámu se. / Jsem při životě, yes.“ Jazyková hra přetváří prostor vnitřního dialogu, jenž se stává zpěvem a protizpěvem, dialogem a koloběhem slov.

Zastřenými citacemi Becketta Cadiot vyznačuje jiné postavení subjektu. Oproti svému předchůdci nesetrvává u metodické redukce a u jisté formy systematické askeze, s ohledem na niž Becketta čteme jako protažení a konečný cíl podniku zahájeného Descartem a rozvinutého Husserlem. Při hledání „neeliminovatelného“ jádra, které stále znovu drobí na co nejmenší jednotky, Beckett klopýtá o subjekt, který je přeludný a současně neredukovatelný. I ve tmě se nadále uskutečňuje hlas.

Připadá mi, že u Cadiota se od počátku jedná o strategii tříštění subjektu ve světě a v obrazu. K tomu přece vybízí skvostný úvod *Kouzelníka v létě* obrazem ženy ve vodě, který se od počátku prezentuje jako pozitivní, jako obraz možného naplnění. Než tuto pasáž ocitujeme, musím upozornit, že kniha vychází od fotografického snímku, od obrazu, který je sice bezpro-

středně dán jako hmatatelná a žádoucí skutečnost, ale přitom je již mediali-zován.

Viděl jsem v časopise barevnou fotografii. Žena uprostřed vody, řeka, muž? Vypadá spokojeně, nepohnutě, se založenýma rukama. Tiskne si ňadra, má mokré vlasy, zakroucené, krátké, blond. Nápadný je její klid. Je to prostě kdosi uprostřed zelené řeky, fixní bod v proudu, řeklo by se, že na nic nemyslí, dýchá, no tak, nádech. A výdech, voda až po pás, tělo tvoří bariéru, takhle. Je to hezké, dvojí zčerení vody se jí zrychluje kolem beder, polovinu těla má na slunci, polovinu v chládku, je to dokonalé. Voda je zelená, šel jsem si to ověřit k jiné řece, tento odstín zelené. Je to aproximativní. Aparát tu zeleň volí sám, dostatečně dobrou zeleň. Tomuto snímku se daří přetlumočit, co by cítil kdokoli přenesený tam doprostřed vody.

Tento začátek popisuje proces empatie v člověku, který se na fotografii dívá a může dokonce zajít ověřit míru její reality, fyzické empatie, jež se projevuje v paralelních pohybech dýchání. Tato postava, i přes zaváhání v úvodní otázce ženská, představuje jistou formu ideální autonomie, zavinuté do sebe, sdílené mezi teplem a chladem. Na následující stránce tak čteme: „Sama se bere do náručí a okamžitě na nic nemyslí.“ V jakémisi sebekolébání (jež může evokovat oblíbenou tělesnou pozici Beckettových postav) žena z řeky manifestuje svůdnou nezávislost. To ona spouští celé snění knihy, její princip rozvíjení. Tato autonomie se též potvrzuje zvláštním tvrzením, že je to postava androgynní, současně ženská i mužská, tedy „unisex“. Snad má tento výrok zneutralizovat sexuální ráz touhy diváka uchváceného především blaženou celistvostí, kterou tělo ženy ve vodě tak dokonale ztělesňuje.

Difrakce subjektu se tedy hned od počátku textu měří touto schopností přejít do obrazu, promítat se jinam. Oproti účinu, k němuž dochází u Becketta, zde obraz nestojí proti skutečnosti, spíše je její šťastnou manifestací. I když tento inaugurační obraz zůstane v *Kouzelníkovi v létě* neviditelný, Cadiot se svěřil, že za spouštěč knihy posloužila jedna fotografie Nan Goldingové. Její absence (jež stojí za pozornost, neboť vydání z P.O.L. obsahuje množství ilustrací) je zdrojem pro celý půdorys textu, v němž se to hemží črtami, fotografiemi, kresbami a nejrůznějšími schématy. Exteriorita tedy existuje, avšak tím způsobem, jímž jsou pro nás dnes obrazy všudypřítomné coby extenze našeho těla a zraku. Zdá se dokonce, jako by reprezentovaly miniaturizovaný a přenosný

svět, jakoby encyklopedii do kapsy (o jaké Robinson sní, že ji na svém ostrově sestaví). Obraz prezentuje exterioritu, která se ale v ničem nestaví proti mentální scéně, ve které je jatý: obraz je místem afektivního a slovního zapojení, jež nestaví žádnou nepřekonatelnou bariéru.

4. Kouzelník beze všech?

Ve svém zahájení se *Kouzelník v létě* prezentuje jako série vzmachů a proklamací samostatnosti. Prospěšný obraz zaručuje možnost soběstačnosti já – díky níž je možná právě tento úvodní obraz tak přesvědčivý. Tato série tvrzení však závisí na magické moci, jíž se má slovo obdařit. Kouzelníkem, o něhož v názvu knihy jde, je mluvčí nebo spisovatel, který obdařuje jazyk mocí nápravy a skutečnosti. Magií se zde míní stroj na výrobu představ, jež se nutně potvrdí. Četné pasáže knihy uvádějí na scénu podmínky uskutečnění tohoto vratkého, ale opakovatelného divu. Je to tak například popsáno v dlouhé pasáži na stranách 109–112, z níž zde pouze vyjmu několik zásadních momentů. Pod nápořem pochybností se vypravěč uklidňuje slovy: „Literatura není špatná. Je to řešení, jak si znovu zajistit kontrolu.“ Jak si asi vzpomínáme, obrat „není špatná“ (*pas si mal*) je zopakován na straně 120, kde označuje metodu k odstranění bolesti, oddálení neštěstí. Aby vypravěč došel klidu, stává se kouzelníkem: točí se kolem stolu (namísto aby nechal stůl otáčet?) a ve velmi pečlivém odění diktuje v dekoraci zřetelně evokující 19. století. „Naslouchám si,“ tvrdí. „Sedím u stolu s vyřezávanými nohama, otočím se a diktuji.“ A ironicky dodává: „To je obvyklý postup.“ Načež méně radostně přiznává: „No dobře, nefunguje to. Aby to fungovalo, byl by potřeba hlas. / O samotném textu by se řeklo, že je smutný, ach chudinka text bez hlasu.“

Dialogický proces rekonstituce magie, jejího provádění a samotné její proveditelnosti prochází sérií momentů, v nichž se o dějiště pře euforie s dysforií. V tomto pohybu se rozvíjí skutečná polyfonie, jež má textu navrátit hlas, nebo lépe řečeno, hlasy v plurálu. Závěr tohoto obsáhlého pohybu zní:

Tohle je konec, dávám stop.
 Uzavírám propady, otvory, štěrby.
 Jsem ve svojí sluji.
 Zavírám se.

Předělávám se.

Rekonstituuji se.

Léčba. Proměňuji svoje tělo na lana, na táhla, na chipy, elektronizuji se.

Stroj s nervy.

Na posteli.

Dělám si, co chci. Jsem svobodný. Znovu si lehnu. Už nediktuju, už nepíšu. Serete mě, hroutím se do tmy, spouštím obrazy, jaké chci.

Nikoho nepotřebuju. Všechno zavřu, odstříhnu zvonek, sestoupím do sluje, chci chablis, dám si chablis.

Spím u úpatí sudu.

Ambivalence kouzelníka spočívá v tom, že je jeho moc proklamována a současně popírána. Vypravěč tak poněkud zvráceně a ironicky podotýká: „Hnījící kouzlič, to jde.“ Dnešní kouzelník totiž ukazuje své triky, věří na svou *sleight of hand* jen umírněně, je si vědom manipulací, které jeho triky vyžadují – přičemž ale v těchto tricích jde o prestiž jejich efektů. A také „fungují“, neboť jakmile je vyléčení vyřčeno, stává se skutkem.

Zopakujme, že lék tu je nutno hledat v zavinutí do sebe a v symbolickém sestupu do sluje, do jeskyně. Tam jsou všechny otvory zahrazeny a subjekt se může těšit z vlastní postačitelnosti, když vyhlásí: „nikoho nepotřebuju“ – jako v písni skupiny Niagara, která může rezonovat jako intertext v citační polyfonii, kterou kouzelníkova rozprava neustále aktivuje. Moment triumfu však zůstává křehký, snad příliš voluntaristický.

Opravdu „nepotřebuje nikoho“? Řešením by pak bylo učinit veškerou společnost sám ze sebe, se znásobenou energií hrát všechny role (jak to sledujeme v *Plukovníkovi zuávů* nebo ve *Fairy Queen*). Subjekt se stává skutečným hlasovým jevištěm, které vyžaduje – a v tom tkví jedna charakteristika Cadiotova psaní – mimořádnou výpovědní pohyblivost, takřka gymnastickou subjektivní tvárnost. Tato energie je nakažlivá: je performativní v tom smyslu, že převrací negativní kurz možné deprese.

Avšak „léčba“ či završení této soběstačnosti se živí z melancholického základu, od něhož je potřeba se odpoutat. V celém *Kouzelníkovi v létě* i v předchozích knihách vychází na povrch cosi pochmurnějšího, vlivem čehož se nejedná o pouhou bezúčelnou hru. Vysněná autarkie je současně důkazem izolace a bolesti, které je potřeba se vyhnout. Diskurzivní voluntarismus není prostým vyhlášením okouzlení, jež by si bylo možné po libosti přivolat. Věk toho, co

Yves Vadé trefně nazval „literární okouzlení“,¹⁴ už minul a v textu, který je má zpodobnit, je obsažena paměť celého 19. století. Magie funguje i nefunguje – a v tomto paradoxním režimu si vypravěč hledá svou cestu.

Navíc se jeho řeč – to jsme již viděli opakovaně – duplikuje citáty, ozvěnami a již řečeným, takže rezonuje jakousi fragmentární kulturou, v níž literární texty sousedí s pop-music a výroky z gramatické příručky (s nimiž od počátku pracoval *L'Art poétique*) slouží k vyjádření singulárního důrazu. Kouzelník je tedy spíše montérem, vydaný – jako u Michauxe – moci neustálého proměňování. Cadiotův Robinson je nekající kutil, *bricoleur*, využívající všeho, co se mu namane, co mu padne pod ruku a na jazyk.

Neboť cílem je uchovat možnost fantasmagorie, féerie, jež vzdor všemu trvá (a s mírnou distanciací angličtiny k tomu poukazuje již název *Fairy Queen*). Ve tmě samoty je nutné „refabrikovat“ podívanou – a je dokonce nutné refabrikovat se v podívanou. Takto čtu ten moment, kdy je vypravěč okouzlen, když se spatří „uvnitř sebe v barvách“ – v autoskopickém fantasmatu, jak jej umožňuje obrazová technika dnešní medicíny. Vně je uvnitř (v pastiši Michauxova slavného názvu *Prostor uvnitř*) a tato projekce vnitřku ve zvnější obraz dokáže stvořit vizuální féerii, v níž subjektivní a objektivní stanoviska víří v neustálém kolotoči.

Nezbytnost uchýlit se k „magii“ pochází z toho, že je nutné zahnat stín žalu, citelný v této i v ostatních knihách. Výpovědní tanec subjektu hledajícího vyléčení je diktován touto výhrůžnou negativitou. Jeden znak z mnoha vidím ve vypravěčově podivném konstatování: „Řadím navštívenky lemované smuteční černí, vcelku zbytečné, protože už nemám koho ztratit.“

5. „Sami spolu“?

Robinson však svůj žal nerozhlašuje, vzdaluje se od něho jazykem, který by chtěl učinit magickým. Je sám a hlásí se k tomu, hledaje nepravděpodobný způsob samoty s ostatními, kteří by byli stejně sami jako on. Od zahájení knihy tkví sen, který si vypravěč předestírá, v tom, že se s ženou ve vodě půjde setkat

14 Viz jeho překrásnou knihu *L'Enchantement littéraire. Écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*, Paris: Gallimard, 1990.

a že se touto ženou ve vodě stane. Představuje si, že by mohl být maličkatým objektivem, jakoby vnějším pohyblivým okem, který by sloužil jako čočka ke zvětšování a pozorování okolního světa a živočichů. Pak by si bylo možné představit jakési dobré sousedství, jakoby soupřítomnost bez směňování pohledů: „Nekřížit jejich pohledy, zírat do prázdné sféry jejich očí.“ K čemuž vypravěč připojuje důležitý dodatek: „Být s nimi sám. To se mi u X líbí. Bylo by možné být sami spolu.“

Chci se závěrem zastavit u dvojznačnosti tohoto paradoxního přání. Spatřuji v něm – pro celou naši dobu, nejen pro Oliviera Cadiota – vyjádření ambivalentní touhy. Na jednu stranu tu je vyjádřen nárok na jakousi subjektivní soběstačnost – a toto přání v sobě možná má každý do konce dovedený individualismus. Současně v něm však musíme vnímat dimenzi narcismu a dětinskosti, kterou nelze zastříť. Cesta k této úplnosti je totiž také regresivní: obraz ženy, kterým kniha začíná, lze bez obtíží interpretovat jako šťastnou figuru matky coby všemohoucí ženy ve vodě. Výzva ke vstupu do říční vody je poměrně zřetelně znamením této touhy vrátit se do děložní koupele.

Cadiot se však s tímto fantasmatem – být možná stálo u počátku knihy – nespokojuje. Robinsonova metoda je aktivnější a napjatější, vyžaduje jistou formu tělesné a slovní gymnastiky. Plní roli hygieny jazyka a chování (a umět být sám je její význačnou součástí). Nárokuje si konstrukci, kterou permanentně připomínají modality kutilství. Hledaná magie zůstává viatikem k překonání čehosi chmurnějšího, s čím nelze souhlasit. Projekt, který *Kouzelník v létě* staví na scénu, nakonec kolísá mezi voluntarismem a skromností – v rovnováze, která text obdaňuje jeho zvláštní rezonancí, jeho současně hravým i agresivním odstínem.

Robinson naší doby tu není, již tu není, aby si na svém ostrově vystavěl Anglii v malém. Tím, co musí skládat, jsou zášlehy hlasů, záblesky, jež musí učinit co nejbarevnějšími. A důvod, proč si tak s jistou ironickou odvahou musí počínat, tkví v přetrvání jakéhosi těla, přítomnosti, hlasu. Toto tělo v divadle ztělesňuje Laurent Poitrenaux. Tělo je totiž také na cestě odskutečňování, stržené do procesu virtualizace světa, který se jakoby před našima očima celý proměňuje v pixelované obrázky. Magií, která ještě musí působit v literatuře a pro nás všechny, je nakonec magie těla a všeho, co ještě tělo je s to učinit. Tím, o čem vypovídá překrásný závěr knihy, je magie euforického plavání – a této pasáži předávám na závěr slovo v naději, že zde bude zřetelně slyšet toto stvrzení *jednoho* těla, těla mezi jinými, podobnými a odlišnými, těla schopného dojmout jiná těla a dotknout se jich, schopného být s nimi všemi samo spolu.

Plavu.

Ohromný vousatý kouzelník vklouzne do studené vody.

Jsem to já.

Jako když se hůl noří do vody, ztenčuji se.

Navívám se.

Mládnu.

Pod vodou.

Kapustňák.

Jen tak.

Jsem ryba.

Plavu.

Pod vodou mládnu.

Plavu.

Nedokážete si představit, co všechno tělo umí.

10. KAPITOLA

„Hledání cesty ven“

Situace současné francouzské poezie

1. Gesta-pohyby

Série lyrických gest, kterou jsem tu předestřel, by se – jako každý arbitrání seznam – dala prodloužit. Zůstane proto otevřená a měla by ji doplnit další slovesa, další sny o jednání v jazyce a jazykem. O úplnost mi tu evidentně nejde. Když básník (bez ohledu na to, zda si tak sám říká) sní o účinnosti slova, o performativitě, která se dotýká magie, ocitá se v blízkém sousedství malíře. Coby plastický umělec (jak se dnes raději říká) chce zachytit bezprostřední účín gesta, které kreslí, maluje, vyřezává, činí viditelným. Od fyzického gesta po vytvořenou stopu se uspořádání tahu odvíjí od samotného pohybu. Tvůrčí gesto včetně své rozechvělosti nebo svých omylů prochází tělem, uspořádaným tlakem určité praxe. Spisovatel zdánlivě sleduje cerebrálnější úkon, jelikož – jak píše Michaux – je „podmíněn“ univerzem znaků, slovy, „verbálnem“, z něhož chce paradoxně pomocí jazyka vyjít.¹ Jako by musel využít fyzické prostředky

¹ Tím odkazuji na první stránku z jeho *Émergences-Résurgences* (Genève: Skira, 1972; Paris: Flammarion, 1987), kde čteme: „Narozen, vychován, vyškolen ve výhradně ‚verbálním‘ prostředí a kultuře / maluji, abych se vyvázal [pour me déconditionner].“ V poznámce Michaux upřesňuje, že „verbálností“ míní „před vpádem obrazů“. Touto knihou věnovanou vlastním

umělce, takříkajíc jeho gestično, tak aby ze slov učinil matérii ražby, jež by měla shodný dynamický potenciál.

U některých autorů, například u Michauxe nebo chvílemi u des Forêtse, k tomu dochází prováděním obou umění, reálnou praxí malby či kresby. U mnohých jiných jde o neustálé a pozorné rozjímání nad díly výtvarníků, k nimž pocítují blízkost. Seznam je dlouhý, od Apollinaira s Delaunayem nebo Reverdyho s Braquem po všechny, kdo psali o Picassovi, Giacomettim² a dalších svých současnicích. Tato blízkost, toto bratrství, trvající již dvě stě let, dle mého názoru dokazuje, že spisovatelé i malíři, hledající společný zdroj, pátrají po shodné energii gest.

Ke konci *Vynořování-vystávání* Michaux podotýká:³

Chci víc než jen gesta-pohyby. Chci, aby nebyly jen z hněvu a unešení nebo naděje na vyjití z nich, nýbrž aby představovaly reálné pohyby a nejružnější další, které si ještě nikdo nepředstavil.

Jak je u Michauxe pravidlem, zamýšlený cíl se vymyká z mezí možného, avšak toto programické selhání uchovává nárok a neustálou dynamiku hledání, jež se nikdy ničím nezavrší. Touha, kterou Michaux vyjadřuje, překračuje dokonce i „gesta-pohyby“, jak o nich zde mluví, čili splynutí verbálního a plastického gesta. Performativita, o níž sní, by byla přechodem do reality bez zprostředkování, povolávající k nevídaným a neslýchaným formám. Čímsi víc, co by dosáhlo jakési fúze a průlomu. Tento „reálný pohyb“, živený (jako u Michauxe vždy) negativitou proměněnou v sílu, by hledal cestu absolutního odpoutání. Spisovatel kuriózně dodává, že by se přitom muselo zajít dál než k pouhým „nadějím na vyjití“. Cítím z těchto řádků touhu po lyrickém absolutnu v pohybu čirého vydávání mimo sebe. Čtu v nich ideál neustále nadcházejícího, provždy nekonečně žádoucího gesta.

A z tohoto gesta, této linie úniku chci učinit poslední emblém na své dráze. V různých úhlech a na poli nejsoučasnější poezie, tedy v rezonanci s jejími

kresbám a obrazům se Michaux snaží znovuodhalit „událost jejich zjevení“ (zadní strana obálky).

2 Viz například dizertaci Thomase Augaise *Trait pour trait: Alberto Giacometti et les écrivains par voltes et faces d'atelier* (školitel Jean-Yves Debreuille, Université de Lyon 2, 2009), zkoumající četné texty, jež byly Giacomettiho dílem podníceny.

3 H. Michaux: *Émergences-Résurgences*, s. 107.

nejnovějšími postupy, se tedy v několika dílech, jež považuji za reprezentativní, pokusíme vysledovat, co znamená „hledat cestu ven“, sledovat pro jazyk a v jazyce cestu odpoutání, provzdušnění, prostor vně. A byť „vyjití“ setrvává na horizontu, byť vlastně nejde o „nalezení cesty ven“, nýbrž o způsoby, jakými se neustále rýsuje, uvádí toto dobrodružství do pohybu sérii gest či podmínek užití jazyka, které se nyní pokusím popsat. Poezii si tedy budu představovat jako hledání cesty ven, avšak cesty prostřednictvím jazykových nástrojů, tak jak je může poezie uplatnit.

2. Započetí s Emmanuelem Hocquardem

„Hledání cesty ven“: nechme tuto formuli ještě chvíli rezonovat v substantivním tvaru. V tomto záměrně suspendovaném tvaru, v tomto neosobním vyjádření ještě skutek váhá mezi předpisem a popisem, programem a konstatováním. Logicky tedy předchází způsobům, jakými se ho polymorfní konatel může ujmout. Konkrétní verbální aspekt v sobě zjevně nutně obnáší více či méně omezené, více či méně podstoupené vypovídací strategie. Vytyčuje určitou energetiku, a já chci nyní probrat skloňování tohoto obratu, či přesněji řečeno, této výpovědi.

Na úvod jsem si znovu přečetl *Podmínky světla*, knihu Emmanuela Hocquarda z roku 2007,⁴ zvláště její poslední stránky, tvořené velice zvláštním textovým rejstříkem – téhož druhu jako klauzule, kterou jsme našli již v *Teoriích tabulek*.⁵ Kniha se v obou případech reflexivně vrací k tomu, co je jejím *záměrem* (řečeno Hocquardovým oblíbeným výrazem, který je možné glosovat jako objasnění jedinečného zkoumání, jemuž podrobuje gramatiku). Epilogický text v *Podmínkách světla* je nazván *Ve skleněné míse* a ocituji z něho celou druhou část:⁶

4 Emmanuel Hocquard: *Conditions de lumière*, Paris: P.O.L., 2007.

5 Emmanuel Hocquard: *Théories des tables*, Paris: P.O.L., 1992. Sbírka *Podmínky světla* nese podtitul „Elegie“ (v plurálu).

6 E. Hocquard: *Conditions de lumière*, s. 182–184. Věrně zachovávám naprostou absenci teček. Tato absence pro Hocquarda nepochybně vyznačuje přechod od věty k tomu, co nazývá „výpověď“.

O sobě se nikdy nemluví Výpovědní subjekt nikdy nebyl Subjekt je jedině gramatický
 Není žádný začátek Není žádná první formulace
 Lze jen sbírat Do skleněné mísy
 Neexistuje také žádná prostá výpověď Každá výpověď je legie
 Dokonce i izolované slovo rezonuje Je to Divadlo jazyka Inscenace
 věření ve Věření že Snění nebo vyvolávání snu, že je možná první
 výpověď Taková výpověď by byla neslychaná, a tedy neslyšitelná
 Přesto je právě to neslyšitelné tajně hledáno v mluveném či slyšeném
 či čteném či psaném Jediné překvapení se nachází v opakování Opa-
 kování opakování Řekli bychom doslovnost Doslovnost je oslnivá
 I když pořádně nechápeme, co vlastně vzniklo, došlo k rozpojení
 K rozdílu intonace a rychlosti
 Recitační intonace je neutrální Její rychlost stálá Utvořila se mezera
 nebo prostor k vyjití Neboť o vstup nikdy nešlo Mluvením či psaním
 či čtením či překládáním se hledá cesta ven Vyjití
 Psaní je tato otevřenost

Tento záměr považuji za vhodné zdůraznit: rezonuje jako tvrzení (povšimněme si asertivního tónu celého textu), program i naděje. Kniha končí velice pozitivní notou, takřka happyendem v závěrečném slovu „otevřenost“.

Hocquard dlouhodobě hájí, a ani v tomto textu tomu není jinak, stanovisko radikální doslovnosti: jazyk neříká nic jiného, než co říká, avšak poezie (stejně jako jiné způsoby zásahu do jazyka, nebo kvůli přivolání tohoto typu zásahu do jazyka) spočívá ve znovuvypovídání s efekty proluky (spíše než separace v přísném slova smyslu). V návaznosti na Wittgensteina chce prozkoumat gramatická pravidla, jazykový úzus.

Dobře to vystihuje Jean-Pierre Cometti ve svém představení Hocquardova díla ve zvláštním čísle časopisu *Critique* s podtitulem Intenzivní básníci 21. století.⁷ Protiklad dvou gramatických politik vymezuje pomocí pojmů metafory a doslovnosti následovně:

7 *Critique*, č. 735–736 (Les Intensifs: Poètes du XX^e siècle, ed. Michèle Cohen-Halimi a Francis Cohen), srpen–září 2008. Skupinu básníků, kterou má označení „Les Intensifs“ zahrnovat, editoři nijak blíže nedefinují, nicméně v závěru úvodní stati (s. 582) se odvolávají na význam, který termín *intenzif* obdržel v lingvistice: je to „každý jazykový nástroj, který umožňuje napřahovat se k mezi určitého pojmu nebo jej přesáhnout“. Básnické gesto se tím ve svém

V tomto smyslu existuje politika *metafory*, stejně jako existuje politika *doslovnosti*. Ta první rozlučuje, staví do kontrastu, vytváří zázvěti a dvojníky; zastává etiku zmnožování, byť paradoxně odpovídá principu jednoty, který je jejím protějškem, a má své „strážce“. Ta druhá nespojuje všechno jedním tahem, právě naopak stanovuje princip indiference mezi věcmi, například mezi pomerančem a etiketou, a svůj hlavní důvod nachází v nedůvěře ke strážcům a k nasycování smyslu. Neexistuje žádný oddělený režim uvnitř jazyka nebo vedle jazyka, ani „mentální“ ne; existují jen mezery, jež autorizují jeho nepředvídatelnost.⁸

Cometti s Hocquardem sdílí vůči jazyku stanovisko převzaté od Wittgensteina: neexistují žádná obecná pravidla, jež by mohla jeho užívání zafixovat; existuje jen množství lokálních pravidel, která je nutné vždy znovu zkoumat jednotlivě. Doslovnost spočívá právě v opakování výpovědí – a toto opakování prochází doslovným přepisem, kopií, nikoli striktním znovuvypovězením. Operace kopírování dává textům jejich záměrně monotónní atmosféru, jejich plochý tón. Opakování umožňuje jazyk takříkajíc aktualizovat proměnou výroku ve výpověď, pronesenou (napsanou, slyšenou nebo čtenou) jako repríza kusu již jsoucí rozpravy bez uvozovek.

Jak by tento způsob opakování mohl poskytnout přístup k vyjití? A k jakému druhu vyjití? Hocquardova doslovná praxe usiluje o zpomalení rozpravy, jehož se dosahuje izolací výpovědí. Dekontextualizace vyvolaná opakováním totiž nechává výpověď plynout mimo diskurzivní tkanivo, z něhož byla vyňata. Hocquard to vysvětluje ve výkladovém textu nazvaném *Papuč žloutne*⁹ – což je výpověď obsažená i v *Podmínkách světla*. Přejímám argumentaci, kterou zde rozvíjí:

performativním napětí sugestivně zaměřuje na to, co je přenáší mimo jeho mez, ke způsobům, jak uvnitř jazyka vyjít z jazyka.

- 8 Tamtéž, s. 673. Zmínkou o pomeranči a etiketě Cometti poukazuje k Hocquardovu textu *Les Oranges de Saint-Michel*, přetištěný ve sbírce *Ma haie*.
- 9 Vyšlo s podtitulem *Literárnost a performance: k Podmínkám světla* v *Le Cahier du Refuge* (vydává Centre international de poésie Marseille = cipM), č. 174, říjen 2008, s. 5–7. Ke všem těmto aspektům, jež jsou pro Hocquardovy reflexe klíčové, se vrací soubor *Grammaire de Tanger*, vydaný cipM v roce 2012.

Budiž dána výpověď: *Papuč žloutne*. Čím se liší první a druhé vypo-
vězení téhož výroku? Zdánlivě ničím. A přesto tu je zásadní rozdíl.
První výpověď představuje pozorovatelské zjištění o skutečné či
domnělé barvě papuče. Její opakování pak re-prezentuje samu
výpověď. Doslovné opakování z ní činí prostou výpověď, která již
nemusí skládat účty žádné jiné skutečnosti než sobě.

Je však prostá výpověď netělesnou abstrakcí? Zafixovaným či zka-
menělým kusem jazyka? Mechanickým echem? Řekl bych, že prostá
výpověď je okamžikem jazyka v poklidu. A že nepopíratelně odpo-
cívá. „Tímto způsobem kopíruji stránku. Tímto způsobem mlčím.“
(Pascal Quignard) Ani tautologická bublina není zcela uchráněna
diskusí. Větu „růže je růže“ lze chápat tak, že růže není nic jiného než
růže, že například není papuče. Svou neoddiskutovatelnou moc bere
tautologie z doslovného opakování *slova* růže přímo uvnitř výpovědi.
Toto vnitřní opakování (jako se jindy hovoří o vnitřním rýmu) by
umožňovalo tautologii chápat jako prostou výpověď.

Zrekapitulujme: prostá výpověď se nenachází v jazyce, je možným
stavem jazyka. Není první v řadě, naopak: svou autonomii, svou
„insularitu“ získává v závěru procesu odpoutání díky opakování.

Návazně Hocquard přistupuje k paradigmatickému příkladu Reznikoffovy
básně Svědectví. Transformace výroku ve výpověď tedy usiluje o jisté uklid-
nění jazyka, jehož lze dosáhnout jedině specifickou operací. Tento záměr se
slučuje s Wittgensteinovou intencí, když si přál, aby filosofie byla prostřed-
kem, jak prostě „vidět, co mám před očima“. Doslovnost opakování tak souvisí
se záměrem chudoby, řečeno Hocquardovým jedinečným slovníkem,¹⁰ který
neustále přepracovává s ohledem na příčné vazby propojených termínů. Bylo
by možné v tomto reduktivním úsilí (pomocí reduplikace) spatřovat projev
jistého jazykového moralismu či přímo puritánství. Hocquard této výtce uniká
tím, že nedává žádná poučení, a byť je zjevně avantgardní, neproměňuje se
v teoretického básníka. Jím navrhovaný slovník svědčí o neredukovatelné singu-
laritě, kterou je takto nutné říct, při stvrzení samoty, jež neusiluje o následnic-
tví. Spíše bych zde možná zdůraznil kvietismus jeho spisovatelského podniku,
jenž se vyznačuje ústupem do samoty, kontemplativní touhou a diskurzivním

10 Viz E. Hocquard: *Ma haie*, s. 272.

zklidněním. Jde však o kvietismus oslovující přátele, jimž jsou Hocquardovy miniatury (*blaireaux*)¹¹ určeny, a vyznačující se humorem autora, který se nikdy nebere zcela vážně.

Doslovné opakování (až na předpokládané hranici tautologie) je prostředkem ke zklidnění jazyka díky tomu, že mimo jazyk vyjít nelze. Klíčová tu je Wittgensteinova teze, jež zavrhuje jakoukoli utopii andělského, vnějšího pohledu na jazyk. Jazyk nemá žádnou hranici ani žádné vně, leda hlediska (etické a estetické), která se nad ním snaží uvažovat jakožto nad celkem – aniž by z něj ale mohly vyjít. Tato myšlenková linie si tedy žádá vytváření „bílých skvrn“ v nevnímané hře jazyka, vytváření odpichů a zbrždování. Tato operace (naštěstí neredukovatelná na pouhý nástroj nebo trik) je proveditelná jen díky performativní intenci výpovědi. V tom spočívá jeden z hlavních bodů, kterému se Hocquard v citované stati také věnuje; psaní se totiž uskutečňuje v odlučování kontextového významu výroku, který již nemá platnost popisu. Tato operace je poetická – pokud u tohoto označení setrváme – díky své *performativní intenci*.

Půdorys schopný vytvořit toto rozmezezení výpovědi musí postavit před oči „divadlo jazyka“ jako takové. Může se jednat o sloupcové rozložení *Teorií tabulek*, formální půdorys pěti řádek na text v *Podmínkách světla* nebo převzetí sonetové formy ve čtrnácti neverzifikovaných řádcích v *Testu osamění*. Efekt podivnosti či zklidnění pramení – díky systematickému uplatnění formálního vzorce – z neutralizace intonace, která ale nedospívá až k hlasové bezvýraznosti nebo čistě mechanické odezvě, nýbrž stahuje či tlumí se jakožto instance zdvojení.¹² Někdy jen tenká linie brání upadnutí do procedury nebo do aporie, v níž se určitý proud dnešní francouzské poezie pře mezi ostentativním formalismem, deklarovaným konstruktivismem a radikálním materialismem.

Originalita tohoto počínání (Hocquardovo je potřeba popsat v jeho zásadní singularitě)¹³ spočívá v tom, že ačkoli jazyková operace zcela odmítá přenos,

11 K významu tohoto slova u Hocquarda viz např. <https://en.calameo.com/read/000017324bb4d97868630>, s. 19 nn. – Pozn. překl.

12 Dovolím si tu poukázat na svou stať *D'une voix blanche*, in: *Écritures blanches*, ed. Dominique Rabaté – Dominique Viart, Saint-Étienne: Presses Universitaires de Saint-Étienne, 2009.

13 Mám za to, že je tuto singularitu nutné poměřovat jinými singularitami, v síti, jež nebude ani distributivní, ani polemická. Dobrý příklad podává sám Hocquard v textu, který ve zvláštním čísle časopisu *Critique* k *Les Intensifs* věnuje Claudiu Royet-Journoudovi. Zde předvedený protiklad mezi dvěma způsoby fungování jazyka, odhalený v odlišném užívání latinských

metaforu, skok mimo, setrvává v intenci *otevřenosti*, zlomu, který je nutné „učinit“, odchylky, v níž je nutné setrvat.

3. Vyjití, oprostění, bezvýchodnost

Musíme se tedy s ohledem na Hocquardovo dílo ptát, zda vlastně není věci moderní a současné poezie hledat způsoby, jak nalézt cestu ven, avšak ve variantě či s výhradou, kterou považuji za zásadní: jde o nalezení cesty ven poté, co jsme se zrekli jakéhokoli postavení mimo jazyk, jelikož nám k tomu (buď odedávna, nebo dnes) scházejí prostředky. Po celé 19. století od romantismu po Baudelaira neslo toto „vně“ v poezii nepochybně pojmenování „ideál“ – a ke zvratu došlo, když básník *Malých básní v próze* konstatuje „ztrátu aureoly“ v korytu triviálního městského světa a když nahlédl její nejspíš definitivní pád. Moderní poezie se rodí z tohoto uvědomění jednak jako nová ambice, ale současně způsob, jak se při básnění srovnat s jistou fundamentální nemožností: Rimbaud vidí zázračný pramen, ale nemůže z něho pít, Mallarmé vyhláší „bezbožnou demontáž fikce“. ¹⁴ Od chvíle, kdy již není možné uskutečnit skok vedoucí k nadreálnu prudkým přenosem jazyka (pomocí postupů, které vyzkoušejí surrealisté, a strategií „vysokého lyrismu“ v poezii 20. století), musí poezie vzít na vědomí radikální imanenci skutečnosti, „drsné skutečnosti“, kterou je – dle slavného Rimbaudova výroku v *Sezóně v pekle* – „nutné obejmout“. Tento nový boj může – jako u Bonnefoye – projít myšlenkou „země za“, hraničící se světem, který obýváme. Připadá mi ale, že všechny postromantické poetiky jsou nuceny srovnat se s tímto novým úkolem, který stručně shrnu slovy: snažit se vyjít vnitřkem. ¹⁵

předložek *pro a prae* (jejichž oslnivou analýzu Hocquard přejímá od É. Benvenista), se zjevně vztahuje i k oběma autorům (viz s. 591–593). Druhý, Hocquardem oceňovaný postoj, vyznačený užíváním *prae*, stojí na straně „pohybu“ a „otevřenosti“, bez narušení kontinuity mezi subjektem a tím, co je před něj postaveno. Snad je zřejmé, že i zde jde o vystižení souvislostí při respektu k odstupu, který se tak odhalí jako místo vychýlení a možnost cesty ven.

14 Viz rozbor, který podal Patrick Thériault: *Le (dé)montage impie de la Fiction: la révélation moderne de Mallarmé*, Paris: Champion 2010.

15 Vzhledem k následujícímu čtení Antoina Emaze bych zde v rezonanci s vlastní tezí rád ocitoval jednu delší pasáž z *Kolomazu*. Připadá mi totiž, že naznačuje shodné tvrzení: není žádné zásvětí a skutečnost se dává v prozatím tajuplném pohybu radikální imanence, kterou má jazyk vypovídat a již ne „zjevovat“:

Každý snad chápe, že zde nechci pomoci takto letmé formulace navrhnout nové dějiny moderní poezie. Chápejte má slova jen jako návrh, jakousi obecnou perspektivu. Nechci tedy podávat přehled strategií ani třídit dobré a špatné způsoby hledání cesty ven; chci jen popsat novou obtíž, které – jak mám za to – poezie posledních stopadesáti let čelí. Vytyčím tedy jen několik možných cest v nutně neúplném výběru textů.

První bude cesta Gherasima Lucy. Luca nám totiž odkazuje či vnucuje slovní hříčku, která snad až příliš dobře vyhovuje mé obecné tezi. Připomenu tři verše z *Paralipomen*.

COMMENT
S'EN SORTIR
SANS SORTIR

■

JAK
Z TOHO VYJÍT
BEZ ODEJITÍ¹⁶

Právě tyto verše byly ostatně zvoleny za název televizního pořadu, v němž sám básník předčítá některé své texty. Lucova formulace – na pomezí nevyznančené otázky a rozkazu – může posloužit za emblém rozporu, který v sobě pojímá a který odhaluje sám jazyk. Autor rumunského původu si takovýto způsob vyjití představuje v koktání a rozkládání vykloubených a postupně nově sklá-

„Ten pocit nebo ta těžko vyjádřitelná emoce lpění na tomto kusu přírody: trávě, stromech, rostlinách... Hluboký dojem, že jsi tu, že existuješ z téhož titulu jako ty rostliny, podílíš se na živém, mimo všechno myšlení.

Nejde o dojem toho, že jsi doma, anebo ne pouze; ta emoce by byla v zásadě shodná, kdybych se toto odpoledne procházel po mořském pobřeží, na pláži, na slunci.

A nejde ani o romantismus, neboť tu není žádné pozadí, žádné zázvěti. Příroda nic nezjevuje, příroda je, a i já teď jsem.“ (Antoine Emaz: *Cambouis*, Paris: Seuil 2009, s. 38–39.)

16 Gherasim Luca: *Héros-Limite*, Paris: Gallimard, 2001, s. 262. První vydání je z roku 1976. (Druhý a třetí řádek se ve francouzštině vysloví shodně. Spojení „Comment s'en sortir“ znamená „Jak se z toho dostat, vyvléci, uniknout“; dodatek „sans sortir“ znamená „aniž by člověk odešel (ze světa?)“, příp. „aniž by se vůbec hnul“. – Pozn. překl.)

daných slov. Tato dekonstrukční práce však spočívá na myšlence „ontofonie“;¹⁷ tomuto neologismu dává básník přednost před – v jeho očích dnes falešným – slovem „poezie“. Ihned poté, co termín navrhne, prohlašuje: „Kdo otevře slovo, otevírá matérii, a slovo je jen materiální opora hledání, jehož cílem je proměna skutečnosti.“ Luca tak připomíná surrealistický základ svého podniku, ačkoli se přitom jeho básnická práce blíží svého druhu jazykovému materialismu. Nadále totiž doufá, že tímto rozkockáním řeči může slovo osvobodit alchymickou energii, která jazyk překoná. Co se ale stane, pokud slovo matérii neotevře? Pokud se surrealistická naděje v transcendenci reality (v *nad-realitu*) nenaplní nebo selže?

Přeskočím nyní k několika zcela současným básnickým snahám, u nichž se mi zdá, že už na podobném pozadí nespočívají, a chci velmi rychle představit čtyři díla, která jsou z hlediska tohoto paradoxního „hledání“ důležitá“. Začnu u Jeana-Patrice Courtoise, přičemž opakuji, že zde formuluji jen návrh a rozhodně jeho dílu nepřisuzuji žádný pevný teoretický půdorys. Vyjdu přitom od poučné studie, kterou básníkovi věnoval Stéphane Bacquey;¹⁸ to mi umožní postupovat rychleji a zaměřit se na složky poukazující tím směrem, který se zde snažím popsat. Ve svém představení Courtoisova díla Bacquey právem zdůrazňuje otázku času a poznamenává, že u Courtoise „nelze věčnost nalézt ani v daru transcendentní milosti, ani ve shodě s неотředitelným uspořádáním věcí, nýbrž v napětí, ve kterém subjekt je v čase, plně určen formou okamžiku“.¹⁹ Mám za to, že takovéto kladení zkušenosti času dokonale ladí s oním hledáním vnitřní cesty ven, o které mi tu jde. Kritik velice sugestivně připomíná tezi svatého Augustina, podle níž je modlitba svého druhu básně a směřuje tři časové dimenze. Bacquey ale okamžitě dodává, že takovýto prožitek smíru a jednohlasu je pro „moderní subjekt“ – moderní ve smyslu, který neúprosně vyplývá z Kantovy analýzy časovosti – nedostupný. Jean-Patrice Courtois si je

17 Viz Introduction à un récital, Lucův text, který cituje André Velter v úvodu ke svazku uvedenému v předchozí poznámce na s. XII.

18 Viz cennou kritickou a básnickou antologií *Singularités de sujet: Huit études sur la poésie contemporaine*, ed. Lionel Destremau – Emmanuel Laugier, 2. vyd., Paris: Prétexte éditeur, 2002. Každý z osmi básníků je uveden kritickou statí, která se snaží postihnout jedinečnost díla; následuje několikastránkový výběr z jeho (již vydané nebo nevydané) tvorby. V následujícím výkladu tohoto vynikajícího svazku hojně využívám.

19 Tamtéž, s. 20.

těchto dějin subjektu velice ostře vědom a chápe je jako básník i jako filozof. Na průsečíku obou čtenářských hypotéz – Bacqueyovy a mé – by jeho dílo bylo možné číst jako experiment s různými způsoby, jak vyjít ven, jak vystoupit z času i při vědomí, že jsme v času nevyhnutelně jati a nemáme k mytickému či utopickému bezčasí žádnou přístupovou cestu. Připadá mi tak, že Courtoisovo dílo dává onomu heslu, jež shrnuji slovem „vyjít“, zvláštní obsah zkušenosti zastavení času i v přijatém toku časovosti. Chápeme tak, proč je pro poezii dobře, aby se navracela k vypovídání či konfiguraci této jedinečné zkušenosti: umožňuje totiž současné syntaktické rozvinutí věty i všemožná přerušení jejího běhu rozbitím či roztětím řádku, který vlastně není veršem.

Díky šťastné náhodě využívá stejnou formuli jako Gherasim Luca i Antoine Emaz ve sbírce *Rána*.²⁰ V této sérii básní, jež pozoruhodně úsporně popisují dlouhé putování za vyléčením a návratem ke smířenému životu nebo přinejmenším k životu znovunalezajícím možnost otevření, tak čteme:²¹

„vyjít z toho bez vyjítí“

tak asi

bez nouzového východu

počínat si tak, aby už nebylo potřeba vycházet
protože by bylo třeba žít
vprostřed čtyř stěn

není jiná hlava

Tento motiv vyjítí ze sebe, mimo já vymazané a zobecněné využíváním neurčitého zájmena *on* („se“), sbírka variuje několikrát. Pomalá práce na zhojení

20 Antoine Emaz: *Plaie*, Saint-Benoît-du-Sault: Tarabuste, 2009. Básně z této sbírky vznikly v září a říjnu 2007. V prosinci 2008 jsem prezentoval první verzi svých úvah o motivu vyjítí na kolokviu o přítomnosti subjektu v současné francouzské poezii, které se konalo v Janově. Antoine Emaz – jak se mi následně svěřil – si při té příležitosti uvědomil, že ho napadla shodná formulace, aniž by přitom myslel na poukaz k Lucovi. Proto v definitivním znění sbírky doplnil uvozovky.

21 Tamtéž, s. 163.

rány diktuje ono takřka přešlapování, jež tyto básně provádějí. Tváří v tvář zpustošenému uvnitř se vně také zdá prázdné a ochuzené. Básník stojí před stěnou, která zahrazuje veškerou krajinu a brání každé mezeře, každému „vyjítí“. Diskrétní motiv zahrady, v níž by rekonvalescent mohl objevit jistý úžas z toho, že žije a je na světě, je figurou tohoto příslibu prosté a známé skutečnosti, k níž je však nadále problematický přístup.

Negativní zkušeností, kterou je nutné rozvinout krok za krokem, je dlouho zkušenost vystižená konstatováním: „nejde z toho vyjít“ (*on n'en sort pas*).²² O kus dále je formule pozměněna a vyznačuje velice umírněnou naději: „pokud z toho člověk nevyjde docela sám / pak nevyšel“ (*si on ne s'en sort pas tout seul / on n'en est pas sorti*), kdy hra gramatických časů mezi přítomem a *passé composé* takřka likviduje slib podmínkového výroku. Na to, aby se dynamika jednání převrátila, musíme vyčkat až na konec sbírky. Jedna z posledních básní tak končí:²³

lze ale
znovu
vyjít

Toto konstatování o stránku dále přejímá nové, skromné, ale zásadní tvrzení:

zkrátka to je cítit vychází se
malou brankou ano
bez jistoty.²⁴

Vidíme zdolanou cestu a symbolický význam tohoto obrazu. Pozorné a namáhavé znovudobývání s okamžiky relapsů a pochybností, nakonec dospěje – leč bez triumfalismu – k tomu, že se subjekt (tlumené a všudypřítomné *on*) mohl držet ve „vodě času“ „zpříma“,²⁵ jsa navrácen k jisté plynulosti a průhlednosti.

Připadá mi tak, že *Rána* i celé dílo Antoina Emaze navrhuje originální cestu hledání (jazykových a existenciálních) prostředků, jak „z toho vyjít“. Jde o jakousi fundamentální zkušenost, kterou básník variuje různými směry.

²² Tamtéž, s. 85.

²³ Tamtéž, s. 202.

²⁴ Tamtéž, s. 204.

²⁵ Tamtéž, s. 204 a 209.

Valéry Hugotte má pravdu, když zdůrazňuje prostorové drama, odehrávající se v prvních knihách.²⁶ Hned na úvod svého výkladu upozorňuje, že u Emaze „není žádné jinde“,²⁷ přičemž cituje verš ze sbírky *Nezáleží* z roku 1993. Vrátime-li nyní slovo Michauxovi, pak první zkouškou spisovatele je konfrontace s čímsi ucpaným, zazděným, o co se rozbíjí původní elán. Toto ztroskotání vyzývá k neustálému opakování snahy vyjít z pasti, z rybářské sítě, jež obkličuje a dusí. Hugotte právem podotýká: „Báseň se pohybuje v tomtéž, hroutí se do koktání, jež vypovídá, jak málo je uchopeno, co se v jazyce děje, vzdává se všeho rozvíjení okopáváním pukliny každého verše.“²⁸ Chápeme, že Emazovo koktání není nabitě shodnou dynamikou jako u Lucy. Tento boj s asfyxií vede k básníkovu tak jedinečnému využívání neurčitého zájmena *on* v paradoxním, avšak produktivním překonání autentické neautenticity společné promluvy. Tento subjekt bez vyhraněné tváře se od osobního lyrismu drží daleko.

Bez iluzí, ale i bez zřikání se poezie v optimálním případě stává prostorem provzdušnění či relativního oběhu, prostorem, který je nutné neochvějně dobývat, což spisovatel ve sbírce *Tady* (*En deçà* – příznačný titul) připomíná prohlášením: „píše se, aby se trochu vydechlo“. Cílem snahy, kterou každá sbírka vynakládá, je tedy dotknout se – řečeno slovem, jež má Emaz v oblíbě – „valounu“, tvrdého kamene, stabilní půdy, kterou je zeď ucpaná z druhé strany. V tomto křehkém a vratkém prostoru lze doufat ve znovuuštění slova a pospolitosti. Poezie již nechce věřit v žádné „za“. To jí ale nebrání uchovat si jednu svou vitální funkci, neboť poezie vytváří svého druhu průvan. Uvádí na okamžik do oběhu energii – třeba i minimální, třeba i repetitivní – proti ucpaní a cystóze, jež cíhají na vše živé. Zeď se nerozbije celá a není doopravdy vidět za, avšak je důležité nechat vyvřít slovo, jehož rytmus uchovává schopnost dechu procházet a vypovídat se. Je podstatné, aby se v lince zadržovaných slov, kterou verš roztíná, dál dalo stát zpříma a jít se podívat ven na nově stvrzenou přítomnost světa.

Čtením souboru zcela současných textů francouzské poezie ve světle onoho zvláštního sloganu „hledat cestu ven“ chci zdůraznit jejich dynamiku a rozmanitost řešení, o která se před našima očima pokoušejí. Považuji za důležité

26 Viz příspěvek, který Hugotte věnuje Emazovi ve svazku *Singularités du sujet*.

27 A. Emaz: *Plaie*, s. 40.

28 Tamtéž, s. 47.

utlumit důraz na formalismus, kterým bylo dobrodružství moderny charakterizováno až přehnaně. Jestliže hájím programovou hodnotu uvedeného případu, stavím tím současně dnešní poezii do stop projektu Henriho Michauxe ve znamení oněch „přesunů“ a „vyvázání“, jež jsou podle něj skutečnou ctností básnického psaní.

Nevykresluji tu žádné panorama a nepokouším se o typologii současných experimentů. Každý může dle libosti to či ono dílo připojit. Chci jen naznačit ražebnou sílu této dynamické otevřenosti, a nahlédnout tak, jaké rezervy budoucnosti v ní mohou být obsaženy. Součástí naznačeného pohybu je nepochybně dílo Jeana-Louise Giovannoniho. Text nazvaný Zpáteční východ (*Issue de retour*) hned od začátku vyznačuje jeden ze svých podstatných zájmů: „Nikdo nemůže odejít ze svého nitra.“²⁹ Tímto konstatováním, jež zní jako aforismus, se zahajuje pohyb básně. Druhý verš udává v infinitivu: „Vyjít mimo sebe“ a dodává k tomu: „Převrátit se po širší straně.“ O kus dál také čteme „Proudění / to je na ven // zvnějšňování.“ Báseň adresovaná malíři Gilbertu Pastorovi je současně zamyšlením nad touhou vyjít ven a pokusem o gesto, jež by snad umožnilo básnický pohyb, zadržovanou a cukavou ražbu jeho zvláštního rytmu. Zvolený název svědčí tím, jak si pohrává s ustáleným spojením (*billet de retour* = „zpáteční lístek“ apod.), o nezbytnosti rozrušovat jazyk, vracet ho k sobě a překračovat bariéru, která nevede zcela mimo všechny meze, nýbrž – snad – k nové formě zcelení, k „návratu“.

Plně se tedy hlásím k tomu, jak dráhu Giovannoniho díla zrekonstruoval Arno Bertina.³⁰ Původním konstatováním, jež činí každé spisovatelské dílo, je nález „ontologické uzavřenosti“.³¹ Toto východisko však v převrácené dynamice vyvolává odpor vůči diskurzu řádu, tomu normativnímu diskurzu, který prohlašuje, že „nic nemá vyjít ze své formy“.³² Parodickou citací a stále polyfonnější hrou hlasů se má báseň „dotknout vnitřku“, znovu otevřít prostor vlamování. Vidíme tak, jak se Giovannoniho poezie – stejně jako tvorba dalších jeho současníků – řadí pod prapor Henriho Michauxe, velkého dodavatele energie a výzkumnického ducha pro nynější generaci.

29 *Présences du sujet dans la pensée française contemporaine*, s. 63.

30 Viz jeho příspěvek ve sborníku *Singularités du sujet*. Přínosný rozbor také provádí Jean-Patrice Courtois: *Les énonciations multiples de Jean-Louis Giovannoni*, in: *Présences du sujet dans la poésie française contemporaine*.

31 A. Emaz: *Plaie*, s. 58.

32 Tamtéž, s. 59.

Poezie se tak stává prostorem, který nechává lidi a věci vyjít z jejich sídla, avšak za cenu velice drastického násilí, jaké čteme například v závěru textu nazvaného Představovat si a obsaženého v antologii *Singularity subjektu*.³³

Vaginuje zde víc forem, než kolik jich břicho matek může unést.

Konec se zadržováním!

Nechť konečně dojde ke střetu!

Kost je zaslíbená, tvář je k dispozici každému, kdo chce přejít k havárii, přímému kontaktu.

A je radost cítit, jak jeho postava získá vzdor očekávání kovu a kamene nevidané podoby. Je to jen náležitá spravedlnost a rozdělení. Když nastoupí svět, vše je méně zašmodrchané.

Stačí tak málo... zrychlit, vystrčit chodidlo ven, otevřít... Ano, naráz otevřít!

Tento text umožňuje vnímat běs a radost z výzvy k sebeotevření: otevření, jež se předestírá jako jakési roztržení vnitřku, jako by se tvář rozbila o kov nebo kámen, v katastrofálním narození kvůli setkání s jiným a vnějším. Myslím, že i na tomto úryvku vidíme dynamickou přitažlivost, s níž působí přání „vystrčit chodidlo ven“, vyjádření, jež lze také chápat metricky – *le pied* může též být metrická stopa – jako úmysl roztržít tradiční rytmičnou jednotku. Sílu básně určuje tato představa sebeotevření těla a tváře tak, aby se konečně dalo vyjít z nyní nesnesitelných tělesných mezí. Stejný mezní sen vyjadřuje tele, skandální a nepravděpodobný vypravěč *Deníku telete*:³⁴ v jakési parodické a sarkasticky ironické eucharistii si představuje, jak se stane hostií rozplývající se v nejvnitřnějších útrobách těch, kdo ho sní. Představuje si vlastní rozpuštění ve druhém. Text je tedy i zde diktován fantasmatem absolutního přivtělení, kani-balského splynutí s druhým. Čtu toto fantasma jako jednu zvláštní scénografii této touhy po vyjití, jehož imaginární uskutečnění umožňuje jedinež jazykové násilí nebo zvláštní fikční rámec (například promluva telete).

33 Tamtéž, s. 70.

34 Jean-Louis Giovannoni: *Journal d'un veau*, Strasbourg: Deyrolle, 1996; s novou předmluvou, Paris: Léo Scheer, 2006.

Chtěl bych na závěr tohoto chvatného panoramatu současné poezie zmínit posledního autora, mladšího než předchozí (začal publikovat v roce 1997). Je jím Emmanuel Laugier. Případá mi, že jeho projekt je také reprezentativní pro nastíněnou problematiku. Jeho básnická práce pojednává o energii slova reaktivovaného opakovanými začátky a škuby, i zde někdy na pokraji koktání. Dynamika těchto básní je spjata s nerovnováhou, kterou mimují s relativně výraznější narativitou, která ve francouzské poezii vychází již nějakou dobu do popředí. Několik básní využívá takřkajíc shodné dramatické osnovy, když popisují cosi spřízněného s vyhnáním mimo sebe, vyhnáním, které je neuskutečnitelné a zároveň je báseň pohybem pádu uskutečňuje. Tento pád má podobu prudkého vyjití. Je to jakoby zrození subjektu pro sebe sama, zrození, jehož je subjekt současně divákem i aktérem. V tomto zdvojení se lyrický subjekt štěpí v paradoxní dynamice, v níž subjekt výpovědi může zároveň sám sebe uchopit jakožto objekt.

Pohyb, který jsem se pokusil abstraktně charakterizovat, dobře vystihuje jedna stránka ze sbírky *A už jsem mimo jsem ve vzduchu* (což se mi zde samozřejmě jeví jako programatický název). To podstatné, jak uvidíme, je akt, který slovo završuje svým vypovídáním; znovu si povšímneme oné performativní valence, kterou zdůraznil Emmanuel Hocquard. Prézent užitý v této pasáži není popisný (jako v dramatickém vyprávění), spíše jde o současné završení verbálního gesta s cílem učinit, aby nadešlo. K tomuto závěrečnému citátu již nepřipojím komentář; vyjdu ze své teze a přenechám slovo básni, přenechám slovo všem, kdo se takto klopýtavě pokoušejí o vyjití, které nám jazyk slibuje a které zastírá. Ta stránka zní:³⁵

protože
padám proto trochu kašlu
z mála vzduchu které je
tady v chodbě chodby kterou jsem
musel prorazit při pádu ze strachu

35 Emmanuel Laugier: *Et je suis dehors déjà je suis dans l'air*, Draguignan: Unes, 2000, s. 52. Je zřejmé, že i syntaxe titulu vybočuje z rovnováhy: je navázána počátečním „a“, znovu se rozbíhá v chiasmatu *dehors/déjà*, provádí mnohoznačné urychlení. – Starší verzi kapitoly viz *Chercher la sortie. Réflexions à partir d'Emmanuel Hocquard*, in: *Présences du sujet dans la poésie française contemporaine (1980–2008)*, ed. E. Bricco, Saint-Étienne: Presses de l'Université de Saint-Étienne, 2012, s. 123–133.

jsem naprosto vyřinul
pot rychle stoupající
vnikající a
smlčel jsem několik slov a celý
vzduch s
protože jsem nerozuměl nic neviděl
po cestě nemohl jsem
odejít vyjít když bylo
potřeba ve víru neustupovat
nýbrž vzpřímeně v sobě
vyjít bez prostoru pro výšku těla
zhubnout bez prostoru pro
počítání bez čehokoli
k předpovídání
ale
bez jak
od slézové po slézovou
potvrdit všechnu délku

Ediční poznámka

České vydání knihy D. Rabatého má sloužit širokému spektru zájemců o lyrickou poezii, nikoli specialistům na moderní francouzské básnictví. Citáty proto zpravidla uvádíme výhradně česky; srozumitelnost výkladu si vyžádala jen několik výjimek z této zásady. Na minimum jsme též omezili stránkové odkazy na básnické sbírky; citáty jsou povětšinou snadno dohledatelné podle názvu básně či podobného údaje.

O autorovi

Dominique Rabaté (1960) působí na Université Paris-Cité jako ředitel Centra pro interdisciplinární bádání o literatuře, umění a filmu (CERILAC). Zabývá se francouzským románem 20. a 21. století, otázkou hlasu a vyprávění a lyrickou poezií. Je autorem řady monografií, mj. *Désirs de disparaître. Une traversée du roman français contemporain* (Touha zmizet. O současném francouzském románu, 2015), *La Passion de l'impossible. Une histoire du récit au XX^e siècle* (Vášně nemožného. Dějiny psaní ve 20. století, 2018) a *Petite physique du roman* (Malá fyzika románu, 2019). Jeho kniha *Lyrická gesta* z roku 2013 přináší originální pojetí lyrického mluvčího. Kniha navazuje na starší publikace o lyrickém subjektu, jichž byl Dominique Rabaté editorem, *Figures du sujet lyrique* (Podoby lyrického subjektu, 1996) a *Le sujet lyrique en question* (Problém lyrického subjektu, 1996).

Literatura

(Uvádíme jen tituly, na něž se odkazuje opakovaně.)

- Apollinaire, Guillaume: *Oeuvres poétiques*, ed. M. Adéma – H. Décaudin, Pléiade, Paris: Gallimard, 1956.
- Bonnefoy, Yves: *O pohybu a nehybnosti Jámy – Psaný kámen*, přel. Jíří Pelán, Praha: Torst, 1996.
- Bonnefoy, Yves: *Oblá prkna*, přel. Jíří Pelán, Zblouv: Opus, 2007.
- Bricco, Elisa (ed.): *Présences du sujet dans la poésie française contemporaine (1980–2008)*, Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012.
- Cohen-Halimi, Michèle – Cohen, Francis (ed.): *Les Intensifs: Poètes du XX^e siècle*, tematické číslo časopisu *Critique*, č. 735–736, srpen–září 2008.
- Deguy, Michel: *À ce qui n'en finit pas*, Paris: Seuil, 1995.
- Deguy, Michel: *Donnant donnant*, Paris: Gallimard, 1981.
- Destremau, Lionel – Laugier, Emmanuel (ed.): *Singularités de sujet: Huit études sur la poésie contemporaine*, 2. vyd., Paris: Prétexte éditeur, 2002.
- Éluard, Paul: *Le Temps déborde* (1947), in: P. Éluard, *Œuvres complètes II*, éd. Pléiade, ed. M. Dumas a L. Scheler, Paris: Gallimard, 1968.
- Emaz, Antoine: *Plaie*, Saint-Benoît-du-Sault: Tarabuste, 2009.
- Frénaud, André: *Gloses à la Sorcière*, ed. Bernard Pingaud, Paris: NRF Gallimard, 1995 (zkratka G).
- Frénaud, André: *La Sorcière de Rome / Depuis toujours déjà*, Paris: Gallimard, 1984 (zkratka S).
- Hocquard, Emmanuel: *Conditions de lumière*, Paris: P.O.L., 2007.
- Hocquard, Emmanuel: *Un privé à Tanger*, 2. *Ma haie*, Paris: P.O.L., 2001.
- Michaux, Henri: *Émergences-Résurgences*, Genève: Skira 1972; Paris: Flammarion 1987.

- Ponge, Francis: *Le Grand Revueil: Méthodes*, Paris: Gallimard, 1961.
- Ponge, Francis: *La Rage de l'expression*, Paris: Gallimard, 1976.
- Millet, Claude (ed.): *La Circonstance lyrique*, Bruxelles: Peter Lang, 2012.
- Moussaron, Jean-Pierre: *La Poésie comme avenir. Essai sur l'oeuvre de Michel Deguy*, Sainte-Foy: Le Griffon d'Argile – Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1992.
- Rabaté, Dominique: Énonciation poétique, énonciation lyrique, in: *Figures du sujet lyrique*, s. 65–79.
- Rabaté, Dominique (ed.): *Figures du sujet lyrique*, Paris: PUF, 1996.
- Roubaud, Jacques: *Quelque chose noir*, Paris: Gallimard, 1986.
- Sermet, Joëlle de – Rabaté, Dominique – Vadé, Yves (ed.): *Le Sujet lyrique en question* = zvláštní číslo časopisu *Modernités* 8, Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 1996.
- Watteyne, Nathalie (ed.): *Lyrisme et énonciation lyrique*, Québec: Nota Bene, 2006.

Jmenný rejstřík

- Ambroise, Bruno 20p
 Amossy, Ruth 93p
 Apollinaire, Guillaume 16, 26, 32–37, 48, 94 nn.,
 141 n., 174, 182
 Aragon, Louis 27, 95, 113, 138
 Aubigné, Agrippa d' 137
 Auclair, Georges 56 n.
 Augais, Thomas 182p
 Augustin, sv. 190
 Austin, John L. 20
- Bacquey, Stéphane 190 n.
 Badiou, Alain 173
 Bancquart, Marie-Claire 46p
 Baudelaire, Charles 13, 18, 23, 25–32, 38, 66, 79,
 118, 125, 140 n., 168, 188
 Beckett, Samuel 168, 173 nn.
 Benoît, Éric 156p
 Benveniste, Émile 188p
 Bernard, Jean-Marc 114
 Bernhard, Thomas 168
 Bertina, Arno 194
 Blanchot, Maurice 124 n.
 Bloy, Léon 168
 Bonnefoy, Yves 11, 47, 59–74, 78, 145, 147
 Bossuet, Jacques-Bénigne 157
 Bourdieu, Pierre 20, 127
 Braque, Georges 37, 182
 Brel, Jacques 113, 140
 Breton (Elléouët), Aube 143
 Breton, André 10, 20 n., 113, 142 n., 161
- Cadot, Olivier 21, 165–180
 Carlat, Dominique 150p
 Caws, Mary-Ann 78
 Celan, Paul 48, 80
 Céline, Louis-Ferdinand 135, 166, 168
 Cendrars, Blaise 94
 Claudel, Paul 76, 80, 127
 Clément, Jean-Baptiste 138
 Cohen, Francis 184p
 Cohen-Halimi, Michèle 184p
 Collot, Michel 14p, 96p, 121p
 Combe, Dominique 11, 78
 Cometti, Jean-Pierre 184 n.
 Courtois, Jean-Patrice 190 n., 194p
- De Cornulier, Benoît 78
 De Sermet, Joëlle 121p, 165p
 Décaudin, Henri 33
 Defoe, Daniel 169, 171
 Deguy, Michel 123–133, 150, 153 n., 159 n., 162
 Deguyová, Monique 150, 162
 Delaunay, Robert 26, 32–36, 142, 182
 Deleuze, Gilles 16, 166
 Demeny, Paul 141
 Derrida, Jacques 92p, 101, 118, 125, 132, 147
 Des Forêts, Louis-René 51p, 59, 125, 150, 182
 Desbordes-Valmore, Marceline 114
 Descartes, René 174
 Desnos, Robert 139, 144
 Destremau, Lionel 190p
 Drouet, Juliette 113

- Du Bouchet, André 83
 Duchamp, Marcel 34, 41
 Dumenil, Laurène 14

 Éluard, Paul 54, 113, 149–152, 159–162
 Éluardová, Nusch 150, 152 n., 161 n.
 Emaz, Antoine 188–189p, 191 nn.

 Fernandez, Suzanne 14
 Ferré, Léo 138
 Flaubert, Gustave 46p, 66, 168
 Frénaud, André 43–58, 81
 Freud, Sigmund 13, 51, 57
 Friedrich, Hugo 95

 Giacometti, Alberto 182
 Giovannoni, Jean-Louis 194 n.
 Golding, Nan 175
 Gotlib, Marcel 114
 Goux, Jean-Paul 82
 Green, André 52
 Guérin, Michel 14p

 Hamburger, Käte 85
 Hauser, Kašpar 171
 Hegel, G. W. F. 72, 145
 Heidegger, Martin 151 n.
 Hocquard, Emmanuel 79, 82, 166 n., 183–188, 196
 Hölderlin, Friedrich 81
 Hugo, Léopoldine 144, 149
 Hugo, Victor 18, 20, 66 n., 112, 115 nn., 122, 137, 144, 149, 150, 157, 160
 Hugotte, Valéry 193
 Husserl, Edmund 174

 Char, René 75
 Chateaubriand, François-René 90

 Iommi, Godofredo 130

 Jaccottet, Philippe 75–80, 99 n., 103–111, 124
 Jakobson, Roman 80, 158
 Jenny, Laurent 82

 Jousse, Marcel 14p
 Joyce, James 124, 166, 169

 Kafka, Franz 168
 Kant, Immanuel 190
 Kaplan, Edward 28
 Klossowski, Pierre 47

 Lacan, Jacques 52 n., 120
 Lagarde, André 112
 Lagarde, Ludovic 170
 Lamartine, Alphonse de 77
 Laugier, Emmanuel 196 n.
 Leclair, Serge 51p
 Lejeune, Philippe 88
 Levinas, Emmanuel 152
 Lévi-Strauss, Claude 57
 Luca, Gherasim 189 nn., 193

 Magritte, René 34
 Maingueneau, Dominique 12, 95
 Malherbe, François de 136
 Mallarmé, Anatole 157
 Mallarmé, Stéphane 18, 26, 30 nn., 38, 46p, 107 nn., 115, 118, 150, 155, 157, 188
 Marion, Jean-Luc 101p
 Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de 131 n.
 Mathieu, Jean-Claude 80p
 Matisse, Henri 16
 Maulpoix, Jean-Michel 14p
 Mauss, Marcel 118, 125, 127
 Maynial, Édouard 114p
 Meinong, Alexis 162
 Michard, Laurent 112
 Michaux, Henri 17–20, 75 nn., 82, 96
 Milner, Max 34p
 Montaigne, Michel de 91
 Moussaron, Jean-Pierre 123 n.
 Murat, Michel 78
 Musset, Alfred de 77, 167

 Niagara 177
 Nietzsche, Friedrich 168
 Nougaro, Claude 138

- Pagliaro, Michel 113
 Palma, Albert 15p
 Pastor, Gilbert 194
 Pessoa, Fernando 168
 Petrarca, Francesco 100, 112, 115
 Picasso, Pablo 37, 182
 Pindaros 127
 Pingaud, Bernard 43, 52
 Poitrenaux, Laurent 170, 179
 Ponge, Francis 25 nn., 38–41, 79 n., 82, 100–111, 124
 Proust, Marcel 33 n., 168

 Queneau, Raymond 79
 Quignard, Pascal 186

 Racine, Jean 137
 Renaud, Philippe 33, 36 n.
 Reverdy, Pierre 37, 182
 Reznikoff, Charles 79, 186
 Ricœur, Paul 86 nn., 90, 92, 94
 Richard, Jean-Pierre 31 n., 40, 156p
 Rilke, Rainer Maria 38, 80
 Rimbaud, Arthur 9–13, 20 n., 29, 46, 73, 86, 96,
 123, 139, 141 n., 159p, 188
 Robbe-Grillet, Alain 168
 Rodriguez, Antonio 14p, 150p
 Ronsard, Pierre de 100p, 112, 120
 Roubaud, Alix Cléo 150, 154, 157 n., 163

 Roubaud, Jacques 150 n., 156–163
 Rousseau, Jean-Jacques 88, 90 nn., 167
 Royet-Journoud, Claude 187p

 Sa'adí 114
 Saint-John Perse 54, 76, 80
 Simon a Garfunkel 172p
 Starobinski, Jean 15, 88, 91p, 92
 Stein, Gertrude 166
 Stendhal 89 n.
 Stierle, Karlheinz 12

 Thákur, Rabíndranáth 111
 Thériault, Patrick 188p
 Tournier, Michel 171

 Ungaretti, Giuseppe 122

 Vadé, Yves 21, 46p, 75, 96p, 178
 Valéry, Paul 32, 45 nn., 50, 81, 93, 100
 Verhaeren, Émile 114
 Verlaine, Paul 11p, 27, 96, 111, 120, 122, 140
 Verne, Jules 171
 Vian, Boris 113
 Vouilloux, Bernard 15 n.

 Watteau, Antoine 131 n.
 Wittgenstein, Ludwig 184–187