Teorie lyriky

JONATHAN CULLER

STUDIA POETICA

KAROLINUM

Teorie lyriky

Jonathan Culler

———

Z anglického originálu *The Theory of Lyric*, vydaného
nakladatelstvím Harvard University Press v roce 2015,
přeložil Martin Pokorný. Doslov napsal Josef Hrdlička.

Vydala Univerzita Karlova
Nakladatelství Karolinum
Redakce Magdaléna Smějsíková
Grafická úprava a sazba Filip Blažek, studio Designiq
První české vydání

Kniha vychází s finanční podporou Ministerstva kultury ČR.
Překlad a vydání této knihy bylo podpořeno programem *Progres Q12: Literatura a performativita*, realizovaným na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy.
Published by arrangement with Harvard University Press.
© 2015 by Jonathan Culler
Translation © Martin Pokorný, 2020
Epilogue © Josef Hrdlička, 2020

ISBN 978-80-246-4456-1
ISBN 978-80-246-4457-8 (online : pdf)



Univerzita Karlova
Nakladatelství Karolinum 2020

www.karolinum.cz
ebooks@karolinum.cz

Obsah

PŘEDMLUVA K ČESKÉMU VYDÁNÍ 7

PŘEDMLUVA 13

ÚVOD 17

1. KAPITOLA
Induktivní přístup 27
1. Devět básní 27
2. Čtyři parametry 54

2. KAPITOLA
Lyrika jakožto žánr 59
1. Různá pojetí žánru 60
2. Lyrická historie 69
3. Lyrický žánr 101

3. KAPITOLA
Přehled teorií lyriky 115
1. Hegel 116
2. Mluvní akty nápodoby, nebo epideixis? 133
3. Performativ a performance 152

4. KAPITOLA
Rytmus a repetice 161
1. Metrum 173
2. Rytmus 196

3. Zvuk a opakování 210

5. KAPITOLA
Lyrické oslovení 227
1. Oslovení posluchačů nebo čtenářů 234
2. Oslovování jiných lidí 247
3. Apostrofa 258

6. KAPITOLA
Struktury lyriky 299
1. Zmapování lyriky 301
2. Lyrická hyperbola 316
3. Dramatický monolog 322
4. Rámcování proběhnuvších událostí 335
5. Lyrická přítomnost 348

7. KAPITOLA
Lyrika a společnost 363
1. Angažovanost a odstup 364
2. Tři příklady 376
A. Epideiktická lyrika antického Řecka 376
B. Renesanční sonet 384
C. Wordsworth 391
3. Adornova dialektika 402
4. Proplétání s ideologií 408

ZÁVĚREM 425

DOSLOV K ČESKÉMU VYDÁNÍ
(Josef Hrdlička) 431

POZNÁMKA K TEXTOVÝM UKÁZKÁM 439
POUŽITÉ PRAMENY 441
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY 447
JMENNÝ REJSTŘÍK 451
VĚCNÝ REJSTŘÍK 457

Předmluva k českému vydání

Jsem velice rád, že *Teorie lyriky* vychází česky. Tématem mé disertace byl strukturalismus,[1] a byl jsem proto inspirován myšlenkami Romana Jakobsona a pražské školy, i když nakonec se můj zájem zaměřil na strukturalismus ve Francii. Snaha zformulovat ucelenou poetiku, tj. probádat podmínky možnosti literárního diskursu, však pro mne zůstala ústředním zájmem i dlouho poté, co má disertace vyšla v knižní podobě, a příslušná perspektiva byla nakonec podnětem i pro vznik *Teorie lyriky*. Například Jakobsonovy výzkumy k deixi mne velice záhy přiměly uvažovat o zájmenech a osloveních a to vedlo ke vzniku stati o apostrofě, která vyšla v roce 1977: zkoumal jsem v ní figuru oslovení v lyrické poezii, a podnikl tak úvodní krok v projektu, který vydal plné plody až s odstupem pětatřiceti let.[2]

Teorie lyriky se snaží podat obecný výklad distinktivních rysů lyriky v evropské tradici od starověkého Řecka až po 20. století, byť se nutně jedná o výklad dílčí, jednostranný a nepokrývající celé jazykové spektrum (ukázky čerpám pouze z řečtiny, latiny, italštiny, francouzštiny, angličtiny, němčiny a španělštiny). Kniha načrtává historii žánru, vyrovnává se s některými zvláště pertinentními teoretickými výklady lyriky, zkoumá roli rytmu a lyrického oslovení a snaží se vystihnout základní struktury lyriky. V americkém kontextu vyvolal pozitivní ohlas fakt, že kniha staví do popředí teoretického i praktického zájmu literární druh, který byl v poslední době zpravidla opomíjen, jelikož historizující a symptomatická čtení se zaměřovala na beletrii v próze. Kniha též byla

1 Jonathan Culler: *Structuralism: The Development of Linguistic Models and their Application to Literary Studies*, Oxford 1972; revidovaná verze vyšla pod názvem *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*, London: Routledge 1975.

2 Jonathan Culler: Apostrophe, *Diacritics* 7, 1977, repr. in: *The Pursuit of Signs*, Ithaca: Cornell University Press 1981.

zcela náležitě považována za příspěvek k teoretickým diskusím ohledně přístupů k poezii. Jak ve své recenzi pro *London Review of Books* objasňuje Colin Burrow, „Culler se (chvílemi trochu na způsob bojovníka ve studené válce literární teorie) staví proti dvěma ortodoxiím: po pravém boku čelí novokritické tendenci pojímat ‚lyrické básně' jako kvazidramatické monology, po levém boku má ortodoxii nového historismu, která od devadesátých let víceméně opanovala akademickou kritiku a která víceméně popírá samu možnost abstraktně uvažovat o ‚lyrice', jelikož všechny případy lyriky považuje za natolik zakořeněné ve zvláštních historických okolnostech, že je nelze smysluplně rozmístit v jediném rodokmenu a nelze jim přiřknout žádné fundamentální společné charakteristiky."[3]

V evropských literárních studiích ovšem jedna ani druhá „ortodoxie" nedominuje, a nejspíš bychom se proto u obou měli krátce zastavit. Stoupenci angloamerické nové kritiky (jak se příslušnému proudu začalo říkat) se snažili literární studia odklonit od autorů i literární historie a naopak je zaměřit na podrobné čtení literárních děl a u básní prosazovali princip, že je máme číst jako promluvu určité „persony", nikoli autora.[4] Toto chápání básně coby výpovědi pronášené postavou pak vedlo k uplatnění pedagogické zásady, že učitel studenty nemá vybízet, aby báseň chápali jako autorské vyjádření, nýbrž má je podnítit, aby ji považovali za promluvu fikčního mluvčího, jehož situaci, cíle a vlastnosti mají zrekonstruovat. Pedagogické příručky udávají, že při setkání s básní se studenti mají ze všeho nejdříve zeptat, kdo mluví, v jaké situaci a za jakým účelem.[5] Tento úhel pohledu také poskytl základ pro teoretické přístupy (jež ovšem nezastávají sami noví kritikové), které chápou literární díla jako fikční nápodoby mluvních aktů ve skutečném světě, tedy například román jako nápodobu životopisu a lyriku jako fikční nápodobu „osobní promluvy", a dále

3 Colin Burrow: Ohs and Ahs, Zeros and Ones (recenze *Teorie lyriky*), *London Review of Books* 39, 7. září 2017, č. 17, s. 33–35, dostupné na: https://www.lrb.co.uk/v39/n17/colin-burrow/ohs-and-ahs-zeros-and-ones.

4 Patří sem I. A. Richards, John Crowe Ransom, Cleanth Brooks, W. K. Wimsatt a mnoho dalších. Český filolog René Wellek, jenž byl před válkou členem Pražského lingvistického kroužku, výrazně napomohl rozšíření tohoto „inherentního" přístupu k literatuře spoluautorstvím *Teorie literatury*, již vydal roku 1948 společně s Austinem Warrenem.

5 Instrukce tohoto druhu podávají obě vůbec nejvlivnější učebnice pro studium poezie v USA, tedy Laurence Perrine: *Sound and Sense*, New York: Harcourt Brace 1956 (a 14 následných vydání); i Helen Vendler: *Poems, Poets, Poetry*, Boston: Bedford 1997 (tři následná vydání).

tak posilují již tak rozšířenou pedagogickou praxi.[6] Dramatický monolog, ve kterém vystupuje postava v určité situaci a promlouvá buď sama k sobě, nebo k mlčícímu publiku, se stává vzorem lyriky jako takové.

V anglické poezii je mnoho básní, pro něž je naznačené východisko efektivní, avšak obecně vzato je zásadní nevýhodou této strategie, že zaměřuje pozornost na fikčního mluvčího a opomíjí všechny kvality básně, jež nevytváří fikční mluvčí, nýbrž básník, tedy například rytmus, rýmová schémata, zvukové vzorce, intertextové rezonance a tak dále. Není asi náhodou, že se tento pedagogický model, v němž se s básní de facto zachází, jako by se jednalo o mikropovídku s vypravěčem, jehož musíme identifikovat a popsat, ujal přesně v době, kdy literární vzdělávání v USA ovládlo studium beletrie. Máme-li znovu začít vnímat, co je na básních specifického, musíme změnit model.

Druhá zmíněná ortodoxie je jednou odnoží historizující orientace v literárních studiích, která ve většině zemí prochází vlnami stoupajícího a klesajícího vlivu, avšak ve Spojených státech konce 20. století si vydobyla zvláštní prominenci a američtí kritikové se snažili analyzovat literární díla jako historické dokumenty, v nichž se odhalují pochybné ideologické předpoklady epoch, jež je zplodily. Lyrická poezie byla obecně vzato podobného zacházení ušetřena; byť se totiž kritikové k deklaracím univerzální platnosti lyrických básní stavěli skepticky, nezdálo se, že by se jejich rozborem coby symptomů historických konfigurací dalo mnoho získat. Po odlišné argumentační linii se vydaly Virginia Jacksonová a Yopie Prinsová, specialistky na viktoriánskou poezii a editorky nedávno vydané „čítanky lyrické teorie" (*Lyric Theory Reader*): přišly s historizující tezí, že moderní pojem lyriky je konstrukt akademické kritiky 20. století, která básně chápe jako vyjádření netělesné persony, a že je omylem užívat zmíněného termínu, hovoříme-li o básních z dřívějších dob.[7] Mezi oběma ortodoxiemi je tedy určitá souvislost. Náležitou reakcí na zúžené chápání lyriky, jak

6 Viz Barbara Herrnstein Smith: *On the Margins of Discourse*, Chicago: University of Chicago Press 1978; a Mary Louise Pratt: *Towards A Speech Act Theory of Literary Discourse*, Bloomington: Indiana University Press 1977. Je důležité, že Smithová či Vendlerová a další interpreti se v případech, kdy báseň nepřipomíná běžný mluvní akt, tohoto pokynu sami nedrží.

7 *The Lyric Theory Reader*, ed. Virginia Jackson a Yopie Prins, Baltimore: Johns Hopkins University Press 2014, je v žánru antologií unikátní tím, že poznámky připojené na úvod kritizují pomatenost všech přispěvatelů, kteří podávají obecný výklad lyriky. Vyrovnané hodnocení tendence, kterou uvedený svazek reprezentuje, nabízí Stephen Burt: What Is This Thing Called Lyric?, *Modern Philology* 113, 2016, s. 422–440.

je propaguje pedagogika inspirovaná anglosaskou novou kritikou, však není domněnka, že krátké nenarativní básně západní tradice od Řeků po současnost, jež by zmíněné moderní pojetí deformovalo nebo významově ochuzovalo, nelze označovat za „lyriku"; spíše je potřeba si uvědomit, že lyrika – stejně jako všechno ostatní od atletů po zámky – na sebe s postupem času bere různé podoby, ale přitom zachovává mnoho společných rysů, jež musíme uznat, pokud si nemáme zahradit přístup k této bohaté tradici, kterou jsou pozdější básně formovány, a zbavit se možnosti porozumění. Pokud by se mělo bazírovat na tom, že pro básně z různých kultur a historických období, jež obvykle označujeme za „lyriku", musíme používat různé termíny, rychle by vyšlo najevo, že žádné dané období před nás nestaví snadno popsatelnou, jednotnou praxi a že zároveň mnoho básní z příslušné periody sdílí mnoho rysů s tvorbou jiného období. Jacksonová s Prinsovou samy připouštějí: „Čím více se snažíme o diferenciaci lyriky transkulturním srovnáváním, tím více se zdá, že jde o univerzální fenomén."[8]

Námitky, jež zazněly v kritických reakcích na *Teorii lyriky*, jsou rozmanité. Marjorie Perloffová knize vytýká, že opomíjí ohromné oblasti poezie 20. století, mimo jiné básně v próze, jež jsou z valné části „nenarativní a nedramatické, ale nejde přitom o plně ‚lyrickou' poezii: Kde je tedy její místo?"[9] Jelikož dvojice Jacksonová–Prinsová moderním kritikům vytýká, že ztotožňují lyriku s poezií vůbec, rád se hlásím, že já do lyrické domény básně v próze rozhodně neřadím: lyrikou míním verše, tedy verše, v nichž zásadní roli hraje rytmus, a ochotně též uznávám, že mnozí moderní básníci, kteří se označení „lyrika" s ohledem na jeho provázanost se zvukovými vzorci a verbální intenzitou vzpírali, dokázali vytvořit poezii, pro niž označení „lyrika" není případné.

Renesanční specialista Richard Strier mi vytýká, že příliš kategoricky odmítám básně pojímat jako výraz autorova osobního prožitku.[10] Je pravda, že většina mých značně útržkovitých poznámek k renesanční poezii se věnuje sonetovým sekvencím, jež chápu jako rozšířený kulturní fenomén, ve kterém básníci uplatňovali svůj talent v relativně předvídatelných scénářích a rituální aspekt těchto virtuózních výkonů je oproti osobnímu výrazu mnohem pozoruhodnější. Když ale polemizuji s teorií, podle níž bychom lyriku měli chápat

8 Tamtéž, s. 568.

9 Marjorie Perloff: Recenze *Teorie lyriky*, *Nineteenth-Century Literature* 71, 2016, s. 261.

10 Richard Strier: A Lover's Journal (recenze *Teorie lyriky*), *Modern Language Quarterly* 78, 2017, s. 111–112.

jako promluvu persony, zdůrazňuji přitom, že mnoho lyrických básní nemůžeme pojímat jako promluvu fikčního mluvčího nebo výroky o fikčním světě, nýbrž že se jedná o autorova slova o tomto světě: čeho si máme cenit, co máme chválit, čeho je nutno litovat. Kdo si počíná jinak, ten podle mé úvahy tyto básně, jež se vedle pobavení snaží poskytnout i moudrost, tj. jež (jak hlásal Horatius) chtějí učit i těšit, trivializuje nebo znehodnocuje tím, že jejich výroky přiděluje fikčním personám.

Konečně Eva Zettelmannová v rozsáhlé recenzi knize vytýká, že naratologie čili teorie vyprávění je oproti teorii lyriky rozpracovanější (s tím rád souhlasím) a že přehlížím vše, čím by naratologické teorie mohly k teorii lyriky přispět – zvláště vzhledem k tomu, jak často lyrika obsahuje narativní složky.[11] Jelikož je naratologie v České republice velice reprezentativně zastoupena a významní čeští badatelé, především Lubomír Doležel, který působil na severoamerických univerzitách a vytvořil originální dílo, má smysl se u otázky zastavit. Zettelmannová je především stoupenkyní teorií estetické imerze a fikční světatvorby, jak se rozvinuly mezi naratology. Lyrické básně jsou většinou krátké, a není proto evidentní, zda čtenáře skutečně navádějí k pohroužení do zvláštního světa. Když pročteme celou sekvenci Shakespearových sonetů – což ale není obvyklá zkušenost: většinou si básně vychutnáváme jednotlivě –, můžeme se ocitnout ve stavu pohroužení; primárně se však pohroužíme do světa alžbětinských hodnot a předpokladů, nikoli do světa fikčního, i když se samozřejmě můžeme zamýšlet i nad tím, zda jsou adresáti těchto básní skuteční, nebo smyšlení. Ty nejpoutavější výroky v Shakespearových nejpamětihodnějších sonetech se však netýkají světa fikčního, nýbrž skutečného: jsou to výroky o čase, lásce, chtíči, neduzích společnosti, společenské zodpovědnosti a možném působení poezie v reálném světě.

K představě, že se teorie lyriky pohne kupředu díky zájmu o pohroužení ve fikčních světech, jsem velmi skeptický. Pravděpodobnější je, že se takto ocitneme na nebezpečném scestí a model románu převálcuje specifika lyriky. Přesně to se stalo s představou, že lyrické básně jsou promluvami fikčních postav, jež můžeme chápat v analogii k románovým vypravěčům. Stejně jako současná naratologie přisuzuje všem románům vypravěče, i když třeba po postavě, jež daný příběh vypráví, nejsou žádné zjevné stopy, postuluje ame-

11 Eva Zettelmann: Apostrophe, Speaker Projection, and Lyric World Building, *Poetics Today* 38, 2017, s. 189–201.

rická nová kritika, že veškerá lyrika je promluvou persony, i když třeba daná báseň žádnou věrohodnou mluvní situaci neevokuje, a naopak žádá, abychom ji brali jako skutečný výrok o našem světě. Při přejímání naratologických modelů tkví riziko v tom, že budeme nadále opomíjet ty nejspecifičtější formální rysy lyrických básní, rysy, pro něž v románových fikčních světech není žádná přímočará analogie. Pokud se tu nějaké srovnání nabízí, pak by nás model lyriky spíše měl podnítit k pochybnostem o naratologickém modelu, který u všech narativů vyžaduje vypravěče. Filmy koneckonců také vyprávějí příběh, ale bez vypravěče: prezentuje nám je kinematografický aparát. A stejně nám jsou pro poučení a pro potěšení prezentovány i básně. Analýza lyriky by měla být velice obezřetná, pokud jde o přejímání předpokladů či procedur z rozboru vyprávění, byť je třeba sebevíc subtilní a sofistikovaný.

Mohu jen doufat, že seznámení s *Teorií lyriky* čtenáře pobídne, aby lépe vnímali rozmanitost lyriky v jazycích, jimiž sami disponují, nepředpokládali, že básně jsou objekty určené k interpretaci, nýbrž hledali přístupy k potěšení z jejich rytmů, zvukových vzorců, verbálních her či imaginativní energie, a ideálně se jich několik naučili nazpaměť.

Předmluva

Kniha, jíž zde předkládám, vzešla z fascinace oněmi zvláštními způsoby, jimiž se lyrika obrací k času, větru, vázám, stromům nebo zesnulým a žádá je, aby něco učinili nebo přestali činit. Od Řeků až do současnosti básníci adresují světu své apely s nadějí, že jim svět odpoví, a prosby, jež vyslovují, často znějí velmi svůdně. Oč tu vlastně jde? Co se z těchto podivných způsobů vyjadřování dozvídáme o závazcích a ambicích lyrické poezie a jak k ní máme přistupovat?

V článku z roku 1975 jsem hájil názor, že apostrofa coby zvláštní způsob oslovování je ústřední složkou lyrické tradice a trestí všeho, co je na lyrice projevem největší smělosti a možná i hrozbou maximálního ztrapnění. V uvedené stati – a je semínkem, z něhož následně vyrostla tato kniha – jsem se rozešel s vlastním akademickým výcvikem, vedeným v duchu angloamerické nové kritiky: v ní se vyhrocená pozornost zaměřená na jazyk literárních děl věnovala složkám, které nejvíce přispívají ke komplexnímu výkladu básně, a vzhledem k mimořádnému významu stanovení tónu – Jakým tónem mluvčí promlouvá? – bylo zvykem apostrofy opomíjet: jelikož jsou jednoznačně poetické a ostře se liší od běžného jazyka či uvažování, nelze je využít k identifikaci žádného tónu známého z obvyklé zkušenosti, a proto bývají odsouvány stranou, nebo jsou nanejvýš považovány za konvenční příznaky citové intenzity. Co se však dozvídáme ze samotného faktu, že jsou v básních obsaženy?

V témže roce 1975 jsem vydal knihu *Strukturalistická poetika*. V ní bylo předvedeno, čím mohou nové francouzské teorie přispět ke studiu literatury. Zároveň jsem vyzýval, aby se studium literatury neomezovalo na rozvíjení nových a stále spletitějších interpretací literárních děl, nýbrž prozkoumalo základní struktury a konvence, díky nimž mohou literární díla v očích čtenářů mít ty významy a dosahovat oněch účinů, které jim jsou vlastní: stručně řečeno jsem tvrdil, že poetika má mít primát oproti hermeneutice. Můj článek o apostrofě sice rozhodně byl také příspěvkem k poetice, nicméně odlišným od

toho, co jsem podnikal ve *Strukturalistické poetice*. V uvedené knize, konkrétně v kapitole Poetika lyriky, mi především šlo o významové úkony, pomocí nichž čtenáři konfrontovaní s básní tvoří interpretace. Poetiku jsem chápal jako snahu zvýraznit jednotlivé tahy interpretačního procesu a vnést do operací literární kritiky systém. Naproti tomu článek o apostrofě – ačkoli jsem si to v dané době neuvědomoval – se již neřídil základním předpokladem nové kritiky (básně tu jsou k tomu, abychom je interpretovali), nýbrž snažil se probádat ty nejvíce znepokojivé a matoucí aspekty lyrického jazyka a různé druhy svůdných efektů, jichž je lyrika schopna.

Tyto mé rané úvahy k lyrickému oslovení tvoří základy obsáhlejšího zkoumání, které podnikám zde a ve kterém se věnuji i jiným aspektům toho, jak lyrika poutá čtenáře. Především se ale snažím vytyčit obecný rámec, určitou teorii lyriky, která nás vybízí věnovat těmto rysům lyriky soustavnou pozornost a nenechává se svírat úzce pojatými modely, které v posledních letech určují půdorys většiny přístupů k lyrické poezii.

Studium literatury klade už delší dobu hlavní důraz na vytváření stále důmyslnějších, subtilnějších a složitějších interpretací literárních děl a valná část výsledných úvah je velice zajímavá; osobně mi však bylo ku prospěchu se od podobných cílů odvrátit. Mým nynějším cílem není dospět k vyšší komplexitě, nýbrž zaměřit se na některé zvlášť poutavé básně v tradici západní lyriky, aniž bych pro ně podával nové interpretace. Chci zaznamenat, jaké druhy potěšení skýtají, upozornit na to, jak zvláštní mluvní akty provádějí, nasvětlit jejich specifické rétorické strategie a poskytnout alespoň dílčí výklad pro vějíř historických možností, který rozvíjejí.

Vzhledem k tomu, jak dávné jsou počátky nynějšího projektu, není v mých silách poděkovat všem, kdo o mou práci projevili zájem a poskytli mi další příklady, připomínky i kritické námitky. Některé konkrétní závazky tu však mohu vypsat jmenovitě. Zvláštními díky jsem zavázán klasickým filologům, kteří v průběhu let posoudili mé texty k řecké a latinské lyrice a nesnažili se mě vyhnat z pole své vlastní kompetence, nýbrž poskytli mi připomínky a slova povzbuzení: jsou to Fred Ahl, Alessandro Barchiesi, Neil Bernstein, Gregson Davis, Michele Lowrieová, Richard Neer, Sarah Nooterová, Mark Payne, Hayden Pelliccia a Pietro Pucci. Samozřejmě jim nelze dávat za vinu mé vlastní chyby, v nichž se mi snažil zabránit Allison Boex.

Tato publikace by nevznikla bez přístupu ke knižním fondům Cornellovy univerzity a pařížské Národní knihovny. Jsem rovněž zavázán knihovníkům Americké akademie v Římě a v National Humanities Center, zcela ideálního

místa pro přípravu rukopisu. Zvláštními díky jsem povinován Geoffreymu Harphamovi a zaměstnancům National Humanities Center, jakož i zesnulému Stephenu Weissovi, donátorovi stipendia pojmenovaného po M. H. Abramsovi, jež mi na centru bylo uděleno. Samotnému Mikeovi Abramsovi jsem zavázán za to, že mi byl mnoho let vzorem a přítelem.

Různé části tohoto projektu se rozvíjely po mnoho let a tvořily podklad přednášek na mnoha různých univerzitách a konferencích; není v mých silách poděkovat všem, kdo mi poskytli užitečné připomínky či námitky, jež mne donutily promyslet si argumentaci znovu. Zvláště bych ale chtěl vyzdvihnout Michela Murata, díky jehož pozvání jsem část své práce přednesl v sérii seminářů na École normale supérieure v Paříži, dále Paula Downese, Roberta Gibbse a jejich kolegy na Torontské univerzitě, na jejichž pozvání jsem k tématu promluvil v rámci cyklu Alexander Lectures, a konečně Ortwina de Graefa, z jehož popudu jsem na Lovaňské univerzitě odučil intenzivní kurz k teorii lyriky. Zvláštní poctou bylo pozvání Michaela Sheringhama přednést Zaharoff Lecture v Oxfordu; jednou z dřívějších přednášek v témže cyklu totiž byla Valéryho Poezie a abstraktní myšlení, jež v mém projektu sehrála významnou roli.

Jsem vděčen přátelům a kolegům, kteří v posledních letech pročetli předběžné verze textu a poskytli mi k nim připomínky. Patří k nim Derek Attridge, Walter Cohen, Heather Dubrowová, Paul Fleming, Roger Gilbert, Jennie Jacksonová, Richard Klein, Marjorie Levinsonová, Joannie Makowski, Clive Scott a Lytle Shaw. Zvláště chci poděkovat Debře Friedové, s níž jsem společně vyučoval kurzy lyriky a jejímž znalostem a argumentační úrovni se málokdo vyrovná. Simon Jarvis a Jahan Ramazani mi poskytli užitečné připomínky v posudku pro nakladatele. Cynthia Chaseová mé úvahy obohatila skoro čtyřiceti lety rozhovorů, pronikavých soudů k poezii i kritice a pečlivým pročtením rukopisu. Děkuji doktorandům a badatelským asistentům, s nimiž jsem v průběhu let na téma lyriky spolupracoval, zvláště Bobu Bakerovi, Sunjayi Sharmovi, Alanu Youngu Bryantovi, jehož předčasná smrt je zdrojem trvalého zármutku, a Klasi Moldeovi, jenž svou disertaci k lyrickému okouzlení a deziluzi bohužel dokončil ve chvíli, kdy už jsem jí nemohl plně využít. Za pročtení přípravných verzí a komentáře k nim děkuji bývalým studentům Benu Glaserovi, Sethu Perlowovi a především Avery Slaterové, která dokonce přečetla několik verzí po sobě. Její soud byl pro dokončení projektu klíčový a jsem jí velmi zavázán za vytrvalé otázky a stálé přesvědčení, že se kniha dá ještě zlepšit – což následujícím stránkám velmi prospělo.

Části páté kapitoly přejímám ze stati Apostrophe, která vyšla v časopise *Diacritics* 7, 1977, s. 59–69, © 1977 Cornell University; přetištěno díky souhlasu nakladatelství Johns Hopkins University Press. Diagram v šesté kapitole je přejat z příspěvku Roberta D. Denhama Northrop Frye and Critical Method, obr. 22: Thematic Conventions of the Lyric, s. 123, dostupné na: http://fryeblog.blog.lib.mcmaster.ca/critical-method/theory-of-genres.html; přetištěno díky svolení Roberta Denhama.

Úvod

Přestože dějiny lyrické poezie na Západě započaly již v dávnověku, její postavení jakožto žánru zůstává vratké. Jak konstatuje průkopnický komparatista Earl Miner: „Lyrika je zakládacím žánrem poetiky, respektive systému literárních předpokladů kultur na celém světě. Jedinou výjimkou je poetika Západu. Dokonce i ty významné civilizace, které jinak neprojevily potřebu utvořit si systematickou poetiku (např. islámská), opíraly své myšlenky o literatuře prokazatelně o lyrické předpoklady." K čemuž Miner dodává: „Především je u lyrických soustav básnictví nutno konstatovat, že nejsou mimetické."[1] Příčiny, kvůli nimž západní literární teorie (i přes rozkvět lyriky ve starém Římě, středověku a renesanci) lyriku opomíjí a až do éry romantismu ji chápala jako směsici druhořadých básnických forem, by bylo možné hledat ve zcela nahodilých faktorech: Aristotelés napsal pojednání o mimetickém básnictví, tedy básnictví jakožto zpodobnění jednání, zatímco o ostatních básnických formách, jež byly pro řeckou kulturu klíčové, nikoli. V éře romantismu, kdy energetičtější a podrobně rozvinutá koncepce individuálního subjektu umožnila považovat lyriku za mimetickou, tj. za zpodobnění zkušenosti subjektu, se konečně stala jedním ze tří základních žánrů. Tak se lyrika stává subjektivní formou, jež se liší způsobem vyjádření: básník v ní totiž hovoří „sám za sebe" (*in propria persona*), zatímco drama a epika představují – v závislosti na konkrétním teoretikovi – objektivní a smíšenou formu. Nejúplnějšího výrazu dosahuje romantická teorie lyriky u Hegela a jejím specifickým rysem tu je ústřední význam subjektivity, jež dospívá k sebevědomí díky zkušenosti a reflexi. Lyrický básník

1 Earl Miner: Why Lyric?, in: *Renewal of Song: Renovation in Lyric Conception and Practice*, ed. Earl Miner – Amiya Dev, Calcutta: Seagull Books 2000, s. 4–5.

do sebe pojímá vnější svět, vtiskává mu pečeť vnitřního vědomí a tato subjektivita zajišťuje jednotu básně.

Uvedené pojetí lyriky jakožto zpodobnění subjektivní zkušenosti se sice nesmírně úspěšně rozšířilo a dosáhlo ohromného vlivu, nicméně v současné akademické sféře již ztratilo na popularitě. Vystřídala je varianta, která lyriku nechápe jako mimési básníkovy zkušenosti, nýbrž jako zpodobnění jednání fikčního mluvčího. Podle tohoto výkladu v lyrice promlouvá určitá persona, jejíž situaci a motivaci je nutné zrekonstruovat. Toto je dnes dominantní model výuky lyriky přinejmenším v anglosaské jazykové sféře. Studenti konfrontovaní s básní mají za úkol zjistit, kdo, za jakých okolností a za jakým účelem v ní mluví, a vysledovat dramatiku postojů, jež báseň zachycuje. Vzorem lyriky se tak de facto stal dramatický monolog, který na scénu staví postavu, jež o sobě mluví před vymezeným publikem, a z lyriky se stává fikční napodobení či zpodobnění mluvního aktu ze skutečného světa. Jistě, tradice anglicky psané poezie zahrnuje mnoho vynikajících básní, jež jsou dramatickými monology, a je možné tímto způsobem číst i jinou lyriku, nicméně dokonce i v těchto případech naznačený model odvrací pozornost od toho, co je na příslušných básních nejvíc jedinečné, ba ohromující, a staví čtenáře na prozaickou, románovou dráhu: čtenář hledá mluvčího pochopitelného jako postavu v románu, jejíž situaci a pohnutky je nutné zrekonstruovat. Takový model sice studentům poskytuje jasné zadání, ale je velmi omezený a omezující: podněcuje k opomíjení těch nejvýraznějších rysů mnoha lyrických básní, které v běžných mluvních aktech nenalezneme – rytmem či zvukovým uspořádáním počínaje a intertextovými vazbami konče.

Lyrika kdysi bývala ohniskem literárního prožitku a literárního vzdělání; zastínil ji však román – zčásti možná proto, že nemáme žádnou vyhovující teorii lyriky. Dokonce i v éře vypjaté teoretizace a navzdory veškerému zájmu o jazykový rozbor básnického jazyka byly teoretické výklady lyriky zpravidla negativní, nastavené tak, aby vytyčovaly kontrast vůči předmětům skutečného teoretického zájmu. Od Michaila Bachtina, který lyriku považoval oproti bohaté dialogičnosti románu za monologickou, až po Rolanda Barthese, podle něhož se lyrika s jazykem neutkává (jak to činí např. působivé experimentální praktiky nového románu nebo jiných prozaických forem), nýbrž snaží se jej zničit, platí, že řada významných teoretiků nedokázala podat žádný ucelenější

teoretický výklad lyriky nebo i poezie jako takové.[2] Jedním důsledkem ústředního postavení románu v teoretické rozpravě i v literární zkušenosti a literárním vzdělání byl vznik „románového" výkladu lyriky, jenž nedokáže reagovat na nic z toho, co je u lyriky nejextravagantnější a nejunikátnější.

Hlavní hybná síla zde přednášené úvahy je tedy kritická: chci odhalit nedostatky modelů, které máme k dispozici, a prověřit alternativy vyplývající z možností, jež jsou v tradici západní lyriky uloženy. Dnešní modely pokřivují dlouhou tradici lyriky a podněcují studenty k tomu, aby o lyrice uvažovali způsobem, který opomíjí mnohé ústřední rysy současné i starší lyrické poezie. Jelikož mým cílem je podat přesnější a tolerantnější výklad lyriky, nepokouším se o žádný vyčerpávající přehled teorií lyriky, nýbrž vyrovnávám se jen s těmi, jež se těší zvláště výraznému vlivu nebo by mohly přispět ke vzniku přínosnějšího modelu. Slibnější přístupy sahají od antického chápání lyriky jakožto jisté formy epideiktické promluvy (tedy rétoriky chvály a hany, zaměřené na hodnocený předmět) až po moderní návrhy chápat lyriku jako „psaní myšlenek" (*thoughtwriting*), které má následně artikulovat čtenář. V pozadí stojí otázka, jakými kritérii měřit, zda je určitá teorie lyriky vyhovující.

Podstatnou překážkou pro snahu podat teorii lyriky je předpojatý historismus valné části současné literární kritiky, zvláště pokud se zaměřuje na antiku, renesanci nebo 19. století. Kritika tohoto druhu považuje každé šíření pojaté tvrzení za neoprávněný anachronismus, který opomíjí historická specifika dané éry. Starořecký básník, který za doprovodu lyry zpívá či prozpěvuje před publikem při zvláštní příležitosti, se podstatně liší od alžbětinského dvořana, jehož sonety mají obíhat mezi aristokratickými příznivci a ucházet se u nich o patronát, nebo současného básníka, píšícího verše určené do svazku vydaného univerzitním nakladatelstvím. Jak by nějaká koncepce lyriky mohla všechny tyto navzájem nesmiřitelné praktiky sklenout?

Na námitku tohoto druhu lze odpovědět dvěma způsoby. Zaprvé, sami básníci čtením předchůdců a reakcemi na ně utvořili tradici lyriky, která přetrvává napříč historickými epochami i radikálními proměnami podmínek produkce a distribuce. Když si Horatius uzpůsoboval řecká metra pro užití v latině, chtěl se tím přičlenit k okruhu *lyrici vates* čili devíti kanonických lyrických básníků

2 Na sklonku kariéry věnoval Barthes značnou pozornost básním haiku, ani to ho však nepřivedlo k úvahám o lyrice. Pojímal haiku značně nepřirozeně jako východisko k úvahám o notačních, antinarativních rysech románu. Viz *La Préparation du roman*, Paris: Seuil 2003.

starověkého Řecka, a to i přesto, že řecký lyrik, který měl k Horatiovi časově nejblíže (totiž Pindaros), zemřel o více než čtyři sta let dříve. Horatius byl od Sapfó vzdálen stejně jako my od Petrarky a od Pindara ho dělilo zhruba tolik let jako nás od Torquata Tassa. Sám Horatius se pak stal vzorem pro básníky od Petrarky po Audena a Pindaros byl inspirací pro západoevropskou tradici lyrické ódy. Vitalitu petrarkovské tradice až do 20. století není třeba podrobně popisovat a Sapfó byla ve viktoriánské Anglii vzorem „básnířky". Snahu Ezry Pounda znovuoživit trubadúrskou poezii je sice nutno považovat za neúspěšnou, nicméně svědčí o pertinenci jedné přetrvávající lyrické tradice – i přes velké rozdíly v postavení aspirujících a úspěšných básníků.

Historie literárních forem má navíc na rozdíl od sociální a politické historie ten zvláštní rys, že může obrátit směr pohledu: vrátit se do minulosti a změnit sociopolitické konstelace je sice vyloučeno, nicméně básníci mohou oživit dávné formy a prozkoumat možnosti, které nějakou dobu dřímaly. „Básníci je mohou kdykoli vzkřísit v původní podobě, v modernizované verzi anebo bytostně mezižánrovým či intertextovým způsobem: i vyhaslé sopky vlastně jen dlouhodobě dřímají."[3] Kdo mohl tušit, že ve 20. století dojde k novému rozmachu villanelly a sestiny?[4] Lyrické formy nejsou omezeny na jedno historické období; v rozmanitých érách zůstávají k dispozici jakožto možnosti. Výklad lyriky dosáhne zdaru tehdy, jestliže upozorní na rysy, jež navzájem propojují jednotlivé básně lyrické tradice, a současně umožní popis vývoje a proměn žánru – což romantický model či model lyriky jakožto dramatického monologu rozhodně neusnadňují. Díky teorii lyriky můžeme mimo jiné získat předmět, který má vlastní zachytitelné dějiny.

Druhá, možná ještě důležitější odpověď na kritiku z pozic historismu ohledně toho, zda je vůbec možné podat obecnou teorii lyriky, je pedagogická. Pokud studentům nenabídneme přiměřený model lyriky, má to za důsledek, že čtou pomocí nevhodných modelů, jež mají vštípené z dřívějška – ať už ze souvislého výkladu, nebo útržkovitých náznaků. Jedním z mých hlavních cílů je proto předložit koncepci lyriky, která se lépe hodí k prozkoumávání těch nejzdařilejších efektů lyrických básní všech dob. Lepší model lyriky potřebují studenti a ostatní čtenáři k tomu, aby se rozšířilo bohatší a vnímavější prožívání lyriky.

3 Erik Martiny: Preface, in: *A Companion to Poetic Genre*, ed. Erik Martiny, Chichester: Wiley 2012, s. xxii.

4 Viz David Caplan: The Age of the Sestina, in: *Questions of Possibility*, New York: Oxford University Press 2005, s. 17–41.

Odlišný úvahový rámec napomůže u řady básní předejít tomu, aby se jevily jako nezdařilá ukázka dramatického monologu nebo osobitého lyrického vyjádření.

Dalším cílem knihy je utkat se s jedním podle mne zbytečným předpokladem velké části teorie a pedagogiky lyriky, totiž s míněním, že lyriku čteme proto, abychom podali novou interpretaci. V dějinách poezie jde o celkem nedávný posun. V dřívějších staletích čtenáři od básní očekávali poučení a potěšení; interpretace, jaké se dnes považují za důkaz seriózního zaobírání se textem, se po studentech nevyžadovaly. Mohlo se po nich chtít, aby báseň rozčlenili, napodobili, přeložili, naučili se ji nazpaměť, ocenili ji nebo v ní rozeznali různé aluze a rétorické či prozodické strategie – avšak interpretace v moderním smyslu slova se stala součástí setkávání s literaturou až ve 20. století, aniž by se dalo tvrdit, že dřívější autoři a čtenáři o něco podstatného přicházeli: obeznámili se totiž s tradicí a osvojili si značné rozlišovací a odborné schopnosti, aniž by si přitom vštípili názor, že cílem setkání s poezií je vytváření interpretací. Stručně řečeno, dřívější čtenáři oceňovali básně podobně, jako my dnes oceňujeme písně. Když posloucháme píseň, nepředpokládáme přitom, že bychom měli podat její interpretaci: bereme to tak, že píseň má určitým způsobem nasvětlit svět, a zpíváme ji druhým nebo sami pro sebe, upozorňujeme, co se nám na ní líbí, porovnáváme ji s dalšími písněmi od shodných nebo odlišných autorů a obecně řečeno se v oboru písní stáváme dobrými znalci, aniž bychom se pouštěli do interpretace. Za pozornost přitom možná stojí, že obliba písní s postupem času nijak neochabla, zatímco předpoklad, že básně tu jsou k tomu, abychom je interpretovali, šel ruku v ruce s poklesem zájmu o lyriku.

Jistě, čtenáři si budou nad básněmi dál klást různé otázky a vyvozovat z nich důsledky, jako to v následujících kapitolách činím i já. Jelikož lyrické básně osvětlují či vysvětlují náš svět, mělo by nás zajímat, co znamenají, a to vyžaduje bedlivou pozornost. Pro literární studia i pro osud poezie jako takové by však bylo prospěšné, kdyby ostatní způsoby, jak se s básněmi setkávat, nebyly podřízeny interpretaci.[5] Oddělit poetiku od hermeneutiky je možná v praxi obtížné, avšak teoreticky se oba přístupy liší dosti zřetelně: vztahují se k literatuře z opačných stran. Hermeneutika vezme text a chce najít jeho smysl. To

5 Lyričtí autoři sice svět interpretují, ale to neznamená, že by čtenáři museli – jak se ve školní výuce začalo předpokládat – s nasazením důvtipu podat interpretaci lyrické básně; zároveň jim v tom samozřejmě nic nebrání a jde o jedno z potěšení, která lyrika skýtá.

v sobě může zahrnovat nejrůznější aktivity od biografické kritiky, která se snaží zjistit, co asi autor mohl mít na mysli, až po symptomatická čtení, která se s dílem vyrovnávají určitým výkladovým jazykem, ať už humanistickým, marxistickým, psychoanalytickým, mytickým, sociopolitickým, dekonstrukčním, nebo historizujícím. Cílem je odhalit smysl – a uvedený výčet skýtá přehled cílových jazyků, do nichž lze lyriku přeložit. Poetika postupuje v protisměru: ptá se, díky jakým konvencím může to či ono dílo nést ony významy a vyvolávat ony efekty, které pro čtenáře má. Poetika se nesnaží najít význam, nýbrž porozumět technikám, které význam umožňují – a náležejí do tradice žánru.

Jak už jsem uvedl, v praxi se obě aktivity prostupují a následující stránky to opakovaně doloží. Přestože zde především uvažuji o povaze lyriky a rozsahu jejích možností, čímž se řadím k poetice, nevzpírám se výkladovým glosám, pokud mě napadlo něco, co snad stojí za pozornost. Přesto dlužno konstatovat, že se tu nesnažím podat nějaké nové důvtipné interpretace, nýbrž zaregistrovat, co se té či oné básni daří provést, a spojit to se zkoumanými básnickými technikami. Každopádně mám za to, že důraz, který poetika klade na tradici lyriky a na rozmanitost jejích nástrojů, nás může pobídnout k přínosnějšímu a intenzivněji potěšujícímu kontaktu s poezií.

Nechci zde vytyčit teorii, která by veškerou lyriku pojímala jako ukázku něčeho zvláštního, například určité jazykové dispozice nebo hluboké psychické potřeby. A nesnažím se ani najít kritérium, jak rozhodnout, zda něco je, či není lyrika. Východiskem úvahy mi je soubor lyrických básní, jež jsou v rámci západní tradice výsostně kanonické a u nichž se snažím stanovit jejich nejvýraznější rysy.[6] Jaké otázky z probíraných básní vyplývají? V jakých parametrech se liší? Přijímám pracovní hypotézu, že určitá tradice lyriky vskutku existuje a že snaha o její pochopení a o nahlédnutí ústředních rysů těch básní, které k ní patří, je nezbytně nutná nejenom pro čtení a ocenění těchto básní jako takových, ale i pro porozumění revoltám proti tradici, vedoucím k jejím proměnám a expanzím. Rysy, na něž v básních upozorňuji, dohromady netvoří seznam kritérií, jež rozhodují o tom, co je lyrika; spíše se jedná o systém možností, o který se tradice opírá a jejž je dobré mít na paměti, kdykoli čteme básně, které k této tradici nejspíš mají vztah. Mnoho rysů lyriky je též samozřejmě přítomno i v jiných literárních žánrech a žádný není exkluzivní vlastností

6 Samozřejmě existují vnitřně velmi bohaté tradice lyriky i v jiných kulturách. Nejsem kompetentní se k nim vyjadřovat.

lyriky, i když třeba jsou pro lyriku výjimečně charakteristické. Nezaujímám také žádný fixní postoj k tomu, jak velkou část moderní poezie považovat za lyriku: mnoho básníků 20. století se k ideji lyriky s jejím důrazem na lahodnost hlasu postavilo odmítavě a některým se zcela jistě podařilo vytvořit dílo, které je nutné číst podle odlišných principů – nicméně i reakce nasměrované proti lyrické tradici čerpají svůj smysl právě z této tradice. Jde o téma k diskusi, nikoli k dogmatickým proklamacím ohledně toho, co lyrika je a co ne.

První kapitola se opírá o hrst mimořádně proslulých básní z různých dob a jazyků a pojmenovává některé důležité aspekty lyriky. Druhá kapitola je věnována pojmu lyriky jakožto žánru a historii úvah o tomto žánru. Neprovádím tu žádný obsáhlý rozbor teorie žánrů, pouze načrtávám pojetí žánru jako historického a kritického konstruktu, který zachycuje pojítka a podobnosti mezi texty a současně má konstitutivní roli pro kritické uchopení. Zabývám se též argumenty, jež byly sneseny pro názor, že lyrika vůbec není žánrem, a pokud ano, pak pochybným. Třetí kapitola hodnotí sérii teoretických koncepcí lyriky a snaží se přispět k vytyčení lepšího a prostornějšího teoretického rámce. Jak bylo zmíněno výše, nejvýznamnější teorii lyriky jakožto bytostně subjektivní formy předkládá Hegel, nicméně jeho výklad má současně určité často opomíjené přednosti. Käte Hamburgerová, jež se Hegelovu teorii pokusila aktualizovat převedením do lingvistické terminologie, vytyčuje distinkci mezi lyrickou výpovědí a fikční rozpravou. Teze, že lyrika v jádře *není* formou fikce, je důležitým krokem vpřed a mimo jiné pomáhá vyhmátnout slabinu vůbec nejvlivnější současné teorie lyriky, která báseň chápe jako mluvní akt fikční postavy, tj. jako fikční napodobení mluvního aktu ve skutečném světě. Alternativní model, který lyriku pojímá jako bytostně nemimetickou a nefikční čili jako distinktivní jazykovou událost, může čerpat z klasických koncepcí lyriky coby enkomiastické nebo epideiktické promluvy, tedy promluvy vyjadřující chválu a hanu, která není druhem fikce, nýbrž artikuluje hodnoty. Dospívám k závěru, že lyrika v sobě zahrnuje jisté napětí mezi rituálními a fikčními složkami, tj. mezi formálními složkami, jež zajišťují smysl a strukturu a slouží jako pokyny k performanci, a složkami, jejichž účelem je zachytit nějakou postavu nebo událost.

Čtvrtá a pátá kapitola jsou věnovány dvěma ústředním aspektům této rituální dimenze lyriky. Význam rytmu pro lyriku uznávají všichni, ale přesto – ponecháme-li stranou specializované studie k prozódii – jde v důsledku takřka absolutního zaměření kritiky na interpretaci o opomíjené téma. Pokud rytmické nebo metrické rysy nemají přímý dopad na interpretaci básně, vytrácejí

se z dohledu. Čtvrtá kapitola se především snaží upozornit na význam rytmu, opakování a zvukového členění jakožto samostatných složek, které nemusí být podřízeny smyslu a jejichž význam může dokonce spočívat v tom, že se sémantickému uchopení vzpírají.

Druhým hlavním pramenem rituálního aspektu lyriky je lyrické oslovení, přičemž jeho nejpodivuhodnější a nejnápadnější podobou je vzývání adresátů, kteří nejsou přítomni nebo to nejsou lidé. Této charakteristické nepřímosti – zavádím pro ni termín „triangulární oslovení" a jde v ní o to, že se báseň obrací ke čtenářskému publiku oslovením či předstíraným oslovením někoho či něčeho jiného (milenky, boha, přírodních sil nebo personifikovaných abstrakcí) – přiznává můj výklad lyriky ústřední význam. Oslovení uvedeného typu se neomezují na vatické a romantické básně; je jimi prosycena klasická i moderní lyrika a mohou fungovat mnoha různými způsoby. Vpád vyprávění, invokace či oslovení činí z básně událost v lyrické přítomnosti (v kontrastu ke zpodobnění minulé události). Napětí mezi lyrickou postulací oslovitelného a potenciálně i odpovídajícího vesmíru a skepsí vůči účinnosti lyrické promluvy je určujícím rysem velmi širokého vějíře západní lyriky.

Šestá kapitola má za východisko zmapování lyrické domény u Northropa Frye: zkoumá hlavní opozice, kterými je strukturován Fryeův a můj výklad, zaměřuje se na vztah mezi „žvatláním" a „čmáráním", *melos* a *opsis*, tedy mezi tvorbou zvukových a vizuálních vzorců, a následně na napětí mezi písní a příběhem, rituální a fikční složkou. Jakými způsoby si lyrika bere fikčnost za svou a jak se s ní vyrovnává? Dramatický monolog na rozdíl od jiných typů lyriky vytváří projekci fikčního mluvčího. Druhým hlavním proudem fikčnosti v lyrice je vyprávění, které lyrika může zarámovat nebo je pojmout do sebe a využívá přitom specifické časové strategie. Jedním z hlavních úkolů poetiky lyriky je rozeznat různé struktury využívané při oslovování a nasvěcování světa.

Závěrečná kapitola se věnuje otázce toho, jaký má lyrika vztah ke světu společnosti a politiky. Samozřejmě na tomto poli vyvstávají ohromné historické rozdíly, ale také tu panuje notná dávka neurčitosti, jelikož společenská působnost lyriky se i při zpětném pohledu špatně odhaduje a v podstatné míře závisí na důmyslnosti kritického komentáře. Lyrika může být svébytnou formou sociální akce, jež se podílí na budování určitého světa a vzpírá se jiným formám světatvorby, prováděným instrumentální racionalitou a objektivizovaným zdravým rozumem – avšak spektrum možností a obtíže s určováním, jak vlastně lyrika působí, tu jsou ohromné. Výklad uzavírám úvahou o slavném výroku Theodora W. Adorna, že lyrika má utopickou funkci, která není závislá

na zjevném sociálním obsahu, a z obecně známých lyrických básní čerpám několik ukázek subtilní spleti ideologie a její dekonstrukce.

Jak zaznělo výše, mou ambicí není vydedukovat určitý model lyriky z povahy jazyka, subjektivity či reprezentace. Za východisko mi slouží skupinka příkladů, u nichž chci poukázat na určité návaznosti a předvést na nich zvláště výrazné rysy lyriky. Příklady beru u svrchovaně kanonických lyrických autorů západní tradice: Sapfó, Horatia, Petrarky, Goetha, Leopardiho, Baudelaira, Lorky, Williamse a Ashberyho.[7] Rozšíření kánonu nebo soustředění pozornosti na doposud opomíjené texty může být v mnoha kontextech optimální strategií, ale jestliže se zamýšlíme nad povahou lyriky, existují přesvědčivé důvody, proč se zaměřit na skupinu textů, které je z lyriky těžko možné vyloučit a jež sehrály svou roli v budování lyrické tradice. S jakými rysy těchto a podobných básní se výklad lyriky musí vyrovnat?

U takto rozsáhlého projektu je každý nucen přiznat značné kolísání, způsobené zaměřením autorovy jazykové kompetence, mírou obeznámenosti s různými básněmi a básníky i nahodilými výkyvy zájmu. Jelikož jsem považoval za důležité poskytnout pro každý probíraný poetický fenomén konkrétní příklady, snažil jsem se vyhýbat málo známým básním, u nichž by se mohlo zdát, že jejich výběr je tendenční, a naopak jsem se držel známých textů od prvořadých kanonických autorů. Přesto čtenáři neunikne, že můj výběr je do jisté míry nahodilý. Odkazuji sice na básníky z vícera evropských jazyků, ale relativní dominance anglické poezie byla nevyhnutelná.

Mezi nejdůležitější úkoly každé teorie lyriky či každého obecného modelu lyriky – takříkajíc bazálního modelu – patří nasvětlit na lyrické poezii stránky, jež byly v dosavadních koncepcích opomíjeny, a zdůraznit souvislosti mezi lyrickou praxí minulosti a lyrikou posledních staletí. Cílem teorie lyriky, kterou zde předkládám, je nahradit nevyhovující modely a poskynout místo nich výklad, který se těsněji drží toho, co je podstatné, proniká hlouběji a je s to přesněji vystihnout potenciál, který v sobě tradice má. Souhrnně řečeno, předložení teorie lyriky je aktem, který chce zahladit nepřesnosti, napravit omyly a rozšířit možnosti budoucího setkávání s lyrickým básnictvím.

7 Chronologické pořadí je následující: Sapfó, kolem 600 př. n. l.; Horatius, 65–68 př. n. l.; Petrarca, 1304–1374; Goethe, 1749–1832; Leopardi, 1798–1837; Baudelaire, 1821–1867; Lorca, 1898–1936; Williams, 1883–1963; Ashbery, 1927–2017.

1. KAPITOLA

Induktivní přístup

Při identifikaci a hlubším průzkumu těch aspektů lyriky, jež nejspíš budou pro teorii lyriky podstatné, nevycházím z definic, nýbrž z prototypů, tedy proslulých básní v různých jazycích a z různých období západní lyrické tradice, které mohou posloužit jako ukázka jejích tendencí a potenciálu.

1. Devět básní

Nádherným a vzorovým příkladem lyrické básně je jediné dochované kompletní dílo od Sapfó, autorky, které v tradici náleží místo lyrické básnířky par excellence, podobně jako je Homér výsostným epikem. Její Óda na Afrodítu je skutečně pozoruhodné dílo.

Ποικιλόφρον᾽ ἀθάνατ᾽ Ἀφρόδιτα,
παῖ Δίος δολόπλοκε, λίσσομαί σε,
μή μ᾽ ἄσαισι μήδ᾽ ὀνίαισι δάμνα,
πότνια, θῦμον·

ἀλλά τυίδ᾽ ἔλθ᾽, αἴ ποτα κἀτέρωτα
τᾶς ἔμας αὔδας ἀίοισα πήλοι
ἔκλυες, πάτρος δὲ δόμον λίποισα
χρύσιον ἦλθες

ἄρμ᾽ ὑπασδεύξαισα· κάλοι δέ σ᾽ ἆγον
ὤκεες στροῦθοι περὶ γᾶς μελαίνας
πύκνα δινεντες πτέρ᾽ ἀπ᾽ ὠράνωἴθε-
ρος διὰ μέσσω·

αἶψα δ᾽ ἐξίκοντο· σὺ δ᾽, ὦ μάκαιρα,
μειδιαίσαισξ ἀθάνατῳ προσώπῳ,
ἤρε ὄττι δηὖτε πέπονθα κὤττι
δηὖτε κάλημμι,

κὤττι μοι μάλιστα θέλω γένεσθαι
μαινόλᾳ θύμῳ· τίνα δηὖτε πείθω
ἄψ σ᾽ ἄγην ἐς σὰν φιλότατα; τίς σ᾽, ὦ
Ψάπφ᾽, ἀδίκηει;

καὶ γάρ αἰ φεύγει, ταχέως διώξει,
αἰ δὲ δῶρα μὴ δέκετ᾽, ἀλλά δώσει,
αἰ δὲ μὴ φίλει, ταχέως φιλήσει
κωὐκ ἐθέλοισα.

ἔλθε μοι καὶ νῦν, χαλέπαν δὲ λῦσον
ἐκ μερίμναν, ὄσσα δέ μοι τέλεσσαι
θῦμος ἰμέρρει, τέλεσον· σὺ δ᾽ αὔτα
σύμμαχος ἔσσο.

Spletitá nesmrtelná Afrodíto,
dcero Dia lstipřadná, ach prosím,
nepokořuj trudy a útrapami,
mocná paní, mé srdce!

Leč přijď, pokudś kdy již vyslyšela
prosebný můj hlas z dálky,
vystrojila zlatý vůz a přišla
z otcova domu.

Krásní rychlí vezli tě ptáci
z nebe středem vzduchu zářivého,
křídly hbitě víříce v letu
nad černou zemí.

Mžikem byli v cíli. A ty, božská,
s úsměvem na tváři nesmrtelné
otázala ses mne, co mě zase bolí,
cože tě zas volám,

po čem opět vášnivým srdcem toužím,
co bych ráda. Koho mám zas silou domluvy
přivést do tvojí lásky? Kdo jen ti, Sapfó,
působí bolest?

Kdo teď prchá, brzy stíhat bude,
kdo odmítá dary, brzy dávat bude,
a kdo nemiluje, rychle láskou vzplane –
a třeba nechtíc!

Přijď i nyní ke mně, vysvoboď mě
z těžkých chmur, a co si přeje mít
splněno srdce mé, mi splň: ty sama
buď mi spojencem!

[upravený překlad F. Stiebitze][1]

Sapfina jediná v úplnosti dochovaná báseň je mimořádně komplexní: je to oslovení Afrodíty, v němž je Afrodíté zpodobněna tak, že se slovy obrací k Sapfó. Při tomto zmnožení Afrodit (současná adresátka, adresátka v minu-

1 (Některé úpravy pramení též z odlišností v edicích řeckého textu – pozn. překl.) Překlad částice *déute* ve smyslu *„tentokrát* znovu" vysvětluje Gregory Nagy: *Poetry as Performance*, Cambridge: Cambridge University Press 1996, s. 100. Winkler i Anne Carsonová preferují čtení některých rukopisů, podle nichž úvodní slovo zní *poikilofrona*, „[o člověku:] pestré, rozmanité, složité mysli"; většina moderních editorů naopak přijímá čtení *poikilothrona*, tedy „usazena na zdobném trůnu" (od *thronos*, trůn) nebo „s rozmanitě vyšívanými květy" (od *thronon*, květ vyšitý na látce). Spletitost mysli se pro báseň zdá podstatnější.

losti, postava snášející se shůry a chvilková mluvčí) i Sapfó (současná prosebnice, adresátka slov bohyně v minulosti a ještě dříve prosebnice zmíněná v dřívějším oslovení bohyně), připomínajícím zrcadlové bludiště, se „ostatní řecká lyrika v porovnání s [citovanou] básní jeví jako relativně prostoduchá".[2]

Po invokaci bohyně báseň zachovává modlitební konvence, začíná výčtem atributů bohyně i jejího rodu a zmiňuje dřívější příležitosti poskytnuté pomoci. „Velebné modlitební konvence jsou však psány na nápěv lidového popěvku, takže samo metrum jakoby podává přidrzlý komentář ke zvolenému tématu. Navíc je závěrečný vojenský obraz (*symmachos* = spojenec v bitvě) využit tak, že celá performance působí jako zesměšnění mužských modliteb před bitvou." Každopádně se nejedná o obvyklou modlitbu. S extravagancí, která je pro lyriku často charakteristická, podává přehled dřívějších návštěv Afrodíty, jehož tón je překvapivý: namísto prostého „pomohlas mi už dříve" čteme: „s úsměvem na tváři nesmrtelné, tázala ses mne, co mě tentokrát [*déute*] bolí, cože tě tentokrát volám." Sapfin apel předvádí dřívější návštěvy bohyně s tím, že Afrodíté již při nich suše poukázala na *ještě dřívější* prosby a návštěvy. Afrodítin úsměv doprovází jemná výsměšnost veršů, které formulacemi ve smyslu „Cože, ty mě znovu voláš? Oč zase jde?" signalizují spíše pobavení než hněv či rozmrzelost. O klíčovém slovu *déute* píše Anne Carsonová: „Částice *dé* vyznačuje zřetelný dojem v dané chvíli: ‚Jen se podívej!' Příslovce *aute* se přes současnost ohlíží k sérii opakovaných skutků, jež se z dané chvíle vymykají: ‚Není to poprvé!' *Dé* nás situuje v čase a toto umístění zdůrazňuje: *teď*. *Aute* nynějšek přerušuje a zapojuje ho do historie ‚tehdejšků'."[3] Ocitáme se tak ve struktuře regresu a opakování, v jehož rámci Afrodíté, volaná již v minulosti, odpovídala: „Cože, zase?" a „Kdo ti křivdí?", a pro útěchu nabízela zákon opakování a převratu: „Kdo teď prchá, brzy stíhat bude." Ať už je tato invokace údělu postihnuvšího tu, která se vzpírá lásce, svého druhu zakletím a snahou přivolat tento výsledek předvedením výjevu, ve kterém jej bohyně pronáší, anebo se v básni naznačuje, že Afrodíté odpoví na Sapfinu prosbu o pomoc a (stejně jako v minulosti) novou milou *přesvědčí*, až na ni Sapfó poukáže, anebo sestoupivší Afrodíté prostě jen

2 John Winkler: *The Constraints of Desire: The Anthropology of Sex and Gender in Ancient Greece*, London: Routledge 1990, s. 167.

3 Anne Burnett: *Three Archaic Poets: Archilochus, Alcaeus, Sappho*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press 1983, s. 245; Anne Carson: *Eros the Bittersweet*, Princeton: Princeton University Press 1996, s. 118–119.

básnířku upomíná na zákon touhy, jisté je, že výsledek je předveden jakožto nevyhnutelný, takže se zdá, že Afrodíté Sapfin apel vyslyšela.

Zvláště působivý a svůdný je na předvedení Afrodítiny odpovědi přechod od nepřímé k přímé řeči (tedy od „A ty, božská, […] otázala ses mne, co mě zase bolí, cože tě zas volám" k „Koho mám zas silou domluvy přivést do tvojí lásky? Kdo jen ti, Sapfó, působí bolest?"). Řečtina neužívá uvozovky, které jsou do textu v moderních edicích vsunuty, takže přechod tam je vyznačen hrou zájmen, jak Sapfó přechází od „já" k „ty", Afrodíté od „ty" k „já" a nakonec zpátky. Tyto přechody nám odhalují, co je při apostrofickém oslovení v sázce: přání, v pozdější lyrice málokdy uskutečněné, aby oslovené entity skutečně odpověděly. Zvláště efektní je předestřít takovouto subtilní a pobavenou odpověď z minulosti: vykazuje větší autoritu, než by tomu bylo u odpovědi zachycené v přítomnosti (à la „načež přijdeš a řekneš mi…").

Spojení důrazu na opakování – *déute* – s překluzem mezi přímou a nepřímou řečí vyvolává jedinečný efekt Afrodíty zjevující se *v přítomnosti*, přestože přitom báseň tvrdí, že zachycuje její vzhled a slova při dřívějších příležitostech. S tím, jak bohyně přechází do současnosti a budoucnosti ve slovech „Koho mám zas [přemluvit]? Kdo jen ti, Sapfó, působí bolest?", máme pocit, že je Afrodíté přítomná a promlouvá právě teď, v okamžiku vyslovování básně. Odvyprávěná řečová událost se neodehrává jen tehdy, ale také nyní, v každé „současnosti", při níž je báseň odprezentována. Čtenáři zakoušejí promluvu bohyně tak, jako by tu již byla a plnila prosbu.

Sapfina báseň nevzešla z žádného obřadu (i když k obřadům invokace poukazuje). Ono podvojné vědomí, ona mentální spletitost, která do modlitby k bohyni vsouvá pobavený posměch téže bohyně, je velkou předností básně a dokládá, že institut lyrické kompozice umožňuje již v Sapfině době vysoce komplexní skladby. Michail Bachtin považuje poezii za monologickou a dialogismus vyhrazuje pro román – avšak zde, na samém počátku lyrické tradice, nacházíme dialogismus. Marshall Brown o lyrice píše: „Dialog je přesně tím, co lyrický hlasový kontrapunkt přináší. Ať už to označíme za hudebnost, sugestivitu, nebo tíživost, faktem je, že onen vnitřní odstup, jehož lyrika dosahuje, umožňuje vstup do dynamického mentálního prostoru, jehož moc sice byla málokdy popsána slovy, ale pociťována je často."[4]

4 Marshall Brown: Negative Poetics: On Skepticism and the Lyric Voice, *Representations* 86, 2004, s. 134.

Tato lyrika není ani přímým vyjádřením nově odhalené subjektivity, ani rituálním vyjádřením hodnot komunity. Jak píše John Winkler, dokonce i k tomuto ranému datu „byl institut lyrické kompozice dosti fixní na to, aby zajistil rámec pro provádění jejích písní jakožto písní".[5] A provádění písní se opakovaně ujímali jiní, dokonce až v Athénách: Solón tu prý byl jednou její písní, kterou při symposiu zapěl jeho synovec, uchvácen natolik, že vyjádřil přání se píseň naučit a pak zemřít. Jak se stane, že báseň člověka přiměje, aby si ji – jak se to říká v anglické frázi pro učení se nazpaměť – „vštípil do srdce", a jakou to má souvislost s charakterem básně jakožto události? Jak souvisí jedinečnost básně coby události s onou její provokativností nebo svůdností, jež způsobuje, že ji chceme nejenom zopakovat, ale moci ji zopakovat, kdykoli budeme chtít?

Je pro nás zvláštností, jak důmyslně performativní se tato prapůvodní lyrika zdá být. Teoretikové literatury se pojmu performativního vyjadřování čili vyjadřování uskutečňujícího přesně ten akt, k němuž poukazuje (např. ve větě „Povolávám účastníky zasedání k pořádku"), s nadšením chopili, jelikož hluboce mění jazykový terén: literatura pak již není okrajová a odvozená jazyková praktika a soubor falešných tvrzení, nýbrž může si nárokovat místo mezi tvůrčími, svět proměňujícími modalitami jazyka, jež uvádějí do bytí přesně to, k čemu poukazují, nebo uskutečňují to, o čem hovoří.[6] Pojem performativu v sobě obnáší zásadní problémy, jimiž se budu zabývat ve třetí kapitole, nicméně může nám pomoci při popisu podobných případů, jako když je žádost Afrodítě, aby se zjevila, zformulována tak, aby vyvolala dojem, že se Afrodíté zjevuje.

Bez ohledu na to, zda lze Sapfinu báseň, v níž se uskutečňuje totéž, co popisuje, označit za performativ,[7] je jisté, že óda velice efektivně zachází s časem a hlasem a sugeruje, že obsah prosby – obrácení pozornosti bohyně k útrapám lásky – je v danou chvíli plněn a my pociťujeme svůdnou sílu Sapfina afrodítského umění. Proslov k Afrodítě představuje mimořádně spletitý básnický mluvní akt: je to performance poetické invokace ducha lásky, která tuto mocnou sílu obdařuje tváří a hlasem a performativně dosahuje kýženého cíle,

5 J. Winkler: *The Constraints of Desire*, s. 165.

6 Jeffrey Walker: *Rhetoric and Poetics in Antiquity*, Oxford: Oxford University Press 2000, s. 232.

7 Kontrast mezi konstativy, jež pronášejí pravdivá či nepravdivá tvrzení o světě, a performativy, jež vykonávají to, o čem mluví, a nejsou pravdivé či nepravdivé, nýbrž *platné* či *neplatné*, zavádí J. L. Austin: *Jak udělat něco slovy*, přel. J. Pechar et al., Praha: Filosofia 2000; podrobněji viz níže, třetí kapitola.

ale souběžně posluchače přesvědčuje k zaujetí složitějšího postoje vůči lásce, totiž složitejšího, než v danou chvíli podle líčení básně zaujímá sama mluvčí. Invokace Afrodíty se zdá úspěšná, dokonce do nás vlévá určitou důvěru k lásce pomocí oné dvojí perspektivy, kterou óda vytyčuje: každé nové setkání s láskou je pro trpícího novou a potenciálně trýznivou zkušeností, ale pro bohyni je to vždy jen opakování vzorce – „kdo nyní prchá, bude stíhat, až bude starší" – a báseň tento vzorec předkládá jako zákon běhu světa. Báseň nás vybízí, abychom si tuto mentální subtilitu osvojili, a nádherně čtenáři předestírá podvojnou perspektivu Afrodítiny pobavené, avšak sympatizující deklarace opakování na jedné straně a „Sapfina" pohlcení identitou nynějšku na straně druhé. Bytostné mysterium lyriky, píše Brown, „tkví v tom, jak dokáže smýšlet dvěma způsoby" (*be of two minds*).[8]

Probíraná ukázka nám předvádí lyriku jakožto performanci a událost, veřejný akt toho, co chci nazvat triangulární oslovení, kdy se k posluchačům promlouvá prostřednictvím apostrofované promluvy k nepřítomné mocnosti. Svým svrchovaným úspěchem poskytuje lyrice vzor, byť je to vzor, jemuž pozdější lyrika dokáže málokdy dostát.

V této básni na samém počátku západní lyrické tradice nacházíme řadu rysů, jež jsou pro každou teorii západní lyriky podstatné. Zaprvé tu je komplexita aparátu promluvy: báseň je sice zformulována v první osobě, ale rozhodně se nejedná o přímočarý výrok jednotlivého mluvčího. Již zde můžeme konstatovat ústřední význam aktu oslovení či invokace protějšku a sebereflexivní rozehrání statusu tohoto protějšku, jak je to u apostrofy časté. Zadruhé, díky hyperboličnosti či extravagantnosti této invokace protějšku, jež na sebe zde bere formu zmnožení promluv a perspektiv protějšku, se báseň stává ne snad fikčním předvedením určitého zážitku nebo události, nýbrž snahou *sama být* takovou událostí. Zatřetí, aluze k rituálnímu kontextu upozorňují na rituálně zabarvený ráz vlastní básně jakožto zaříkávadla nebo zaklínadla; potvrzují to

8 M. Brown: Negative Poetics, s. 133. Charles Segal: *Aglaia: The Poetry of Alcman, Sappho, Pindar, Bacchylides, and Corinna,* Lanham (Md.): Rowman & Littlefield 1998, s. 43 nn., zde nachází „ono magnetické, takřka magické nutkání, jež básníci starověku označovali slovem *thelxis*, ‚okouzlení', nebo *peithó*, ‚přesvědčení'". „Magická slovní *thelxis* se snaží navodit nebo obnovit magickou *thelxis* lásky." Výsledný efekt ritualizované struktury básně je ten, že „pozvedá daimónskou moc erótu z říše beztvarosti a hrůzy" a činí toto ovládnutí milostného násilí srozumitelným pro druhé.

různé formy opakování včetně metrických vzorců a též takzvaná prstencová výstavba, tedy uspořádání, kdy se konec žádosti vrací k začátku. A začtvrté je to báseň v optativu: artikuluje touhu, odvažuje se představit si odpověď na svou prosbu či výzvu a snaží se ustavit aktivní vztah k čemusi jinému, co se možná vzpírá, přestože třeba – jak se to stává v pozdější lyrice – s sebou tento vztah přináší zánik. Konečně zapáté se probíraná báseň se svým deiktickým aparátem výpovědi „tady a teď" a dalšími rétorickými strukturami prezentuje jako událost v čase, která opakuje a utváří pro nás ony efekty přítomnosti, jež budou od té chvíle patřit mezi základní možnosti lyriky, a spojuje hodnotu nikoli s transcendencí smrtelnosti, nýbrž s oním časem smrtelnosti, který Jacques Derrida nazývá „žít dál".[9]

Při přechodu z Řecka do Říma se setkáváme s Horatiem, který přizpůsobil řecká metra latině a chtěl se – jak sám říká v první básni ze své sbírky ód – přiřadit k devateru *lyrici vates*, tedy kanonických řeckých lyriků. „Žádný jiný lyrik neměl tak ucelenou představu o vlastním žánru," píše Ralph Johnson v knize *Idea lyriky*.[10] Horatiovy básně jsou sice psané s tím, že budou kolovat v rukopise, nicméně básník se v nich prezentuje jako pěvec s lyrou v ruce a stvrzuje svůj vztah k tradici. Jedna z jeho nejslavnějších ód (I, 5) varuje před riziky lásky.

Quis multa gracilis te puer in rosa
perfusus liquidis urget odoribus
grato, Pyrrha, sub antro?
cui flavam religas comam,

simplex munditiis? heu, quotiens fidem
mutatosque deos flebit, et aspera
nigris aequora ventis
emirabitus insolens,

qui nunc te fruitur credulus aurea;
qui semper vacuam, semper amabilem

9 Viz Martin Hägglund: *Radical Atheism: Derrida and the Time of Life*, Stanford: Stanford University Press 2008.

10 W. R. Johnson: *The Idea of Lyric: Lyric Modes in Ancient and Modern Poetry*, Berkeley: University of California Press 1982, s. 139.

sperat, nescius aurae
fallacis! miseri, quibus

intemptata nites! me tabula sacer
votiva paries indicat uvida
suspendisse potenti
vestimenta maris deo.

Kterýpak vůněmi zalitý půvabný hošík
v překrásné sluji tě právě teď objímá
Pyrrho, na lůžku z růží?
Kvůli komu tak vybraný

plavý účes dnes máš? Mnohokrát ještě on
zlobu bohů i tvou nestálost opláče
a pak v bezradném zmatku
pohlédne do tmy vod;

dnes tvých půvabů smí užívat s důvěrou
ve tvé srdce a ctnost; ve věrnost věřit smí,
neboť falešnou lásku
ještě nepoznal. Běda těm,

kteří všechen tvůj lesk po rubu nevidí.
O mně na svaté zdi hlásá však obrázek,
že jsem bohu všech vodstev
zvlhlé roucho již zasvětil.

[upravený překlad J. Pokorného a R. Mertlíka]

Závěrečné verše poukazují ke zvyklosti přeživších trosečníků následně věnovat svůj oděv Poseidónovi – stejně jako to činí tento mluvčí, jenž přežil bouře lásky.

Nynějšek této básně odkazuje na přítomný moment promluvy či řeči, ale současně možná evokuje určitou scénu s jejím „tady a teď". Horatiovu báseň lze číst jako fikční zpodobnění mluvního aktu a opravdu tak čtena byla: kritikové pak spekulují (jako by se zabývali postavami v románu), jaký má vlastně mluvčí

vztah k Pyrrze, jaké jsou okolnosti jeho výpovědi a jaké jsou jeho pohnutky, když ji oslovuje právě takto. „Nacházíme tu mluvčího," píše William Anderson, „který s kolísavou emocí pozoruje dívku jménem Pyrrha, očividně kurtizánu, a nezkušeného mladíka, jehož jméno mluvčí nezná."[11] Opravdu tu ale jde o voyeurskou scénu? Zrekonstruovat onu řečovou událost, kterou by snad báseň mohla fikčně zpodobňovat, je nesnadné. Kde se taková událost například odehrává? A proč by mluvčí Pyrrze něco takového říkal? Máme snad mít za to, že mluvčí na Pyrrhu čirou náhodou natrefil ve sluji zrovna ve chvíli, kdy se k ní toužebně tiskne půvabný mladík, jehož mluvčí nezná? To asi ne. Pokud ale vyjdeme z předpokladu, že mluvčí Pyrrhu potkává někde jinde, například na ulici, je pak těžké vymyslet nějakou motivaci pro otázku: „Kterýpak vůněmi zalitý půvabný hošík v překrásné sluji tě právě teď objímá?" A pokud citovanou formulaci pochopíme jako hyperbolickou variantu otázky: „Tak s kým se teď scházíš?", je těžké představit si okolnosti nebo pohnutky pro následující výroky, jež by se spíše měly obracet k mladíkovi. Zvlášť výrazně to platí, když vezmeme v potaz *pořadí* výroků o mladém milenci. Bylo by ještě možné si představit, jak někdo říká: „Určitě je teď oslněný tvojí září, netuše, že budoucnost přinese bouře" – ale opak („Mnohokrát […] tvou nestálost opláče", i když je nyní oslněn jejím „leskem") daleko spíše připomíná rozjímání nad zvraty lásky, nikoli výpověď pronesenou v konkrétní situaci k ženě. Báseň bude dávat lepší smysl, pokud ji přijmeme jako akt *básnického oslovení*: jako psaní, jež si adresátku představuje zcela stejně, jako si představuje půvabného mladíka s jeho současným vzrušením a budoucím zklamáním; akt básnického oslovení, který v lyrické přítomnosti utváří živoucí odraz zvratů lásky.

Klasičtí filologové probíranou báseň četli taktéž jako veřejnou výpověď, jejíž recitace zazněla kupříkladu při večerní hostině: působivý a světaznalý komentář, jenž se obrací k mužskému publiku. Gregson Davis tvrdí, že rétorickým úmyslem básně je vyjádření „nesouhlasu – nikoli vůči krásné hetéře, nýbrž vůči jejímu nevyspělému milenci". Je naivní a nepoučený a utrpí ještě mnoho zklamání.[12] Ale koho se báseň snaží přesvědčit či varovat? Sličného mladíka? K němu se báseň vůbec neobrací, jen ho lituje coby jednoho z mnoha *miseri*, a je proto možná zacílená na všechny ty „chudáky", kteří nejsou s to předvídat

11 William Anderson: *Why Horace? A Collection of Interpretations*, Wauconda (Ill.): Bolchazy-Carducci 1999, s. ix.

12 Gregson Davis: *Polyhymnia: The Rhetoric of Horatian Lyric Discourse*, Berkeley: University of California Press 1991, s. 225.

nadcházející bouře. Lze je považovat za součást publika, jež báseň přesvědčuje, aby si osvojilo onen postoj světaznalé znavenosti, který vyzařuje z hlasu mluvčího. Pyrrha je krásná a není nutné se jí vyhýbat; mladík si jí má užít, ale nemá se s ní zaplést příliš, neboť – jak bychom měli moudře vědět – nastanou zvraty a nejrůznější trápení. Lyrika zde na sebe bere úkol živě si představit budoucnost, jež v sobě obnáší přítomná poučení pro čtenáře či posluchače.

Vnitřní spletitost apostrofického gesta – a u Sapfó navíc i víceúrovňová prosopopoia, kdy oslovená bytost promlouvá – brání tomu, abychom probírané básně mohli náležitě číst jako fikční nápodoby mluvního aktu ve skutečném světě; nicméně i tak je pravda, že první báseň utváří postavu mluvčí jménem Sapfó a druhá před nás staví „já", jehož soudy jsou prezentovány za moudré. Utváření mluvčích v první osobě je pro tradici lyriky klíčové – a to do té míry, že Paul Allen Miller v nedávné úvaze propojuje lyriku a „lyrické vědomí" s lyrickou sekvencí, kterou zahájil Catullus a jejímž prvořadým příkladem je latinská milostná elegie, jejíž básně provádějí přetržitou projekci vnitřně rozervaného mluvčího v první osobě.[13] Při čtení této sekvence si skládáme dohromady mluvčího s rozporuplným vnitřním životem a rozpornými úvahami o prožitku lásky.

Odvozovat lyriku z onoho diskontinuálního subjektu, který z lyrických sekvencí vychází najevo, se může zdát nevěrohodné: vždyť řecká lyrika je oproti uvedené sekvenci starší, většina lyriky se do dané tradice nezačleňuje a sledování celých sekvencí je spíše určitou formou univerzitního studia než čtením lyriky (při čtení si spíše každý vybíráme básně, jež máme v oblibě). Podívejme se ale na úvodní báseň Petrarkova epochálního souboru nazvaného *Canzoniere* neboli *Zpěvník*:

13 Paul Allen Miller: *Lyric Texts and Lyric Consciousness*, London: Routledge 1994. Názor, že by sekvence u latinských básníků dosahovaly uvedeného efektu, popírá Roland Greene: *Post-Petrarchism*, Princeton: Princeton University Press 1991, s. 22, a snáší přesvědčivé argumenty pro tezi, že pramenem ne snad lyriky, avšak lyrické sekvence, jež generuje postavu, je Petrarca. Petrarca je objevitelem lyrické sekvence, protože jako první rozvíjí dojem časové sekvence (ne však zápletky), který lyrické básně propojuje mezi sebou a aktivuje „fenomenologii fikce".

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono
di quei sospiri ond'io nudriva 'l core
in sul mio primo giovenile errore
quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono,
del vario stile in ch'io piango et ragiono
fra le vane speranze e 'l van dolore,
ove sia chi per prova intenda amore,
spero trovar pietà, non che perdono.
Ma ben veggio or sì come al popol tutto
favola fui gran tempo, onde sovente
di me mesdesmo meco mi vergogno;
et del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto,
e 'l pentersi, e 'l conoscer chiaramente
che quanto piace al mondo è breve sogno.

Vy, kdož v mých verších posloucháte chvění
těch vzdechů, jež mé srdce sytívaly
v čas mladosti, jen k bludu lásky zralý,
kdy byl jsem někým, jehož více není –
snad za svůj sloh, v němž jásot v pláč se mění,
a marné naděje zas v marné žaly,
alespoň u těch, kdo jsou lásky znalí,
milosti dojdu ne-li odpuštění.
Však vidím dnes, jak lidem pro posměch
jsem dlouho býval; proto bez ustání
sám za sebe se tajně hanbívám.
Je hanba plodem bláhovostí těch;
a pokání a jasné rozpoznání:
je krátkým snem, čím svět se líbí nám.

[upravený překlad V. Renče]

V celé Petrarkově sbírce – která ustavuje konvenci nepřítomné milované (a tedy i určitou komplexitu oslovení či invokace) – je častějším případem promluva k milované ženě nebo k lásce, avšak právě citovaný sonet se obrací ke čtenáři. Tímto oslovením evokuje časovou povahu lyriky, spjatou s místně neurčeným momentem promluvy – „Vy, kdož posloucháte" a „jehož více není" –,

přičemž tato řečová současnost má oproti příhodě z minulosti převahu.[14] Lyrika tu je velice přesně vytyčena jako onen vějíř řečových možností, kterým se petrarkovská tradice skutečně stala: repertoár nářku, chvály, naděje a utrpení, propojení vnitřních a vnějších světů. Přestože probíraná báseň vyhlašuje jedinečnost individuálního prožitku lásky – tedy marných nadějí a marné lítosti – i onoho ostudného sebestředného blouznění (*vaneggiar*), jež prožitek vyvolal, vzniká díky množství sonetů a dalších lyrických forem, které v celku Petrarkova souboru pořizují přehled těchto možností nářku, chvály, naděje a utrpení, svého druhu půdorys moderní zkušenosti. Petrarkovské protiklady poskytují společný jazyk, „techniku ideace pocitu" nebo svébytného uspořádání afektivní zkušenosti, jež dovolují zformulovat domněle individuální prožitky a díky nimž se mohou „prozářit" celé národní jazyky.[15]

Pomocí aluzí na rozmanité zvukové či hudební styly uvedených kombinací zdůrazňuje citovaná báseň sebereflexivitu lyriky, jejímž tématem vlastně nejsou afektivní stavy radosti, naděje, zoufalství a tak dále, nýbrž to, co se o nich dá říci. A sebereflexivita není stav, nýbrž proces, jak to báseň zdůrazňuje mimořádně intenzivním rozdělením jedinečného jedenáctého verše, který v originále obsahuje čtyři zájmena první osoby: *di me medesmo meco mi vergogno* (v překladu „sám za sebe se tajně hanbívám"). Tato báseň o básnickém naříkání upozorňuje na fakt, jehož význam se zdaleka neomezuje na petrarkovskou tradici: poezie často pojednává o poezii, o vztahu subjektu k jeho utváření básnických figur či „zlomků milostného diskursu", jak zní skvělý název knihy Rolanda Barthese. A konečně tu je vize této básnické aktivity jakožto chování ve světě. I když třeba nevezmeme zcela vážně tvrzení mluvčího, že se stydí za to, jak se předvádí, je zde tvorba básnické řeči prezentována jako jistá forma chování ve světě, u něhož může člověk při dobývání slávy zároveň skromně žádat za odpuštění. Závěrečný verš básně, nápadná rytmická maxima *che quanto piace al mondo è breve sogno*, je ve svých důsledcích mnohoznačný. Básnický mluvčí sice odsuzuje pozemské slasti pro jejich prchavost, ale jaké je postavení oněch

14 Kontrast mezi obecně nestanoveným nynějškem (teď) a minulostí (tehdy) je v celém souboru všudypřítomný a navzdory absenci jakékoli zápletky nebo narativního vývoje vyvolává vyhrocené povědomí o čase. Viz R. Greene: *Post-Petrarchism*, 1. kap.

15 Roland Greene: The lyric, in: *Cambridge History of Literary Criticism*, III, *The Renaissance*, ed. Glyn P. Norton, Cambridge: Cambridge University Press 1999, s. 222. Myšlenka toho, že se národní jazyky básnictvím „projasňují", pochází z manifestu Joachima Du Bellaye *Défense et illustration de la langue française* z roku 1549.

marných vzdechů, nadějí a bolestí, jež tvořily ne snad jen tóny, ale samotnou existenci tohoto básníka? Na jedné straně tu zaznívá náznak, že utrpení je zvrácenou podobou světské rozkoše. Na straně druhé – jelikož důraz byl kladen na marnost nadějí – vzniká dojem, že se závěrečný verš od zvratů vylíčené zkušenosti odlučuje a mění se namísto fikčního zpodobnění v morální sentenci (což je v souladu s tradiční funkcí lyriky jakožto *epideiktické* řeči).[16]

Petrarkovské lyrické sekvence utvářejí projekci komplexního mluvčího a i přes konvenční dojem, který vyvolává následná tradice milostné poezie, je lze využít na podporu romantického pojetí lyriky jakožto intenzivního vyjádření vnitřní zkušenosti subjektu. Častější je, že se tyto sekvence čtou v souladu s implicitním modelem, který po romantickém pojetí následoval, dominuje v současné pedagogice lyriky a lyriku chápe jako fikční zpodobnění mluvního aktu vykonávaného postavou, ne básníkem. Ačkoli ale teorie lyriky v posledních dvou staletích předpokládá opak, mnoho lyriků projekci žádné mluvící postavy nevytváří a rozhodně se nejedná o nutný požadavek žánru. Obraťme se nyní k textu, který žádného mluvčího v první osobě nemá. Je to jedna z nejslavnějších Goethových básní:

HEIDENRÖSLEIN

Sah ein Knab' ein Röslein stehn,
Röslein auf der Heiden,
War so jung und morgenschön,
Lief er schnell es nah zu sehn,
Sah's mit vielen Freuden.
Röslein, Röslein, Röslein rot,
Röslein auf der Heiden.

Knabe sprach: ich breche dich,
Röslein auf der Heiden.

16 Aristotelés v *Rétorice* rozlišuje řečnictví soudní, rozvažovací a epideiktické: to je řečnictví ceremoniální (spíše než právní či politické), řečnictví oslavy, chvály a hany, specificky zaměřené na ctnosti a neřesti. Obrací se k publiku, které v reakci na proslov nerozhoduje, nýbrž utváří svá mínění, a epideiktická řeč tak „formuje a kultivuje základní hodnotové a názorové kodexy, podle nichž daná společnost či kultura žije" (J. Walker: *Rhetoric and Poetics in Antiquity*, s. 9 a 149).

Röslein sprach: ich steche dich,
Daß du ewig denkst an mich,
Und ich will's nicht leiden.
Röslein, Röslein, Röslein rot,
Röslein auf der Heiden.

Und der wilde Knabe brach
's Röslein auf der Heiden;
Röslein wehrte sich und stach,
Half ihm doch kein Weh und Ach,
Mußt es eben leiden.
Röslein, Röslein, Röslein rot,
Röslein auf der Heiden.

RŮŽIČKA

Viděl chlapec rozkvítat
planou růži v stráni,
viděl na ní rosu stát,
rozběh se z ní radovat,
podívat se na ni.
Růže, růže, růžičko,
rudá růže v stráni!

„Utrhnu tě, růže, tam,
utrhnu tě v stráni!" –
„Já tě, hochu, popíchám,
památku ti provždy dám,
nejsem na trhání."
Růže, růže, růžičko,
rudá růže v stráni!

A ten divoch, má milá,
utrhne ji v stráni;
třebaže se bránila,
do krve ho ranila,

marně se mu brání.
Růže, růže, růžičko,
rudá růže v stráni!

[překlad O. Fischera]

Zde se neobjevuje žádná první osoba ani žádná postava, jejíž postoje bychom měli rekonstruovat. Pokud evokaci růžičky v refrénu pochopíme jako její oslovení, implikuje se tím akt výpovědi, nikoli však subjekt ani postava. Obsah básně tvoří kratická příhoda, odvyprávěná coby minulá, což je velice běžná lyrická struktura, i když odpověď růžičky na mladíkovo oslovení nás pozvedá z anekdotického prostoru do jednoznačně básnického. Opakováním refrénu se pak příhoda propojuje se současností lyrické promluvy, v níž je růžička předmětem opakované invokace.

Časová struktura tu je poměrně komplikovaná: příhoda z minula vypráví o hrozbě a předpovědi, rýsující budoucnost – „památku ti provždy dám" (doslova „navěky na mě budeš myslet") –, jež bude opakováním minulosti. A báseň, která se v každé sloce rytmickým popěvkem vrací k růži, předvádí takříkajíc performativně, co by to v sobě obnášelo.

Refrén je důležitou složkou lyriky. Jednak je příkladem onoho opakování, jež – jak známo – podle Romana Jakobsona vymezuje poetickou funkci jazyka: jde o „projekci principu ekvivalence z osy selekce na osu kombinace", díky níž se konstitutivním uspořádáním sekvence stává ekvivalence.[17] (Funkce ekvivalence tu je též zdůrazněna konsonancemi *sprechen*, *brechen*, *stechen* a *sprach*, *brach*, *stach*, což jsou klíčová slova básně.) Především ale refrén narušuje vyprávění a navrací je k řečové přítomnosti.

Přes veškeré odlišnosti oproti Sapfině ódě na Afrodítu nacházíme i v této básni komplexní strukturu oslovení, rituální aspekt, efekty prezence a určitou performativitu, danou tím, že se čtenář vyzvaný k opakování refrénu sám ocitá na místě chlapce, který růžičku oslovuje, a báseň dosahuje onoho účinu, který růžička předpovídá: budeš na mne neustále myslet. Nádavkem k tomuto performativnímu aspektu čili vykonávání toho, co sama pojmenovává, staví též báseň čtenáře do pozice mluvčího, který rituální promluvu opakuje. Jedná se o lyriku, u níž by naprosto nedávalo smysl se ptát, kdo tu mluví nebo za

17 Roman Jakobson: Lingvistika a poetika, in: *Poetická funkce*, Jinočany: H + H 1995, s. 82 (upr. překl.).

jakých okolností. Tuto báseň vyslovuje čtenář: onu promluvu, kterou báseň nabízí, artikuluje on. Konečně pak báseň pomocí svých rétorických struktur nastoluje osobní vztah mezi člověkem a přírodou (vztah, u něhož je pravděpodobné, že jej interpretace pojme sexuálně, s využitím scénáře deflorace a kastrace) a příroda tu je extravagantním způsobem obdařena činnou vůlí, cítěním a významem, i když si to při čtení skoro neuvědomujeme, jelikož Goethovo dílko je subtilní a vyhlíží skromně.

V následujícím příkladu, Leopardiho Nekonečnu, což je jedna z vůbec nejslavnějších lyrických básní, se k přirozenému světu přistupuje velmi odlišně.

L'INFINITO

Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
E questa siepe, che da tanta parte
Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
Ma sedendo e mirando, interminati
Spazi di là da quella, e sovrumani
Silenzi, e profondissima quiete
Io nel pensier mi fingo, ove per poco
Il cor non si spaura. E come il vento
Odo stormir tra queste piante, io quello
Infinito silenzio a questa voce
Vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
E le morte stagioni, e la presente
E viva, e 'l suon di lei. Così tra questa
Immensità s'annega il pensier mio:
E 'l naufragar m'è dolce in questo mare.

NEKONEČNO

Vždy rád jsem měl vrch tento opuštěný
i tento živý plot, jenž z valné části
výhledu na vzdálený obzor brání.
Však usednuv zde, prostor nekonečný
tam za plotem i nadpozemské ticho
a přehluboký mír si představuji,

až bezmála se tlukoucí mé srdce
tím poleká. A když pak slyším vítr,
jak v těchto keřích šelestí, tu ono
nezměrné ticho s tímto šelestěním
srovnávám, na věčnost si vzpomínaje,
na zašlá údobí i na současnost
živoucích časů se vším jejich hlukem.
V této nesmírnosti myšlenka má tone
a v tomto moři ztroskotat je sladké.

[překlad K. Bednáře]

Úvodní verš čtenáře navádí očekávat popis nějaké milované přírodní scenerie. Básník však zdůrazňuje, že živý plot, který přes kopec vede, nedovoluje dohlédnout k horizontu; a proto – s omezeným zorným polem – si v duchu vymýšlí (*mi fingo*) vzdálené prostory, nadlidské ticho a hluboký klid. Srovnání hluku větru s tímto nekonečným tichem podnítí úvahy o věčnosti a o jiných ročních dobách než té přítomné – mrtvých i živých. Mohli bychom očekávat klasický scénář vznešenosti, kdy představování nekonečna přemůže schopnost rozumové úvahy, ale zde je invence pod kontrolou: básník si sice představuje nekonečno, ale ne natolik, aby se jeho srdce vyděsilo. S tím, jak se různá časová a prostorová nekonečna rozplývají v moři, se myšlení utápí a pocit přemožení či potopení není tragický, nýbrž libý – a je to proces, který lze v této lyrické přítomnosti neustále opakovat.

Básník promlouvá z konkrétního místa – z *tohoto* kopce a od *tohoto* živého plotu, které mu byly odjakživa drahé –, avšak daná přírodní scenerie je nakonec nepodstatná, poskytuje pouze místo pro zamyšlení nad nekonečnem a umožňuje srovnání. Četná deiktika, počínaje *tímto* osamělým vrchem (*quest'ermo colle*), kladnou důraz na *toto* místo, *tento* hlas, *tyto* rostliny. Další ukazovací zájmena se však vážou k čistě imaginárním entitám, a co začalo *tímto* nekonečným tichem (v porovnání s *tímto* hlasem větru), končí ve zvláštním převratu vzdáleného a blízkého jako *tato* nezměrnost a *toto* moře.[18] Úvodní sloveso ve slovech „Sempre caro mi *fu*" je navíc v perfektu (*passato remoto*),

18 Rozbor časů a hry ukazovacích zájmen podávají Margaret Brose: Leopardi's „L'infinito" and the Language of the Romantic Sublime, *Poetics Today* 4, 1983, s. 51, a Timothy Bahti: *The Ends of Lyric*, Baltimore: Johns Hopkins University Press 1996, s. 44–46.

čímž se vyjadřuje již dokončené dění, které nepokračuje do současnosti. Ono „já", jež milovalo uvedený vrch, se tak odděluje od básníka, který nyní vymýšlí a porovnává a zakouší vznešené pohroužení svých myšlenek do moře nekonečna, i když možná právě tento prožitek sebepopření byl tím, díky čemu se pro něj tento vrch stal drahým. Báseň se svou hyperbolickou evokací nekonečna z místa zpoza živého plotu se nerozvíjí ve vzpomínku či chválu na jeden konkrétní vznešený výhled, nýbrž v oslavu imaginativní sebereflexivity, kdy se duše těší úvahami o vlastní negaci. Leopardiho báseň sice obsahuje mluvčího v první osobě a v konkrétní situaci, avšak jeho místo je záhy překročeno, jak se báseň situuje v přítomném čase: „představuji si", „srovnávám" a „myšlenka má tone".

S nástupem moderní lyriky se přenášíme z kopců do městských ulic – nepřekonatelně zachycených v Baudelairově slavném sonetu Jedné kolemjdoucí. Literární kritik Albert Thibaudet, jenž byl činný na počátku 20. století a anticipoval Waltera Benjamina s jeho analýzou Baudelaira jakožto prvního básníka, jehož normálem byla městská zkušenost, tento sonet výmluvně opěvuje jako jedinečně moderní báseň z odcizeného světa moderních měst, „možnou jedině v metropoli, kde lidé žijí ve vzájemné cizosti", a „nenapravitelně poznamenavší ty, jejichž mládí náleželo k životu velkoměsta". O závěrečném verši – „ty, již bych miloval, ty, jež to tušilas!" – Thibaudet tvrdí, že si ho Pařížané přeříkávají při procházkách městem a že se takto stal součástí městské společenské imaginace, „neodlučné od zlatého poprašku na bulváru" (*consubstantiel à la poussière dorée du boulevard*).[19] Thibaudetův výklad načrtává jednu společenskou funkci lyriky: báseň (třeba i v sentencích, které lze citovat odtrženě) artikuluje vznikající společné struktury cítění neboli společenskou imaginaci. I když se ale nepochybně jedná o městskou báseň a její samostatný první verš evokuje hluk provozu v ulicích, navazuje současně na lyrickou tradici *innamoramento*, niterné proměny při prvním pohledu na milovanou (jako u Danta či Petrarky),

19 Albert Thibaudet: *Intérieurs*, Paris: Plon 1924, s. 22–24. O závěrečném verši Thibaudet píše: „Po těchto městských setkáních lidé každodenně cítí, jak se jim tento alexandrin vynořuje v paměti, zaplňuje prázdné místo, cosi v nich utišuje a završuje, spojuje tuto jiskru s miliony jisker […] a obdařuje tento večer jeho ‚lidskou podstatou', takže se mohou do života ubírat s duší na okamžik osvobozenou a vyrovnanou."

lásky na první pohled, kterou – jak píše Benjamin – Baudelaire mění v „lásku na poslední pohled“.[20]

À UNE PASSANTE

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet ;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair… puis la nuit ! – Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ?

Ailleurs, bien loin d'ici ! trop tard ! *jamais* peut-être !
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais !

JEDNÉ KOLEMJDOUCÍ

Kol mne se vzdouvala a řvala ulice.
Tu náhle ve smutku, jak pyšná bolest sama,
mě přešla veliká a štíhlá krásná dáma,
houpajíc festonem na lemu suknice.

Šla s nohou sochy vpřed, jas vznešenosti v líci,
a já ji, rozčilen, jak blázen tuchou štván,

20 Walter Benjamin: Paříž druhého císařství u Baudelaira, in: *Teoretické pasáže* (Výbor z díla, II), přel. M. Ritter, Praha: OIKOYMENH 2011, s. 256.

pil z očí, nebes v tmách, kde klíčí uragan,
okouzlující slast a rozkoš zničující.

Blesk světla… potom noc! – Ó krásko mizící,
ty, jež svým pohledem můj život vzkřísila jsi,
snad tě již nespatřím, leč ve věčnosti, rci!

Kdes jinde! Daleko! Již pozdě! *Nikdy* asi!
Vždyť neznám přec tvůj cíl, ty neznáš můj cíl zas,
ty, již bych miloval, ty, jež to tušilas!

[překlad S. Kadlece]

Sonet – jenž syntaktickým dělením po prvním a pak znovu po pátém verši naznačuje, že včlenit moderní městskou zkušenost do tradiční lyrické sonetové struktury je nesnadné – má podobu příhody z minula, avšak tato líčená událost je různými způsoby proměněná. Zaprvé díky samotným konvencím žánru nabírá na významu, takže se již nejedná o pouhou příhodu. Zadruhé hyperbolický popis ženina oka coby „nebes v tmách, kde klíčí uragan", z něhož mluvčí pije „okouzlující slast a rozkoš zničující", nastoluje excesivitu, kterou lze pochopit buď jako příznak nespoutané subjektivity (kdy mluvčí v oku truchlící ženy čte erotické možnosti, jež nad ním získávají navrch), nebo jako rozptýlený pocit prudkého odcizení. Zatřetí báseň vystupuje z narativní časovosti minulé události a přenáší se do svébytného prostoru lyrické přítomnosti oslovením „Krásko mizící" (resp. „Prchavá krásko" či „Prchavá kráso", *Fugitive beauté*) a otázkou, na niž očividně nemůže odpovědět: „Snad tě již nespatřím, leč ve věčnosti?" – v důsledku čehož citovaná otázka akcentuje optativnost a mimořádnou samolibost závěrečného alexandrinu: „ty, již bych miloval, ty, jež to tušilas!" Sonet začíná jakožto zpodobnění singulární události v městském prostředí („přešla dáma", *Une femme passa*), avšak transformace, již tu vyvolává logika žánru, nás vtahuje do lyrické současnosti („neznám přec tvůj cíl", *J'ignore où tu fuis*) a do hyperbolické, rituální a melancholické oslavy ztracené příležitosti, zatímco se sama báseň mění v událost napomáhající vzniku vzorců z oněch fantazií, z nichž městská zkušenost čerpá své vzrušení.

Příkladem jiného druhu je Lorkovo Měsíc vyhlíží:

LA LUNA ASOMA

Cuando sale la luna
se pierden las campanas
y aparecen las sendas
impenetrables.

Cuando sale la luna,
el mar cubre la tierra
y el corazón se siente
isla en el infinito.

Nadie come naranjas
bajo la luna llena.
Es preciso comer
fruta verde y helada.

Cuando sale la luna
de cien rostros iguales,
la moneda de plata
solloza en el bolsillo.

MĚSÍC VYHLÍŽÍ

Když vyjde měsíc,
zvony se vytratí
a vynořují se stezky
k neproniknutí.

Když vyjde měsíc,
moře zalije zemi
a srdce se cítí
ostrovem v nekonečnu.

Nikdo nejí pomeranče
ve světle úplňku.

Je nutno jíst
zelené studené plody.

Když vyjde měsíc
se stovkou stejných tváří,
v peněžence se ozvou
vzlyky stříbrných mincí.

Tato tajuplná a poutavá báseň před nás nestaví žádného mluvčího: představou, že tu někdo mluví, a otázkami, kdo to je a proč, nic nezískáme. Zcela očividně jde o lyrické psaní, jež nejdříve předkládá hyperbolické melancholické obrazy – neproniknutelné stezky, srdce jako ostrov v nekonečnu –, ale poté se od osamění v přírodní scenerii přesouvá ke zmnožení a monetizaci: namísto osamělého srdce tu máme antropomorfizované stříbrné mince se stovkou obličejů, jak společně štkají v kapse. Vysoce rituální struktura básně – tři sloky začínají slovy „Když vyjde měsíc" (*Cuando sale la luna*) – způsobuje, že odlišná třetí sloka poutá pozornost. Tato nápadná sloka však nepředkládá myšlenku, v níž by báseň byla ukotvena, nýbrž kvaziautoritativní vyhlášení doposud neznámé společenské normy: za úplňku nikdo nejí pomeranče. Báseň sice pobízí ke spekulativním úvahám, proč se to nesmí (snad proto, že pomeranče se pojí se sluncem anebo s krví, ne s bledou tváří měsíce), ale především to působí zábavně, zvláště vzhledem k tomu, že následuje maxima, která jakoby paroduje epideiktické působení starší lyriky: Pindaros nám v první olympijské ódě sděluje, že „voda je nejlepší", Petrarca zas ve výše citovaném sonetu, že „je krátkým snem, co zde se líbí nám"; oproti tomu Lorca oznamuje, že za úplňku je nutno jíst vychlazené nezralé ovoce (vazba *Es preciso* je významově silná: ne pouze „Má se" či „Hodí se", nýbrž „Je nutné"). Báseň ale nekončí touto pochybnou společenskou směrnicí, nýbrž lítostí nad opakovatelností: naše chvíle, podobně jako sto mincí s totožnou tvářností, vzlykají v kapse – ne jako prostředky k utracení, nýbrž jako hyperbolické osamění v množství.

Ve všech doposud zvažovaných básních jsme nacházeli navenek snadno interpretovatelné obrazy: láska jako (bouřlivé) moře, růže, která může píchat, blýskající oči. Zde ale máme obrazy typu vzlykajících mincí, které sice probouzejí hermeneutickou pozornost, ale jejich hlavní funkce možná tkví v tom, aby signalizovaly imaginativní podivnost a vzdor vůči obvyklým liniím úvahy, ne-li vyloženě utopickou možnost. Titul odkazuje na mírně oživený měsíc, který „vyhlíží" (*asoma*), avšak sloky předkládají ritualistické opakování v prézentu

habituálního počínání, když vycházení měsíce odhaluje naše podivné a odcizené osamění.

U lyriky 20. století se lze ptát, jak velkou část vůbec považovat za lyriku nebo číst v rámci západní lyrické tradice. Na jedné straně řada básníků 20. století onen lyrický model, jenž staví do popředí efekty hlasu, přítomnosti a oslovení, výslovně zavrhla, i když kritická analýza zároveň předvedla, že podobné efekty závisejí na rétorických strategiích a na básnické manipulaci s jazykem. Jak probírám níže v šesté kapitole, básníkům se rozhodně zdařilo vytvořit díla, která si žádají odlišný přístup, nabídnout texty, které skoro není možné artikulovat, a namísto o primárně auditivní efekty usilovat o vizuální účin.

Ukázkou méně radikálního postupu je báseň číslo XII ve sbírce *Jaro a podobně* Williama Carlose Williamse, často uváděná pod názvem Červený žebřiňák, jež k vyvolání lyrických efektů využívá prostorového uspořádání.

so much depends
upon

a red wheel
barrow

glazed with rain
water

beside the white
chickens.

tak moc záleží
na

červeném žebři
ňáku

lesklém od
deště

u bílých
kuřat

Rozmístění v prostoru tu je zcela zásadní a odhaluje strukturu, která by při poslechu nebyla rozeznatelná, nicméně funkčními jednotkami tu zůstávají verš a sloka, nikoli stránka: čtyři dvouřádkové sloky, kdy každý první verš se skládá ze tří slov a druhý je tvořen jedním dvouslabičným. Báseň nadnáší otázku po vztahu mezi vizuální formou a zvukovou sekvencí, neboť čtenář tu je podle všeho vyzýván pojímat verše jako dechová uskupení a odmlčet se na koncích veršů a slok. Uspořádání do řádků tu, jak se zdá, udává pokyny pro hlasovou realizaci. Přesah vytvořený rozdělením do veršů odděluje v originále „kolo" (*wheel*) od „vozíku" (*barrow*) a „déšť" (*rain*) od „vody" (*water*), čímž posiluje povědomí o základních složkách světa. Bez rýmu i pravidelného metrického schématu se básni daří vytvořit pamětihodný jazyk v neortodoxní a neukončené verzi básnické chvály.

Nemáme tu sebemenší důvod představovat si postavu mluvčího nebo se románově snažit doplnit kontext výpovědi. Jak napsal Hugh Kenner: „Pokuste se představit si příležitost, v níž by mohla zaznít věta: ‚Tak moc záleží na červeném žebříňáku lesklém od deště u bílých kuřat.' Vyzkoušejte si to, jakým hlasem chcete; je to vyloučené. […] A pokračovat v dialogu? Ke komu by se ta věta mohla obracet a za jakým účelem? […] Nejenom že to, co věta říká, je banální, ale kdybyste ji někoho slyšeli pronášet, zalomcuje s vámi trapnost. Když ji ale vyklepete na stroji do *výtvoru*, aniž byste přitom – vyjma typografie – přesunuli jediné slovo, ocitá se těch šestnáct slov v naprosto odlišné zóně, zóně vzdálené od světa mluvčích a promluv." K tomu Kenner dodává: „Nicméně mluvíte, procházíte pohyby mluvení. Umění však to mluvení vyzdvihne ze zóny řečených věcí."[21]

Když báseň čtete, mluvíte přitom, ale ona nám nedává jeden zvláštní hlas (*a voice*), nýbrž hlasové znění (*voicing*). Lze z ní vycítit vzdor vůči romanticko-expresivnímu pojetí lyriky i jeho moderní následnici, tedy lyrice jakožto dramatu postojů určité postavy s její povahou. Williamsova báseň nevytváří postavu, jež pronáší tvrzení ve fikčním světě, nýbrž formuluje výrok o našem světě. Je to podle všeho báseň-zápis, jež zaznamenává malou epifanii. Vyhlášení hodnoty („tak moc záleží") báseň řadí do epideiktické tradice lyrické chvály,

21 Hugh Kenner: *A Homemade World*, New York: Knopf 1975, s. 59–60.

ale přitom se zdá, že báseň končí předčasně, anebo lépe řečeno, vzhledem ke zmínce o kuřatech a dešťové vodě je tajemstvím, jaká chvála se tu vlastně má vyjádřit, a tak nad tím dumáme, avšak báseň si zapamatujeme.

I přes rezistenci současných básníků k ideji lyriky dosahuje řada současných básní svého účinu konfrontací s tradicí lyriky. Vezměme si pozoruhodný příklad úvodní básně sbírky Johna Ashberyho *Zde vaše jméno* z roku 2000. Název sbírky je poukazem k úředním jazykovým praktikám v reklamě: každý z nás se může stát tím *vy*, k němuž se byrokracie nebo reklama obracejí, oním *vy*, které právě vyhrálo milion dolarů v loterii, nebo oním *vy*, k němuž se vztahuje repetitivní úřední proces při vyplňování dotazníku. *Zde vaše jméno* staví do popředí problém singularizace a opakovatelnosti, který se pro lyriku zdá klíčový a leží též v základech básně Tahle místnost:

THIS ROOM

The room I entered was a dream of this room.
Surely all those feet on the sofa were mine.
The oval portrait
of a dog was me at an early age.
Something shimmers, something is hushed up.

We had macaroni for lunch every day
except Sunday, when a small quail was induced
to be served to us. Why do I tell you these things?
You are not even here.

TAHLE MÍSTNOST

Ta místnost, do které jsem vešel, byla snem téhle.
Všechny ty nohy na sofa byly rozhodně moje.
Oválný portrét
psa jsem byl já v dětství.
Cosi se chvěje, cosi je okřiknuto.

Měli jsme k obědu makaróny denně
kromě neděle, kdy se na vyžádání podávala

malá křepelka. Proč ti to všechno říkám?
Vždyť nejsi ani tady. [/ Vždyť tady ani nejsi.]

Báseň spojuje problém singularizace a opakovatelnosti s nápadnými deiktickými efekty lyriky – „místnost" se italsky řekne *stanza*, a „tahle místnost" je tedy svým způsobem „touhle slokou" –, kdy „ty" zůstává stejně jako v této básni neumístěné.[22] Lyrická struktura tu navrací líčení minulých událostí do přítomného času řeči, jako tomu je v ostatních výše probíraných případech. Ashberyho báseň je však neobvyklá jednak tím, jak zřetelně nasvěcuje vztah lyrického oslovení – „Proč ti to všechno říkám? / Vždyť nejsi ani tady" –, jednak hyperbolickým podáním oné podivnosti, kterou zde lyrika bere za normální, jako ve verších „Oválný portrét / psa jsem byl já v dětství". Jak je u Ashberyho časté, pobízí nás hledat referenční body v literárních i neliterárních způsobech vyjadřování: ten portrét připomíná *Portrét umělce jako štěněte* Dylana Thomase, Poeovu povídku *Oválný portrét*, obrazy Williama Wegmana, na nichž jsou psi zachyceni jako lidé, klišé identity provázané s mazlíčkem z dětství nebo průpověď o tom, že se pes a páníček po určité době začnou podobat.

Punctum této básně – máme-li použít termín Rolanda Barthese pro to, co nás uchvátí a drží – však tvoří spletitě zavinutá věta „kdy se na vyžádání podávala malá křepelka", jejíž funkce je obtížně představitelná. I když se jedná především o vtip, podněcuje tento verš otázky jazyka a vlastní vůle v jednání (Jak se stane, aby byla křepelka podávána na vyžádání? Má do toho snad křepelka co mluvit?), a staví tak do popředí především podivnost lyrického jazyka i tehdy, když je vzýváním každodennosti („denně / kromě neděle"!). Ať už tento enigmatický příklad funguje tak či onak, každopádně je ve své podivnosti hyperbolický a to jej provazuje se snem. Jeho závěr je exemplární: žertovně a přitom vážně staví do popředí strukturu písně a ódy i tradici milostného sonetu. Závěrečné verše – „Proč ti to všechno říkám? / Vždyť tady ani nejsi" – lze chápat jako shrnutí tradice milencova nářku, kdy báseň (jak je časté) lyrickou tradici uskutečňuje a současně k ní podává komentář. Dokonce by bylo možné tvrdit, že studium lyriky je hledání odpovědi na otázku: „Proč ti to všechno říkám? / Vždyť tady ani nejsi."

22 Celá sbírka je věnována Ashberyho příteli Pierru Martorymu, který zemřel v roce 1998, a na místo „tebe", který tu ani není, je proto možné dosadit jej; možný dosah titulu *Your Name Here* však je širší.

2. Čtyři parametry

Shromážděné příklady, jež nám poskytují svrchovaně kanonické lyrické básně z různých období, vykazují řadu podobností, což nám dovoluje načrtnout parametry určité vitální žánrové tradice a stanovit problémy, které bude nutno prozkoumat níže. Rakouská literární teoretička Eva Müller-Zettelmannová ve svém popisu uvádí několik „tendencí", jimiž se lyrická doména liší od ostatních žánrů: (1) stručnost, (2) omezení fikční složky, (3) intenzivnější formální uspořádání, (4) vyšší míra estetické autoreference, (5) vyšší míra odchylky od jazykového normálu a (6) vyšší míra epistemologické subjektivity.[23] Jistě to jsou věrohodné charakteristiky a pomohou nám lyriku odlišit především od narativní poezie, avšak probrané příklady nás upozorňují na specifičtější a nápadnější variační parametry – a mohou nás též přinejmenším provizorně přimět ke zpochybnění domněnky o vyšší míře odchylky od jazykového normálu, která v probíraných básních není nijak zvlášť patrná.

Zmíněné parametry můžeme setřídit do čtyř velkých tematických okruhů. Jak posléze vyjde najevo, navzájem se proplétají, ale je nutno k nim ze začátku přistupovat schematičtěji; proto coby první krok podnikáme jednoznačné rozlišení.

(1) Zaprvé jsem v uvedených příkladech upozornil na otázku lyrického výpovědního aparátu, jenž předkládá mnoho možností nepřímé výpovědi. Nejméně nepřímé je Petrarkovo oslovení čtenářů či posluchačů v první osobě: „Vy, kdož posloucháte…" Toto oslovení čtenářů – mezi zvolenými příklady výjimečné – však jen pomáhá nasvětlit nepřímost sonetové sekvence jakožto celku, v níž dochází k oslovování čtenářů nepřímo, prostřednictvím apostrof k nepřítomné milé nebo dalším postulovaným protějškům: květinám, vodě, lásce. Ashbery, jenž upozorňuje na komplikace lyrické struktury, báseň končí oslovením nepřítomného „ty", ať už jde o čtenáře, o privátně osobní „ty" čili milovanou bytost, nebo o obojí. Horatiova óda je ukázkou charakteristické verze nepřímosti, když vtiskává živější a dramatičtější vyznění úvaze o lásce, která se triangulací obrací k tehdejším i nynějším čtenářům prostřednictvím oslovení Pyrrhy. Tato komplexnější verze je ve hře i v Baudelairově sonetu, v němž je žena vylíčená v oktetu oslovena v sestetu coby nepřítomná, a u Sapfó, u níž

23 Eva Müller-Zettelmann: *Lyrik und Metalyrik*, Heidelberg: Winter 2000.

se oslovení bohyně komplikuje zreprízováním předchozích příležitostí, kdy se bohyně obrátila na Sapfó, což se prolíná do přímého oslovení domnělého čtenáře – a to celé se implicitně obrací k posluchačům a čtenářům. Goethova, Leopardiho, Lorkova ani Williamsova báseň se výslovně k nikomu neobracejí, a i když by bylo Leopardiho Nekonečno možné interpretovat jako zaslechnuté zamyšlení, zbylé tři básně nás staví před otázku, jak chápat a popisovat lyriku, která se fikci mluvčího i výslovného oslovování vyhýbá a místo ní předkládá psaní, které mají vyslovit čtenáři.

Současně výpovědní aparát klade otázku po vztahu lyriky k osobitému hlasu a k hlasu vůbec čili hlasovému znění. Už od starých Řeků se lidé s lyrikou zpravidla setkávají jako s psaným textem, který čtenáři mlčky nebo nahlas artikulují. Vzhledem k významu zvuku v lyrice však zvláštní význam v samotných básních i v kritické tradici získala otázka hlasu. Sám fakt, že psaná lyrika dál hovoří o lyrách a prezentuje se – ač již dlouho vzniká jako text – jako píseň s doprovodem, zdůrazňuje význam auditivní dimenze pro charakteristické efekty lyriky. „Princip inteligibility závisí v lyrické poezii na fenomenalizaci básnického hlasu," prohlašuje Paul de Man.[24] Číst text jakožto lyriku tedy znamená propůjčit fenomenální formu čemusi, co je jako hlas, přesvědčit sebe samé, že slyšíme hlas. Toto je v kritické tradici velmi vlivné pojetí a nepochybně existují lyrické básně usilující o to, aby zněly, jako když někdo hovoří; jak ale naznačují výše podané příklady, existuje i mnoho jiných lyrických básní, kde text čtenáře nevybízí, aby si představovali hlas nějakého mluvčího, a neodměňuje je za to, když tak učiní: Goethova, Lorkova, Williamsova a Ashberyho báseň tu jsou dobrým příkladem. Spíše než představovat si lyriku jako zhmotnění hlasů je lepší říct, že lyrické básně vytvářejí auditivní efekty čili efekty hlasového znění. Teorie lyriky se rozhodně musí zamyslet nad tím, zda fundamentálnější dimenzí lyriky (do níž je někdy vtištěna imprese hlasu charakteristického mluvčího) oproti osobitému hlasu není hlas vůbec, tedy hlasové znění: rýmové, asonanční a aliterační odezvy a rytmické uspořádání. Do jaké míry je pojem lyriky nutně spjat s hlasovým zněním a jen příležitostně s obrazy osobitého hlasu?

(2) Na druhém místě stojí snaha lyriky být událostí, nikoli zpodobněním události. Zde narážíme na základní problematiku západních teorií literatury, otázku mimésis. Podle Aristotela je básnictví (čímž míní to, co bychom my

24 Paul de Man: The Lyrical Voice in Contemporary Theory, in: *Lyric Poetry: Beyond New Criticism*, ed. Chaviva Hošek – Patricia Parker, Ithaca: Cornell University Press 1985, s. 55.

označili „literatura“) zpodobňováním povah a skutků a třídí se podle toho, jaké vážnosti se povahy a skutky těší: tato koncepce ho přivádí k zaměření na tragédii, komedii a epiku, zatímco lyriku ponechává stranou, jelikož ji považoval za epideixis čili promluvu-událost, nikoli za zpodobnění skutků. To neznamená, že by lyrika často nemohla zpodobnit minimální děj nebo povahy – vzpomeňme na Sapfinu Afrodítu, Horatiovu Pyrrhu, Goethova chlapce či Baudelairovu kolemjdoucí –, ocitají se však ve službách nemimetického výkonu.

Jeho nejnápadnějším rysem je prezentace výroků či soudů, které nejsou relativizovány sepětím s určitým mluvčím nebo fikční situací, nýbrž báseň je předkládá jako pravdy o světě: takový je u Sapfó verš „prchá-li, brzy stíhat bude“, Horatiovo „mnohokrát / zlobu bohů i tvou nestálost opláče“, Petrarkovo „je krátkým snem, co zde se líbí nám“, Lorkovo „je nutno jíst / zelené studené plody“ i Williamsovo „tak moc záleží / na / červeném žebři / ňáku“. Moderní čtenáři se naučili posmívat myšlence, že by v sobě báseň mohla obnášet poselství (*have a message*), a stalo se tak z obav, že by se pak vše mimo domnělého smyslu stalo druhořadým (Vždyť proč pak básník prostě a jednoduše neřekne, co říct chce?); avšak řada básní v sobě obnáší poselství, jež promlouvá o světě, a žádá nás, abychom o světě uvažovali z určitého úhlu, v určitém světle. Básně sice jsou čímsi víc než výroky o světě, ale mnohdy formulují chválu či hanu a pobízejí nás, čeho si máme cenit – nikoli prostřednictvím osobité postavy, jíž je určitá hodnota přiřčena, nýbrž v pamětihodných průpovědích, nabízených čtenářům tak, aby si je opakovali a zapamatovali si je.

„Tento pocit, […] že se něco odehrává v reálném čase, onom čase, který vyžaduje přečtení básně, je myslím přesně tím, co od poezie chceme,“ napsal James Longenbach, „i když třeba báseň většinu času vynaloží na líčení události, ke které již došlo.“[25] Většina výše probíraných příkladů neprovádí mimésis skutků čili děje, nicméně nekolik básní (Sapfó, Goethe, Baudelaire) v sobě má minimální narativní sekvence, a tedy zpodobnění děje. U narativní fikce se rozlišení mezi *příběhem* a *vyprávěním*, respektive tím, co se vypovídá, a samotným vypovídáním teoreticky uchopuje jako rozdíl perspektivy: rozhoduje hledisko, z něhož se o událostech podává zpráva (přičemž v beletristické fikci se předpokládá priorita události vůči vyprávění). V čem se odlišuje lyrika? V příkladech, které jsme uvedli, nelze řečový či artikulační prézens zredukovat na vyprávění o minulých událostech, naopak vzniká dojem, že narativně podané události

25 James Longenbach: *The Virtues of Poetry*, Minneapolis: Graywolf Press 2013, s. 157.

jsou podřízeny prézentu lyrického vypovídání (mluvit zde o vyprávění by už bylo nepřípadné), které je trumfuje. K tomu může docházet na různé způsoby. U Sapfó, jejíž báseň je možná nejobdivuhodnější, je vyprávění o minulých skutcích zformulováno v modlitbě jako součást invokace a poté (jak jsme viděli) transformováno v událost, u níž se zdá, že k ní dochází v přítomnosti: jako bychom se nesetkávali s příběhem o zjevení Afrodíty v minulosti, nýbrž s jejím zásahem v přítomném čase. V Baudelairově sonetu je vyprávění o minulé události přerušeno a podřízeno oslovení „prchavé krásky" a zbývající část básně má podobu virtuální konfrontace s touto kráskou v prézentu promluvy. Goethova píseň předkládá fikční zpodobnění, minimální narativ, i když se zároveň zdá, jako by nás podivné události, ke kterým mezi mladíkem a květinou dochází, a komprimované vyprávění bez jakýchkoli dokreslujících detailů, pravidelně přerušované refrénem s invokací růže, přenášely z narativního prostoru do rituálního prostoru lyrické rozmluvy. I tyto tři básně tedy podřizují zpodobnění minulých událostí něčemu, k čemu dochází v lyrickém prézentu.

Tato snaha vyvolat dojem, že se něco děje právě teď, v přítomném čase promluvy, se zdá být distinktivním rysem lyriky. Ať už – jako tomu je u Sapfó – báseň brilantním výkonem vytváří vlastní verzi události, kterou popisuje, anebo – jako u Leopardiho – tautologicky provádí zamyšlení, které evokuje, a provádí nás slastným myšlenkovým tonutím, v obou případech lyrika spěje k vyvolání efektů přítomnosti. Kladení důrazu na řečový prézens – jako v Petrarkově „Vy, kdož posloucháte" či v Ashberyho „Proč ti to všechno říkám?" – se pro fungování lyriky zdá být fundamentální. Otázka, jak se efektů přítomnosti dosahuje a jakou v lyrice hrají roli, pro nás bude zásadním tématem zkoumání.

(3) Díky tomu, že lyrické básně nezpodobňují promluvy fikčních postav, nýbrž nabízejí pamětihodné formulace, jež mají čtenáři přijmout, opakovat a oživit, se – obecně řečeno – podílejí na rituálnu; tento pojem se bude v dalším výkladu postupně upřesňovat. Několik rituálních aspektů lyriky jsem zmínil namátkou: aluze na rituální konext v Sapfině ódě, milostné básně coby rituální nářek nebo ústřední postavení rituálního refrénu v Goethově Růžičce. Nechával jsem prozatím skoro zcela stranou jazykové vzorce a strukturu slok, jež se pro identitu a fungování lyriky – a zvláště pro její schopnost uchvátit čtenáře – zdají tak důležité. Formální rozměry lyriky, tedy rytmické a rýmové uspořádání, opakování vzorců slok a obecně vzato vše, co připomíná píseň nebo postrádá mimeticko-zpodobňovací funkci, posilují rituální stránku básní oproti stránce fikční a činí z nich texty zkomponované za účelem *opětovného* provedení. U mnoha uvedených básní se zdá být podstatné, aby čtenář nebyl

pouhým posluchačem nebo publikem, ale také performerem příslušných veršů: aby přinejmenším dočasně zaujal pozici mluvčího a slyšitelně nebo neslyšně obdařil jazyk básně, jenž může rozšířit potenciál jeho vyjadřování, hlasovým zněním. Jak tuto rituální dimenzi lyriky chápat a jak se vztahuje k jejím tematickým a dalším kvalitám?

(4) A konečně: většina uvedených lyrických básní se vyznačuje explicitní hyperboličností, zvláště nápadnou vzhledem k tomu, jak jsou krátké. Má různé formy: od příchodu bohyně po prosopopoiu mluvící růže, od seberozplynutí v představě nekonečna po proměnu letmého zahlédnutí neznámé ženy ve vznešeně apokalyptický moment nebo po vzývání radikálních účinků vycházejícího měsíce. Baudelaire napsal, že „hyperbola a apostrofa jsou dvě jazykové formy, které jsou v lyrice nejenom svrchovaně nezbytné, ale též svrchovaně libé".[26] Někdy je to hyperbola ostentativní, například když báseň tvrdí, že vinou bodnutí růže budeš na tu růži „navěky" myslet, a někdy působí dojmem žánrové konvence, která z všedního pozorování zahradnické pomůcky vytváří epifanii. Je hyperboličnost lyriky základní složkou žánru, nebo jen významnou možností, častou verzí básnické aspirace? Nepochybně souvisí s optativní povahou básní, jež často usilují o proměnu zkušenosti: přízeň bohyně, úspěch v lásce, přijetí světem, zlepšení života. Lyrika hyperbolicky riskuje oživení světa a obdařuje všední věci či dění smyslem. *Doch dichterisch wohnet der Mensch auf dieser Erde*, píše Friedrich Hölderlin: „Leč básnicky člověk bydlí na této zemi."[27] Lyrika se snaží přetvořit vesmír v svět, vtisknout hmotě duchovní dimenzi. Tento aspekt lyriky není radno opomíjet: právě on je často motivem, proč čtenář shledá slova lyrické básně pamětihodnými a dovolí jim, aby formovala jeho zkušenost.

Tyto lyrické básně z různých období a jazyků vytyčují spektrum otázek či variačních parametrů, které musí obsáhnout každá teorie žánru. Netvoří soubor nutných rysů či invariant, nepodávají definici lyriky; jejich přednost však vidím v tom, že pro fungování a účin lyriky mají ústřednější význam než ty složky, které se při každém pokusu o definici zpravidla uvádějí. Otázka, co vlastně lyrika byla či je, na nás však stále ještě čeká.

26 Charles Baudelaire: *Œuvres complètes*, II, ed. Claude Pichois, Paris: Gallimard 1976, s. 162.

27 Friedrich Hölderlin: In lieblicher Bläue, in: *Gedichte*, Stuttgart: Reclam 2000, s. 411.

2. KAPITOLA

Lyrika jakožto žánr

Coby jazykově obdařené bytosti se den co den setkáváme s promluvami nejrůznějších druhů a víceméně automaticky si je třídíme do žánrů, abychom je mohli zpracovat a rozhodnout, jak zareagovat: toto je reklama, toto zas sdělení od přítele, toto zpráva v novinách. Společnost je zčásti tvořena vlastními typy promluvy; dospět a dosáhnout samostatnosti znamená být s to rychle rozeznat, s jakým typem promluvy máme co do činění. Tvůrci reklam sice mohou klamně zlákat naši pozornost, když vyvolají dojem, že se vlastně nedíváme na reklamu, ale my i tak rychle prokoukneme, oč jde. Když zapneme televizi, poznáme, zda jde o sportovní přenos, zpravodajství, soutěž, slaďák nebo detektivku. Většina těchto typů promluvy není tématem soustředěné teoretické diskuse: nevedeme spory o to, zda sportovní přenosy existují skutečně, anebo se jedná jen o nálepku, kterou neprávem používáme pro široké spektrum empirických diskursivních událostí. Nic nám nebrání oddat se analýzám toho, zda jednu vhodnou kategorii představuje procedurální krimi, nebo zda příslušnou spoustu pořadů s detektivy, zločiny a advokáty musíme klasifikačně roztřídit jinak. Někdo by mohl přijít s názorem, že bychom měli pořady, jež se točí kolem právníků, odlišit od pořadů, jež se točí kolem detektivů nebo policie, nicméně nezdá se, že by podobné otázky byly obzvlášť závažné. Relevantní by očividně nebyla otázka, zda se jedná o „správné" kategorie, nýbrž k čemu se různé druhy třídění dají využít.

Proč se tedy o literárních žánrech vede intenzivnější diskuse, jako by se jednalo o záležitost zásadního ontologického významu, když přitom také jde o klasifikace, které shromažďují různé druhy výpovědí pod obecnou hlavičkou na základě podobností, jež jsou pro jejich fungování považovány za relevantní? Jedna příčina tkví v tom, že už od Aristotela se stanovení hlavních druhů litera-

tury rovná definici samotné literatury: literatura – respektive dříve poezie – se z těchto hlavních druhů skládá, jako by žánry představovaly logické rozdělení literární oblasti. „Žánr tvoří průsečík mezi obecnou poetikou a dějinami literatury," píše Tzvetan Todorov, „v tomto ohledu jde o privilegovaný objekt, což postačuje k tomu, aby se stal významným tématem literárních studií."[1] Nakolik má literatura dějiny, dají se tyto dějiny nejlépe zachytit na rovině žánrů.

Další důvod, proč jsou žánry v literárních studiích tak důležité, spočívá v tom, že v evropské literatuře byly až do konce 18. století žánrové kategorie směrodatné pro literární tvoření i literární hodnocení. Daří se tomu či onomu dílu dosáhnout toho, čeho díla příslušného druhu dosáhnout mají? Západní literární produkci ovládal „režim reprezentace", jak o něm mluví Jacques Rancière, v kontrastu k literárnímu režimu exprese. Žánrové pojmy byly pro jakoukoli úvahu o literatuře klíčové. Horatiovo *Umění básnické* začíná přirovnáním básníka, jehož dílu nelze „přiřknout jednotný tvar", k malíři, který ke koňské šíji připojí lidskou hlavu nebo u něhož „hořejšek krásné ženy dole končí ošklivou černou rybou".[2]

1. Různá pojetí žánru

Žánrové kategorie byly a jsou fundamentální nejenom pro literaturu coby instituci, ale také (jak jsem právě uvedl) pro produkci a recepci nejrůznějších typů promluv. Fredric Jameson však v *Politickém nevědomí* tvrdí, že žánrová kritika „je moderní literární teorií a praxí hluboce zdiskreditovaná".[3] S domněnkou, že proti pojmu žánru byly vzneseny přesvědčivé argumenty, by bylo možné se přít. Nezpochybnitelně jisté však je, že se pojmu žánru v literárních studiích poslední dobou nijak zvlášť nedaří, a to je jistě příznak, že je načase jej podrobněji prozkoumat. Analýzy žánru se často odvolávají na jednu slavnou pasáž z *Nadcházející knihy* Maurice Blanchota, která formuluje extrémní verzi dnes obvyklého názoru:

1 Jean-Louis Schaeffer: *Qu'est-ce qu'un genre littéraite?*, Paris: Seuil 1989, s. 8; Tzvetan Todorov: The Origin of Genres, *New Literary History* 8, 1976, s. 164.

2 Horatius: *Ars poetica*, verše 1–9.

3 Fredric Jameson: *The Political Unconscious*, Ithaca: Cornell University Press 1981, s. 105.

> Jediné, na čem záleží, je kniha [*Seul importe le livre*] taková, jaká je, mimo žánry, mimo rubriky – próza, poezie, román, svědectví –, pod něž se odmítá zařadit a jimž upírá moc stanovit její místo a vyhranit její formu. Kniha již nepatří k žánru a každá kniha pramení výhradně z literatury, jako by v sobě literatura předem měla v jejich obecnosti ony taje a formule, jež jako jediné mohou tomu, co se píše, poskytnout realitu knihy. Jako by se tedy [*Tout se passerait donc comme si*] žánry rozplynuly a literatura jediná zářila v tajuplném jasu, který šíří a který jí každý literární výtvor zmnožené vrací – jako by tedy existovala „esence" literatury.[4]

Důvod, proč se tato pasáž často cituje, tkví v tom, že reprezentuje určitý moderní postoj. My si na literatuře ceníme jedinečnosti díla, a kdo očekává, že dílo bude odpovídat žánrovým konvencím, nebo k dílu přistupuje optikou žánru, zaměřuje se na cosi jiného než jedinečné literární kvality. Dvojice vedlejších vět uvedených „jako by" a kondicionál v poslední větě by však měly varovat všechny, kdo Blanchotovu pasáž citují, že se tu podniká cosi značně komplikovaného: prohlášení „Pak by to bylo, jako by" (*Tout se passerait donc comme si…*) dává najevo, že takto se to o žánru sice vypráví, ale reálné dění je odlišné. Blanchot nedeklaruje pojetí literatury založené na knize a oddělené od žánrů; naopak příslušný oddíl svého eseje nazývá „neliteratura" a tvrdí, že počínaje Mallarméem je v sázce určité hledání nemožného: „Tím, oč každá kniha usiluje, je neliteratura." Blanchot sice píše o pojetí literatury počínající Mallarméem, ve kterém záleží pouze na díle – a dílo je kladeno mimo oblast toho, co Blanchot ve své stati nazývá „realita žánrů" –, avšak nevyhlašuje tu pozitivní pojetí literatury, jež by mohlo nahradit realitu žánrů, nýbrž načrtává pojetí negativní: popisuje moderní postoj, jenž vlastně nezpochybňuje realitu žánrů, ale spíše má za to, že žánrové kategorie vymizely. V tomto směru je Blanchotovo uvažování mnohem subtilnější než myšlenky italského filosofa Benedetta Croceho z počátku 20. století, který vyhlašoval jedinečnost díla a proslul tezí, že vše, co souvisí s žánry a s klasifikací v umění, by se mělo bezezbytku spálit.[5] Ve svém odporu vůči pojmu žánru se opíral o jeho chápání jako

4 Maurice Blanchot: *Le livre à venir*, Paris: Gallimard 1959, s. 243–244.

5 Benedetto Croce: *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale: teoria e storia*, 3. vyd., Bari: Gius, Laterza & figli 1908, s. 133.

pravidla, kdy dodržování žánrových pravidel (jako se to dělo v neoklasicismu) ničí tvůrčího ducha literatury. Žánry spoutávají a dusí kreativitu. Pokud snad má Jameson pravdu a žánrová kritika je zdiskreditovaná, pak je obětí této diskreditace jednak pojetí žánru jakožto souboru pravidel, která by mělo literární dílo zachovávat, a zadruhé myšlenka, že účelem žánrových kategorií je klasifikovat umělecká díla čili říct nám, zda to a to literární dílo je román či antiromán a podobně.

Skepse vůči myšlence žánru je sice v literárních studiích nadále velmi vlivná, avšak současně nacházíme příznaky toho, že sílí povědomí o významu žánrových kategorií.[6] Dnes jsme sice nakloněni cenit si na literárním díle jeho jedinečnosti, avšak tato jedinečnost vyvstává na pozadí žánrových konvencí. Konvence se odhalují zvláště zřetelně právě tím, když jsou porušovány. Jakožto čtenáři Michela Foucaulta víme, že normy jsou nejenom restriktivní, ale i produktivní a že jsou nezbytné pro fungování společenského a kulturního smyslu. Současně tu je dlouhá a vnitřně rozmanitá tradice (od *Umění a iluze* Ernsta Gombricha po *Analýzu rámců* Ervinga Goffmana nebo současnou kognitivní vědu), která dokazuje, jak klíčové jsou různé druhy schémat či rámců pro vnímání a tvoření.

Pokud jde o přístup k žánru, rýsují se dva široké okruhy: buď lze žánrové kategorie učinit předmětem studia, nebo se jich lze snažit využít jakožto nástrojů studia.[7] Přístup prvního typu se například může snažit odhalit, které žánry jsou pro čtenáře a diváky funkční, tj. ptát se: Do jakých kategorií jsou lidé navyklí třídit výpovědi či narativy, s nimiž se setkávají? Pokud lidé běžně pronášejí věty typu „Reality show mě nudí" nebo „Procedurální krimi mě baví", dokládá se tím, že jsou uvedené kategorie pro současné respondenty při organizaci zkušenosti funkční. Shodnou otázku – Do jakých kategorií lidé třídí literární díla? – si lze položit pro určité historické období a podklady pro odpověď nám dodají kritické komentáře, položky nakladatelských katalogů, vnitřní uspořádání antologií a podobně. Samozřejmě se ale potvrdí, že v minulosti

6 V roce 2007 věnoval časopis *PMLA* zvláštní číslo tématu Remapping Genre (*PMLA* 122, č. 5); takzvaná nová studia lyriky (*PMLA* 123, 2008, č. 1) podnítila diskusi kolem pojmu žánru a tématem jednání English Institute v roce 2009 byl žánr (viz výsledný sborník *The Work of Genre*, ed. Robyn Warhol, dostupné na: https://quod.lib.umich.edu/cgi/t/text/text-idx?c=acls;idno=heb90055.0001.001).

7 Marie-Laure Ryan: On the Why, What and How of Generic Taxonomy, *Poetics* 10, 1981, s. 109–126.

stejně jako dnes neexistoval žádný jednoduchý soubor žánrových kategorií, na nichž by se shodovala celá „éra". Lidé používají pro různé účely odlišné klasifikace a ani na veřejnosti vedené diskuse o různých kategoriích nejsou spolehlivými indikátory toho, co je plně funkční; velmi často se totiž jedná o spory ohledně toho, jak bychom měli literární pole správně chápat.

Nemožnost jednoduše empiricky zjistit, jaké žánry daná doba uznává, podkopává nohy všem pokusům brát žánrové kategorie prostě jen jako studijní objekt a naznačuje, že se současně a nevyhnutelně jedná také o reflektivní analytické nástroje, jichž užíváme k rozlišení různých tradic a jež ovlivňují doménu, kterou samy vyobrazují. Žánry se mění s tím, jak vznikají nová díla, která dané kategorie buď pozmění, nebo vytvoří kategorie nové, a vytyčí tak nové hranice. Podstatnou součástí povahy žánru je to, jak nám nová díla umožňují vidět fungování děl starších, která – byť třeba odlišně – vykazovala rysy zřetelněji doložené u pozdějších případů. Ve své analýze toho, jak je složité uvažovat o žánrových kategoriích, jež při samotném užívání procházejí změnami, píše Ralph Cohen: „Studium žánrů není jen další v řadě přístupů k literatuře, společenským institucím nebo vědeckým praktikám; je to analýza našich procedur získávání a shromažďování poznání – včetně změn, jimiž poznání prochází."[8]

Při vytyčování žánru se uplatňuje řada faktorů. Určitá kategorie může být funkční pro autory, kteří se snaží vytvořit určitý druh díla a mají při psaní na mysli jistý obecný model (takto Horatius usiluje o adaptaci řeckých meter a chce se přiřadit k *lyrici vates*); kategorie může být funkční pro čtenáře, kteří například čtou jistý narativ jako autobiografický; a různé kategorie mohou vymezit kritikové, když se snaží vysledovat tradici, poukázat na společné rysy různých děl nebo naopak upozornit na jejich odlišnosti. Čím je určitá žánrová kategorie důležitější, tím více otázek může vznést ohledně svých poddruhů. Zvláště komplikované jsou při úvahách o žánru otázky rozsahu, jelikož různá rozlišení lze provádět na různých úrovních, například v rámci kategorie *román* můžeme rozlišit sci-fi, romanci, horor a detektivku. Ty můžeme považovat za poddruhy žánru *román*, ale často se o nich hovoří jako o druzích *žánrové* prózy, jako by román stál nad žánry a pouze „nižší" druhy beletrie měly žánry. Možná se jedná o příznak protižánrových předsudků naší doby, ale rozhodně jde o důkaz, že tyto kategorie fungují pro autory, čtenáře i kritiky jako žánry.

8 Ralph Cohen: Introduction: Theorizing Genres, *New Literary History* 34, 2003, s. v.

Zde je namístě upozornit na jeden bolestný problém: studium žánrů je nejzajímavější tehdy, když je nejspecifičtější. Mluvit o detektivce obecně je méně zajímavé než mluvit o různých druzích detektivek, které je možné rozlišit: záhada v anglickém venkovském sídle, procedurální krimi, noir a tak dále. Zde lze provést jemná rozlišení, snášet argumenty ohledně vitality té či oné tradice a podobně. Naproti tomu snaha mluvit o detektivce jako takové bude nejspíš vrávorat na hraně banality. To ale neznamená, že je možné kategorii detektivky odvrhnout a ponechat si jen podkategorie nebo že se můžeme zcela obejít bez žánru románu. V systému literárních možností sehrála *detektivka* i *román* v rozlehlé tradici významnou roli. Když od prózy přejdeme k poezii, nalezneme tu úzce vymezené kategorie, například *aubade* nebo *epithalamion*, i širší kategorie typu *lyriky* či *epiky* a též kategorie středního rozsahu, například *dramatický monolog* či *ódu*. Škála lyrických žánrů je sice rozsáhlá (tématu se věnuji v šesté kapitole), rozhodně ale nepokrývá celou doménu nenarativní poezie. Pro žánrově orientované literární vědce je vždy velmi lákavé soustředit se na úzce vymezené žánry, avšak pokud chceme dospět k náležitému literárnímu výkladu, musí tento zájem vždy jít ruku v ruce s určitým obecnějším zaměřením. Otázka žánru se do značné míry ptá po tom, které kategorie jsou nejužitečnější a s nejvyšší pravděpodobností poskytnou vhled do dějin literární tradice a fungování literatury.

Esencialistické koncepce žánru vyjmenovávají soubor vlastností, které musí každý exemplář daného žánru vykazovat: jde o jasně rozeznatelné specifické rysy. Při nároku na přesnost je takové pojmy těžké zformulovat či hájit a těžko se s nimi uvažuje o proměnách žánrů. To je možná důvodem, proč teoretikové při přemýšlení o žánrech často sahají po biologických metaforách: žánr je jako živočišný druh, jehož příslušníci plodí nové příslušníky.[9] Zatímco ale v biologii jsou jednotlivci manifestacemi druhu, u literárních žánrů mohou noví příslušníci žánr změnit. V posledních desítiletích se proto při uvažování o žánrech těší větší oblibě představa rodinné podobnosti: neexistují možná žádné specifické rysy, jež by sdílela všechna díla daného žánru, nicméně v různých ohledech se podobají jiným příslušníkům žánru. Pojem rodinné podobnosti si vydobyl respekt díky tomu, že ho Wittgenstein používá při úvaze o kategorii

9 Uplatnění rozmanitých analogií probírá David Fishelov: *Metaphors of Genre: The Role of Analogies in Genre Theory*, University Park: Penn State University Press 1993.

hry, avšak pokud myšlenka rodinné podobnosti činí něco víc, než jen registruje volný vějíř podobností, otázku žánrové identity vlastně vůbec neřeší: pokud mají příslušníci řadu rysů společných (i když nemají všichni shodné rysy), *je to proto*, že geneticky pocházejí od shodných předků, a právě tato biologická vazba je nakonec odlišuje od příslušníků jiných rodin, kteří by se jim také mohli podobat (dva navzájem si velice podobní lidé mohou patřit k různým rodinám). U literárních žánrů, kde genealogii nelze stanovit nezávisle na vlastnostech, se myšlenkou rodinné podobnosti vše spíš zastírá, než objasňuje, a je lepší se jí vyhnout, jelikož bere žánrovou filiaci, o kterou právě jde, jednoduše jako předpoklad, aniž by to ale přiznávala. Pojem tradice, pro významné žánry klíčový, je od biologického původu odlišný tím, že nové články tradici proměňují a vynášejí najevo zvláštní aspekty starších článků.

K žánrům lze také přistupovat jako k sociálním institucím, jež vznikly díky společenským konvencím; jelikož ale scházejí jasné důkazy o tom, co je vlastně přijatelné či nepřijatelné, dá se s tímto jinak vcelku vhodným pojetím jen těžko pracovat. Lepší a u mnoha pojmů funkční verzí institucionálního modelu je prototypický model, který podle všeho opravdu zachycuje, jak s žánrovými pojmy de facto zacházíme. Kategorie barev – modrá, červená, zelená – „nevykazují žádné snadno analyzovatelné kriteriální atributy, formální strukturu ani jednoznačné hranice a jejich vnitřní struktura je odstíněná s ohledem na to, jak moc je určitá barva ve své kategorii paradigmatická“.[10] Červené tváře proto nejsou stejně dobrým příkladem *červené* jako červená na semaforu. A podobně i křeslo v obývacím pokoji je pro nás lepším příkladem křesla než křeslo u zubaře. Dokonce i u čísel nám 7 připadá jako lepší příklad lichého než 8421, i když jsou lichá obě stejně. U velmi početné množiny pojmů je skutečnost taková, že je lidé primárně neuchopují pomocí definičních kritérií nebo mezních podmínek (stanovujících, kdy věc přestane být červená a kdy věc začne být křeslem), nýbrž pomocí ohniskových příkladů či prototypů: křesla jsou věci, jako je *tohle* nebo *tohle*. Vzhledem k úloze, kterou ve fungování žánrů hraje tradice a napodobování, je nejlepší je chápat pomocí prototypů.

Tradičně se v literární analýze tvrdí, že existují dva druhy teorie žánrů, totiž empirická a teoretická, a teoretická se opírá o určitou tezi ohledně elementárních možností myšlení, zpodobňování nebo řeči. Aristotelés rozlišuje literární typy v závislosti na možných modalitách a předmětech zpodobňování.

10 Eleanor Rosch: Reclaiming Concepts, *Journal of Consciousness Studies* 6, 1999, s. 65.

Northrop Frye opírá žánrové kategorie o „radikály prezentace“: „Slova lze hrát před diváky, předříkávat posluchačům, zpívat nebo skandovat, a pochopitelně i zapisovat pro čtenáře“ – a tyto fundamentální možnosti podle Frye zakládají drama, epiku, lyriku a narativní fikci.[11] Goethe hovořil o „třech pravých přirozených formách básnictví“ (*drei echte Naturformen der Dichtung*), čímž mínil epiku, dramatiku a lyriku, a odlišoval je od rozmanitosti „básnických druhů“ (*Dichtarten*), což můžeme přeložit jako „empirické žánry“: sem patří balada, drama, epištola, bajka, óda, román, parodie, romance a podobně.[12] Alternativou vůči teoriím žánru, které se opírají o logické rozdělení určité sféry možností, by byly právě empirické žánry, pozorovaná či praktikovaná uskupení, založená na jiných než teoretických principech. Empirické žánry by odpovídaly seznamům žánrů, které podle ustáleného mínění existují, přičemž některé spočívají ve formě, jiné v obsahu, a jejich klasifikace nevyhlíží zvlášť logicky – v čemž připomíná kategorie, podle nichž se třídí knihy v knihkupectví.

Zdá se správné konstatovat, že tu skutečně nacházíme dvě různá pojetí žánru a můžeme je označit za teoretické a historické. Pokud ale obě koncepce ostře oddělíme, zatemňujeme tím určité fundamentální aspekty žánru a vyvoláváme ten druh zmatku, který podněcuje tendenci žánry odmítat. Na jedné straně se sice teorie žánru skutečně snažily najít pro své taxonomie logickou bázi, získaných taxonomií však využívají ke stanovení půdorysu historicky doložených žánrů. Nevyvozují kategorie, jež by neodpovídaly žádným historicky doloženým formám literární praxe. Snaha vytyčit žánry s oporou v základních rysech jazyka či komunikace vždy vychází z historicky existujících žánrů, i když se třeba (jako tomu bylo v 19. století u rozdělení na subjektivní, objektivní a smíšené žánry) teoretici neshodnou, zda je epika objektivní a drama smíšené, nebo naopak. Promítání přirozenosti do žánrů, tedy literárních kategorií, je vždy projevem mylného úsudku, argumentuje Gérard Genette: „V klasifikaci žánrů není žádná kategorie bytostně přirozenější nebo ideálnější než jiná.“[13] Všechny žánry jsou historické kategorie.

11 Northrop Frye: *Anatomie kritiky*, přel. S. Ficová, Brno: Host 2003, s. 283.

12 Jednotlivé *Dichtarten* jsou uvedeny v abecedním pořádku: *Allegorie, Ballade, Cantate, Drama, Elegie, Epigramm, Epistel, Epopee, Erzählung, Fabel, Heroide, Idylle, Lehrgedicht, Ode, Parodie, Roman, Romanze, Satyre*. Johann Wolfgang von Goethe: Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des *West-östlichen Diwans*, in: *Werke*, II, München: Beck 1981, s. 187–189.

13 Gérard Genette: *Introduction à l'architexte*, Paris: Seuil 1979, s. 70. Název knihy zastírá fakt, že se jedná o důležité pojednání o žánru.

Odlišování teoretických a empirických pojetí žánru je překroucenou verzí jedné důležité distinkce, která se často přehlíží. Reálně existující díla jsou na jedné straně – z hlediska rétoriky – nahodilými projevy diskursivních možností. Rétorika se snaží odhalit a setřídit řečové procedury, jichž lze využít k vytvoření účinné řeči; řeči jsou kombinace vět a věty lze kombinovat mnoha možnými způsoby do různých druhů mluvních aktů. Pro dosahování řečových efektů je důležité mít přehled o možných druzích řeči. Z tohoto hlediska by reálná literární díla mohla vyhlížet i jinak a jedním způsobem, jak přistupovat k literatuře, je představovat si její variace.[14] Pro rétoriku je důležité, jaké strategie si určité dílo také mohlo zvolit. Z hlediska literární kritiky však reálně existující literární díla nepředstavují pouhou nahodilost: jsou pevně dána. Řadí se do etablovaných tradic, které se literární studia snaží objasnit, a pojmenování žánrů vymezuje kategorie uvnitř těchto historických tradic. Vzhledem k tradiční vazbě mezi teorií žánrů a rétorikou bylo snadné obě perspektivy zaměnit a chápat výklad žánrů jako popis všeobecných rétorických a diskursivních možností. Realita žánrů, jak o ní hovoří Blanchot, však je realita historická.

To je důležité zjištění. Naše historizující éra se totiž staví podezíravě k žánrovým kategoriím, pro něž se dřívější teoretikové snažili najíž ukotvení v nějakém fundamentálním aspektu jazyka, komunikace nebo zpodobňování, jako by se jednalo o nadčasové a věčné kategorie, což je samozřejmě omyl (i když je lze převést na rétorické rubriky, jež vystihují možnosti řeči). Na druhou stranu však žánry nejsou ani pouhá nahodilá empirická uskupení, nejsou to kategorie, které lidem z nejrůznějších důvodů v určitou dobu vyhovovaly pro zacházení s literaturou, například při řazení knih na polici knihkupectví. Žánry coby historické kategorie vykazují dvojí orientaci, diachronní a synchronní: vážou se jednak k historické tradici, jednak k funkci v kulturním systému určitého historického období. *Detektivka* coby žánr je současně historickou tradicí (ovšem vždy nově koncipovanou či rekonstruovanou) a v určitých obdobích také funkční, konstitutivní kategorií jak pro spisovatele, kteří se rozhodnou napsat detektivní vyprávění (i když přitom třeba žánrové konvence pozmění nebo zparodují), tak pro čtenáře, kteří daný text čtou jako detektivku, a způsob, jak se daný text k tomuto žánru vztahuje, je může uspokojit nebo zklamat. Jeden

14 Dobrý rozbor problému poskytuje Michel Charles: *Introduction à l'étude des textes*, Paris: Seuil 1995; a sborník *La Case blanche: théorie littéraire et textes possibles*, ed. Marc Escola – Sophie Rabau, Paris: Klincksieck 2006.

a týž text je možné číst jako memoáry, nebo jako román – což svědčí o existenci historických tradic, s nimiž může být dílo spřízněno, a kategorií konstitutivních pro čtení a psaní v dané kulturní situaci.

Tato podvojnost žánrových kategorií je zcela zásadní. Polemiky s pojmem žánru si totiž berou na paškál zjednodušenou, jednorozměrnou verzi: buď čistě historickou a retrospektivní, nebo tvořenou výhradně současnou ideologickou praxí. Žánry mají svou historickou dimenzi a obnášejí v sobě souvislosti s dřívějšími literárními praktikami, o nichž čtenáři a spisovatelé daného období nemusí vědět, a analýzu žánru proto nelze omezovat na to, co si ohledně operativních žánrových kategorií myslí přímí účastníci určité jazykové fáze. Modely, které napodobují, mohou tvořit součást obsáhlejší tradice a ohlédnutí za ní nám umožňuje vidět jasněji. Studium žánru analyzuje naše procedury nabývání a uchovávání poznání a nemůže přijímat každé připsání a každý popis žánru jednoduše jako fakt; podobná tvrzení musíme vyhodnotit a k tomu je nutné položit si otázku po vztahu uskupení postulovaných pozdějšími kritiky včetně nás samých k uskupením postulovaným kritiky dřívějších dob.

Vzhledem k výrazně historizujícím sklonům současné kritiky je důležité zopakovat, že koncepce žánru není jen zachycením toho, co si mysleli lidé v určité době; pro pojetí žánru jakožto modelu je klíčové, že se lidé mohli ohledně žánrů mýlit, mohli kvůli nápadným inovacím přehlížet vztahy spřízněnosti a opomíjet návaznosti nebo brát v úvahu jen oslabenou verzi rozsáhlejší tradice. Studium žánru nemůže spočívat například v tom, že se podíváme, co o žánrech píšou renesanční kritikové, a pak se výhradně s využitím těchto kategorií zamyslíme nad renesanční literaturou; samozřejmě bychom jejich kategorie měli vyzkoušet, ale nezapomínat přitom, že se možná lépe osvědčí kategorie prostornější a lépe historicky informované.

Například při úvahách o tématu lyriky je takřka nutné přijmout možnost, že se kritikové i básníci ve svých výrocích o poezii mohli na téma lyriky mýlit a jejich koncepce vyvrací fungování samotných básní, pokud se na ně podíváme v kontextu časově delší nebo obsáhlejší lyrické tradice. Touha korigovat, jež je u podobných témat důležitým hnacím motorem akademického výzkumu, předpokládá, že lyrika je cosi víc než jen momentální konstrukt a váha tradice utváří cosi, o čem lze mít pravdu nebo se mýlit. Dané historické pojetí lyriky či lyrických žánrů může přehlížet či zastírat klíčové aspekty povahy a fungování i těch básní, k nimž se daná myšlenka otevřeně vztahuje. Teorie žánru představuje abstraktní model, popis souboru norem nebo strukturních možností, jež zajišťují historický základ a zdroj možnosti vytvářet a vnímat literaturu. Teze

vztažená k žánrovému modelu tedy netematizuje vlastnost vykazovanou všemi díly, jež se snad k danému žánru vážou. Tematizuje fundamentální struktury, jež mohou působit i tam, kde nejsou zřejmé, a přitahuje pozornost k určitým stránkám díla, jež vyznačují tradici a vývoj, dimenze transformací. Zkouškou žánrových kategorií je, do jaké míry napomáhají aktivovat ty aspekty děl, díky nimž jsou vnitřně bohatá a zajímavá – i když je současně nutné zdůraznit, že cílem poetiky není výklad jednotlivých děl. Poetika se snaží pochopit fungování systému literární promluvy.

2. Lyrická historie

Tak co tedy s lyrikou? Rozbor kanonických lyrických básní v první kapitole vynesl najevo určité zásadní parametry, jež sice nepředstavují *nutné* rysy, ale postačují k tomu, abychom vytyčili vnitřní souvislost tradice. „Ze všech druhů poezie v dějinách západního zpodobňování se lyrika praktikuje nejsouvisleji," píše Allen Grossman.[15] Avšak o jaký druh kontinuity se zde jedná? Přehled historie uvažování o západní lyrice od Řeků po 19. století nám zajistí další materiál pro přemýšlení o povaze žánru.

Archaická lyrika náleží k rituální performativní řeči, jíž se někdy přisuzuje božský původ (zřec, básník a král jsou „mistři pravdy"), orakulární řeči, která tvoří pravdu. Obtíže obklopující kategorii lyriky začínají už u Řeků, kteří při rozlišování druhů poezie využívali hlediska tematiky i metra, provázaná se způsobem předvedení. *Lyrické* či melické básnictví představovaly básně vzniklé proto, aby se zpívaly nebo prozpěvovaly za doprovodu lyry při nejrůznějších příležitostech. Uveďme tu několik kategorií, jichž využili alexandrijští učenci k setřídění Pindarovy lyriky: *epinikia* jsou ódy na vítězství, *paiány* jsou hymny na bohy, *dithyramby* jsou oslavy Dionýsa, *parthenia* jsou zpěvy sboru panen, *thrénoi* jsou nářky za mrtvé a *enkómia* jsou chvalozpěvy na smrtelné hrdiny. Současně se ale zdůrazňuje, že „společné vlastnosti těchto typů jsou pro nás obecně vzato nápadnější než jejich odlišnosti".[16]

15 Allen Grossman: *The Sighted Singer*, Baltimore: Johns Hopkins University Press 1991, s. 211.

16 Marcel Detienne: *Mistři pravdy v archaickém Řecku*, přel. O. Spěváková, Praha: OIKOYMENH 2000; Chris Carey: Genre, Occasion, and Performance, in: *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, ed. Felix Budelman, Cambridge: Cambridge University Press 2009, s. 27.

Dalšími lyrickými kategoriemi jsou svatební písně (*hymenaia, epithalamia*), lidové písně na hostinách a pitkách (*skolia*), díkůvzdání při procesích (*prosódia*) a – s vyšším stupněm specializace – rozloučení s tím, kdo je na odchodu (*propemptikon*), nebo píseň, jíž se milující obrací ke dveřím, které mu brání v přístupu k milé (*paraklasithyron*). Lyrická poezie v dobovém chápání zahrnovala široké spektrum meter, především strofických, a hlavními lyrickými básníky byli Sapfó, Alkaios, Anakreón a Pindaros. Archilochovy a Theognidovy nenarativní básně v jambických nebo elegických metrech – jambické básně se recitovaly a elegie se především skládaly k doprovodu flétny – za lyriku považovány nebyly, i když dnes je řada filologů – na základě úvahy, že oproti rozdílům v metru by měly hrát prim jiné ohledy – pod tuto hlavičku řadí též.[17]

Melické či lyrické básně se zpravidla prezentovaly performativně i po rozšíření písma: monodie se předváděly před skupinkami stejně smýšlejících, chórová lyrika před početnější skupinou při více slavnostní příležitosti. Děti se učily zpívat poezii – Platón věnuje mnoho prostoru výkladům toho, jak tento výcvik vést a co přesně je vhodné zpívat –, a i když o hudbě, která zpěv a prozpěvování doprovázela, prakticky nic nevíme, jisté je, že zpívání básní při hostinách a jiných společenských akcích představovalo významnou kulturní aktivitu a chorální lyrika tvořila součást občanských shromáždění. Z ohromného souboru veršů, který existoval ještě v helénistickém období, se nám ovšem zachovaly jen nahodilé zlomky – například ze Sapfiných devíti knih máme jen jedinou kompletní báseň –, a jakékoli závěry proto musí být vysoce spekulativní povahy. Je jisté, že existovaly též archaické básnické praktiky, u nichž se nedochovaly sebemenší stopy; lyrika ale představovala významný proud archaické řecké poezie. Gregory Nagy, Jeffrey Walker a další filologové mají za to, že se epika vyvinula z archaické lyriky, která předchází nejenom kon-

17 Mnoho klasických filologů tento pojem používá v širším i užším smyslu; viz Ch. Carey: Genre, Occasion and Performance, s. 2. K širšímu smyslu viz W. R. Johnson: *The Idea of Lyric*; Leslie Kurke: Archaic Greek Poetry, in: *The Cambridge Companion to Archaic Greece*, ed. Harvey Alan Shapiro, Cambridge: Cambridge University Press 2007, s. 145–147; J. Walker: *Rhetoric and Poetics in Antiquity*; Gregory Nagy: *Pindar's Homer: The Lyric Possession of an Epic Past*, Baltimore: Johns Hopkins University Press 1990; J. M. Edmonds: An Account of Greek Lyric Poetry, in: *Lyra Graeca*, III, ed. J. M. Edmonds, Cambridge: Cambridge University Press 1980, s. 583–585. Stojí za pozornost, že i v helénistickém období vznikaly básně dosahující stejných efektů jako lyrická poezie v užším slova smyslu (tedy symposia, epinikia, enkómia, hymny apod.), avšak činily to v elegickém metru – což je další důvod, proč pojem lyriky rozšířit i mimo oblast metrických vzorců s tradičním doprovodem lyry.

krétním literárním žánrům včetně epiky a dramatu a je jejich zdrojem, ale má totéž postavení i vůči epideiktické a panegyrické rétorice obecně.[18] Jednu spekulativní genealogii nabízí i Aristotelés v *Poetice*, když všechny básnické žánry vyvozuje z lyrických enkómií, hymnů a invektiv. Rozhodování o otázkách původu je notoricky obtížné, nicméně ať už lyrika předchází epice (což se jeví jako pravděpodobné), anebo ne, zjevné je, že souvislost mezi lyrikou a promluvou, jejímž cílem je chvála nebo přesvědčování, tedy epideiktickou řečí, je v archaickém Řecku velmi pevná a přetrvává až do renesance. Ústřední postavou starověké lyriky je Pindaros, jehož Harold Bloom označil za „nejpravější vzor západní lyriky";[19] z jeho rozsáhlého lyrického díla se však zachovaly výhradně básně jednoho druhu, vítězné ódy. Naše porozumění antické lyrice se tím nepochybně komplikuje.

„Dojem náhlého vytrysknutí lyrických hlasů, začínajícího kolem roku 700 př. n. l.," píše Leslie Kurkeová, „je pouhou historickou shodou okolností, jež vyplývá ze vzniku nové techniky, totiž znovuzavedení písma v řeckém světě přibližně v rozmezí let 750–710 př. n. l. Písně se zpívaly a verše se recitovaly odjakživa. Nyní ale písmo poprvé poskytlo prostředek, jak báseň a píseň zafixovat jako text, a tak je uchovat." V 5. století př. n. l. už pěvci patřili mezi řemeslné tvůrce a objevují se metafory řemesla, i když poukazy k božské inspiraci jsou nadále časté.[20] Figura básníka jako pěvce přetrvá – i přes takřka naprostou absenci zpívaných básní – až do 19. století.

Problém nejistého žánrového postavení lyriky je podle všeho především důsledkem faktu, že Aristotelés při rozboru mimetické poezie lyriku nepojal jako jeden z hlavních druhů, přestože byl s formami řecké lyriky dobře obeznámen a v *Rétorice* z ní cituje mnoho příkladů. Sám složil báseň, která možná vinou sporu ohledně jejího žánru vedla k Aristotelovu odchodu z Athén: různily se názory na to, zda jde o paián, tedy druh hymnu, který by se měl skládat pouze pro bohy, nebo o enkómion, vhodné na oslavu hrdiny-smrtelníka.[21] (Diskuse

18 G. Nagy: *Pindar's Homer*; J. Walker: *Rhetoric and Poetics in Antiquity*.

19 Harold Bloom: The Breaking of Form, in: Bloom et al., *Deconstruction and Criticism*, New York: Seabury Press 1979, s. 17.

20 L. Kurke: Archaic Greek Poetry, s. 142; Andrew Ford: *The Origins of Criticism*, Princeton: Princeton University Press 2002.

21 Viz Andrew Ford: *Aristotle as Poet*, New York: Oxford University Press 2011. Žaloba pro bezbožnost údajně Aristotela postihla kvůli Písni pro Hermiu, v níž pěl chválu na svého tchána,

o žánru občas mají zásadní důsledky!) V Aristotelově době už lyriku coby dobovou básnickou praxi zastínilo drama, především tragédie, která využívala lyrická metra ve zpěvech chóru. Kulturní význam lyriky byl ale nadále značný a bohatě o tom svědčí citáty z lyriky u Platóna i Aristotela. Když v Platónově dialogu *Prótagorás* účastníci rozhovoru rozebírají obsah jedné Simonidovy básně a chtějí přitom dospět k závěru ohledně skutečného světa, považují všichni za samozřejmost, že nejdůležitější součástí vzdělání (*paideia*) je – jak to vyjádří Prótagorás – být s to posoudit, které výroky básníků jsou spravedlivé a hodné úcty, a podat pro to na požádání důvody.

Aristotelés literaturu či poezii definuje jako mimésis a hned na úvodní straně *Poetiky* zmiňuje vedle epiky, tragédie a komedie dithyramb, tedy typ sborové lyriky určený k opěvání Dionýsa; „to vše vzato vcelku," píše, jsou „druhy mimésis".[22] V 18. století poskytla tato zmínka kritikům šanci zaštítit dělení na drama, epiku a lyriku Aristotelovým jménem. Přímo v *Poetice* se však lyrická poezie objevuje výhradně pod rubrikou *melopoia* jakožto druhořadá složka tragédie (tvořená zpívanými částmi tragédie), nikoli jako svébytný žánr: *lexis* a *melopoia* čili mluva a zpěv jsou dvě média, pomocí nichž se v tragédii vykonává mimésis.

Platónovy dialogy obsahují o lyrickém typu poezie mnoho krátkých zmínek včetně chvály Simonida a především Pindara. Tyto rozmanité glosy, mnohdy začleněné do širších sporů, však netvoří ucelený popis lyriky. Slavná pasáž ve III. knize *Ústavy*, která specifikuje poezii s ohledem na způsob vypovídání, označuje za *dithyramb* báseň, v níž básník promlouvá výhradně za vlastní osobu, v kontrastu s *dramatem*, jež je mimésí promluv postav, a *epikou*, což je směs vyprávění a promluv. Jiná pasáž ale hovoří o skládání „epických, melických či tragických veršů" a podle všeho uznává existenci širší kategorie, do níž by se začleňoval i dithyramb.[23]

Na jiných místech Platón o poezii pojednává – podobně, jako by tomu dnes bylo u opery – jako o druhu hudby. V dialozích ale bez zaváhání cituje verše, aniž by se přitom zmiňoval o doprovodné hudbě, a aranžuje diskuse o tom, zda jsou výroky v básních pravdivé nebo zda zasluhují náš souhlas.[24] V 5. století př. n. l. se sice lyrika nadále chápe jako představení s hudbou, ale

panovníka v Atarneu.

22 Aristotelés: *Poetika*, 1447a8–16.

23 Platón: *Ústava*, II, 379 a; III, 394 c.

24 K Platónově rozboru lyriky jakožto druhu hudby, předneseném v *Zákonech*, viz níže, sedmá kapitola.

de facto se s ní zachází jako s textem určeným k opakování a hodnocení. Na rozdíl od epiky a dramatu, což jsou formy mimésis, se lyrická výpověď považuje za promluvu, u níž máme posuzovat soulad s etickými a politickými hodnotami.

Charakteristika lyriky jako takové Platóna ani Aristotela nezajímá. Záležitost přenechali knihovníkům alexandrijské knihovny, kteří koncem 3. a během 2. století př. n. l. s velkou pílí pracovali na upřesnění rétorické a literární taxonomie a vytyčili přitom pod označením *méliké poiésis* kategorii lyriky. Zdaleka největší zásluhy na shromáždění a edičním zpracování díla řeckých básníků měl Aristofanés z Byzance ze 2. století př. n. l. Ten vymezil kánon „devíti lyriků" (*ennea lyrikoi*), kteří přešli do latiny pod titulem *lyrici vates*: Pindaros, Alkaios, Sapfó, Alkmán, Anakreón, Simonidés a tři další, dnes méně známí. Toto uskupení se po následující staletí zachovalo i v Římě a lyričtí básníci zaujmou v kánonu své místo vedle epiků, tragiků, komiků a dvou dalších druhů básníků, totiž elegických a jambických. Nakolik nám jsou alexandrijské kompilace známy, není v nich obsažena žádná teorie lyriky a neudávají jasný organizační princip: ztráta hudebního doprovodu a časový odstup od performačních praktik nepochybně vyvolaly značnou míru nejistoty. Platónova výtka o sto padesát let dřív, že se básníci vymkli všemu řádu a mísí různé žánry i druhy hudby, naznačuje, na jaké obtíže museli helénističtí filologové narážet. Někdy básně třídili podle metra, jindy podle tématu nebo podle příležitosti, k níž byly určeny.[25] Každopádně ale práce alexandrijských filologů v tomto období, z něhož se bohužel většina pramenů ztratila, představovala klíčovou fázi ve vzniku rámce pro uvažování o diskursu a řeči, tedy pro rétoriku a poetiku na Západě.

Pochopení rázu antické lyriky z dochovaných pozůstatků je spekulativní a obtížné, zvláště vzhledem k faktu, že od Pindara coby vůbec nejvýznamnějšího lyrického básníka starověkého Řecka máme výhradně ódy na oslavu

25 Jambické básnictví – takto nazývané podle metra, jež mělo podle Aristotela nejblíž k běžné řeči – se zaobíralo především invektivou a skurilními náměty. Elegické metrum tvořil hexametr střídaný pentametrem a používalo se pro písně na hostinách, epitafy, nápisy a nakonec i básně vyjadřující smutek za zesnulé. Označení „latinská milostná elegie" je odvozeno právě z příslušného metra. Alexandrijští filologové „neměli žádný celkový systém," píše Rudolph Pfeiffer. „S autory se pracovalo individuálně, podle obsahu či formy jejich básní." *History of Classical Scholarship from the Beginnings to the End of the Hellenistic Age*, Oxford: Oxford University Press 1968, s. 183. Moderní rozbory lyriky samozřejmě využívají při vytyčování forem lyriky podobně rozmanitý soubor principů: rozeznáváme např. sonet, ódu a epithalamion.

vítězství. Nejkratší je jedenáctá olympijská óda, pějící chválu na vítěze v rohovnickém souboji:

ἔστιν ἀνθρώποις ἀνέμων ὅτε πλείστα
χρῆσις, ἔστιν δ᾽ οὐρανίων ὑδάτων,
ὀμβρίων παίδων νεφέλας.
εἰ δὲ σὺν πόνῳ τις εὖ πράσσοι, μελιγάρυες ὕμνοι
ὑστέρων ἀρχὰ λόγων
τέλλεται καὶ πιστὸν ὅρκιον μεγάλαις ἀρεταῖς.
ἀφθόνητος δ᾽ αἶνος Ὀλυμπιονίκαις
οὗτος ἄγκειται. τὰ μὲν ἁμετέρα
γλῶσσα ποιμαίνειν ἐθέλει:
ἐκ θεοῦ δ᾽ ἀνὴρ σοφαῖς ἀνθεῖ πραπίδεσσιν ὁμοίως.
ἴσθι νῦν, Ἀρχεστράτου
παῖ, τεᾶς, Ἀγησίδαμε, πυγμαχίας ἕνεκεν
κόσμον ἐπὶ στεφάνῳ χρυσέας ἐλαίας
ἁδυμελῆ κελαδήσω,
Ζεφυρίων, Λοκρῶν γενεὰν ἀλέγων.
ἔνθα συγκωμάξατ᾽: ἐγγυάσομαι
ὔμμιν, ὦ Μοῖσαι, φυγόξενον στρατὸν
μηδ᾽ ἀπείρατον καλῶν,
ἀκρόσοφόν τε καὶ αἰχματὰν ἀφίξεσθαι. τὸ γὰρ ἐμφυὲς οὔτ᾽ αἴθων ἀλώπηξ
οὔτ᾽ ἐρίβρομοι λέοντες διαλλάξαιντο ἦθος.

Někdy chceme, aby vál chladivý vítr,
někdy potřebujeme nebeský déšť,
jenž je synem mraků a mlh.
Ale ten, kdo vyhrál závod, dostává za velký výkon
píseň, sladkou jako med,
ve které je počátek a záruka slávy a cti.
Takovými zpěvy se s oblibou slaví
olympijský vítěz. A takový zpěv
chtějí nyní zpívat mé rty.
Ale nadání je květ, jenž vyrůstá z milosti boží.
Poslyš, Hágésidáme,

synu Archestratův, zlatá oliva zdobí tvou skráň
slavnostním věncem a já chci zapět sladký
chvalozpěv na počest tvého
vítězného pěstního boje a chci
oslavit tvůj původ! Pojďte do vlasti
vítězného zápasníka! Věřte mi,
Múzy, že tam bydlí lid
laskavý k hostům a milující krásu, statečný
v boji a moudrý. Ani plavá
liška, ani řvoucí lev nezmění svou přirozenost.

[překlad J. Šprincla]

Oslava nijak zvlášť významné události – mluvíme o vítězství v boxu! – skýtá příležitost k oslavě společenství, současně ale (i přesto, že báseň zpíval sbor) staví do popředí výrazné a asertivní „já". „Toto ‚já' je prominentní právě díky tomu," píše L. Kurkeová, „že zajišťuje zprostředkování a vyladění odlišných zájmů a nároků jedince a společenství, elitistických a středních hodnot; právě proto se rtuťovitostí a labilitou nic nevyrovná tomuto ‚já' epinikií." Starověké lyrické „já" zavdává příležitost pro výraz jedinečné individuality jako u Sapfó či Archilocha a Bruno Snell tvrdí, že právě zde, ve „věku lyriky", kdy básníci začali poznávat sami sebe jakožto jednotlivce s vnitřním životem, přihlížíme zrodu moderní mysli. K této individualizaci však v první řadě nedochází poukazováním k vnitřním stavům, nýbrž prostřednictvím toho, že se před publikem artikulují hodnoty a soudy, jež se odlišují od sociální normy.[26] Přestože existují místa, kde moderní sluch vnímá vyjádření individuality, je první osoba ve starověké lyrice podle všeho především místem určité role – a ta v sobě (jako tomu je u Pindara) často obnáší epideiktické deklarace, čeho je záhodno si cenit. Hlavní funkcí „já" je sjednocení série disparátních výroků. Pindarovy veřejné a ceremoniální ódy, plné explicitních vyhlášení ohledně toho, co je nejlepší, co zasluhuje úctu a za co vděčíme bohům, inspirovaly pozdější básníky velmi rozmanitých zaměření, například Drydena, Hölderlina a Wordsworthe – což je pozoruhodný projev historického trvání tohoto žánru.

26 L. Kurke: Archaic Greek Poetry, s. 158; Bruno Snell: *Die Entdeckung des Geistes*, Göttingen: Vandenhoek & Ruprecht 1993; stručný přehled viz Susan Stewart: *Poetry and the Fate of the Senses*, Chicago: University of Chicago Press 2002, s. 47–50.

Uvedená óda též dokládá performativnost veřejné lyriky: chválu, již óda popisuje, současně vykonává. Obecně se dá tvrdit, že v Řecku je lyrika formou určenou k veřejné či privátní, zahajovací či opakované performanci, vykazuje výrazný etický rozměr a zahrnuje spektrum konvenčně předepsaných rolí, jež umožňují vyjednávání o smyslu a hodnotách v závislosti na tom, jak pěvci předvádějí lyrické básně vytvořené pro konkrétní chvíli.

Ke znovuobjevení lyriky dochází v Římě díky Horatiovi, který si Řeky bere za vzor a stanovuje si unikátní cíl, vyjádřený v první básni ze souboru *Ód*: připojit se k devíti kanonickým řeckým lyrikům, být čítán mezi *lyrici vates*. Helénističtí filologové a gramatici, kteří provedli shromáždění a uspořádání řeckého kánonu a umožnili Horatiovi přístup k Řekům, velice intenzivně vnímali časový odstup, který je od zkoumané tvorby dělí: poslední z velkých řeckých lyriků Pindaros zemřel o více než čtyři sta let dříve. Horatius se naopak snažil „o dokonalé znovuoživení ducha řecké lyriky".[27] V *Ódách* opakovaně vyhlašuje za svůj přínos to, že v latině vytvořil písně, jaké ještě nikdy nezazněly: „Byl jsem prvním, kdo převedl aiolskou píseň do italských meter" (*princept Aeolium carmen ad Italos / deduxisse modos*, III, 30,13–14). Ostatním básníkům pak radí mít řecké texty neustále nablízku: „Obracejte řecké vzory v ruce nocí dnem" (*vos exemplaria Graeca / nocturna versate manu, versate diurna*).[28] Přestože své básně uváděl do oběhu v písemné podobě, prezentuje se jako pěvec s lyrou a na úvod první knihy *Ód* dává průchod naději, že se připojí k *lyrici vates*, jen když Múza Polyhymnie neodepře lesbické lyře tón (I, 1); následně lyru vzývá – „Nuž, řecká lyro, zapěj / latinskou píseň" (I, 32) – a identifikuje se s ní: „Kolemjdoucí na mne ukazují co na hráče římské lyry" (IV, 3). Figury zpěvu jsou rozesety po celých *Ódách*: „Já zpívám o pitkách, bitvách svedených bojovnicemi…" (I, 6); „kněže Múz, pěji chlapcům a dívkám zpěvy dosud neslyšené" (III, 1); „Foibos mne obdařil uměním písně a jménem básníka" (IV, 6). Pouze ve čtvrté knize *Ód*, zkomponované s desetiletým odstupem po prvních třech, hovoří o své poezii coby psané.

Jedním důležitým tématem horatiovské ódy je rozdíl mezi lyrikou a epikou. Většinu třetí ódy III. knihy tvoří dlouhý Junonin proslov o trójské válce, avšak v závěru se praví:

27 W. R. Johnson: *The Idea of Lyric*, s. 123.

28 Horatius: *Ars poetica*, v. 268–269.

Non hoc iocosae conveniet lyrae:
quo, Musa, tendis? Desine pervicax
referre sermones deorum et
magna modis tenuare parvis.

Pro radostnou toto se nehodí lyru:
Kam míříš, Múso? Přestaň
líčit rozmluvy bohů a
velkým věcem měřit malou míru.

Óda I, 32, jejímž adresátem je Horatiova lyra, vymezuje vlastní žánr v poměru k Alkaiovi z Lesbu a řecké lyrice:

…age dic Latinum
barbite, carmen,
Lesbio primum modulate civi,
qui ferox bello tamen inter arma,
sive iactatam religarat udo
litore navim,
liberum et Musas Veneremque et illi
semper haerentem puerum canebat,
et Lycum nigris oculis nigroque
crine decorum.

… nuž, řecká lyro, zapěj
latinskou píseň.
První tě Lesbičan rozezvučel;
ten chrabrý občan i uprostřed bojů,
nebo když lodicí vlnobitím
ke břehu proplul,
opěvoval Bakcha a Afrodítu i
chlapce, jenž stále ji provází, Múzy
i Lyka, krasavce černočerných
očí a vlasů.

[upravený překlad J. Pokorného a R. Mertlíka]

Komplexní souvislost mezi válkou a lyrikou tu vystupuje do popředí v akcentu na Alkaia jakožto vojáka a v začlenění takovéto látky do lyriky, ač se současně tvrdí, že předmětem lyriky je láska. V ódě II, 13 si ale milostnou a válečnou látku rozdělí dvojice básníků z Lesbu: Sapfó prý pěje nářky o svých dívkách, Alkaios líčí útrapy námořnického života, vyhnanství a války. Horatiovo členité gesto nakonec vymezuje lyriku proti epice, nicméně vyhrazuje si právo začlenit do básní označených za lyrické všemožné poukazy k válce, bohům i politice.

Horatius se coby lyrický básník pouští do komplexní konfrontace s Pindarem. V proslulé ódě IV, 2, která popisuje Pindarovo básnictví a je citována víceméně ve všech edicích Pindarových ód už od 16. století, se Horatius vyhýbá Pindarově vznešené výřečnosti i veřejné performanci epického mýtu:

> Monte decurrens velut amnis, imbres
> quem super notas aluere ripas,
> fervet immensusque ruit profundo
> Pindarus ore.
>
> Jako horská říčka, jež v době dešťů
> z původního koryta vystupuje,
> tak i mocný Pindarův hlas zní silou
> dunivých proudů.
>
> [překlad J. Pokorného a R. Mertlíka]

IV. kniha *Ód* je ale plná politické chvály i mýtů. Carmen saeculare, báseň, kterou si objednal císař Augustus na oslavu konce století, byla provedena veřejně a o jejím zásadním politickém významu by si Pindaros mohl nechat leda zdát, je složena ve stejné sapfické strofě jako óda Pindarovi a její koncepce je pindarovská.[29] Horatiovy rozmanité básně odřeknutí (*recusatio*) sice předkládají obraz lyriky, tak jak ji chápe – „nepojednává" podle něj „o velkých neopakovatelných okamžicích historického času, nýbrž o iterovatelném čase hostiny; nezabývá se vzdálenou mytickou látkou epiky či tragédie, nýbrž kaž-

29 Alessandro Barchiesi: Lyric in Rome, in: *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, ed. Felix Budelman, Cambridge: Cambridge University Press 2009, s. 331. Carmen saeculare je jediná Horatiova báseň, o níž je známo, že byla provedena za doprovodu hudby.

dodenními neudálostmi jednotlivcova domácího života" –, avšak příslušný protiklad je narýsován velmi hyperbolicky, a o to působivější pak je syntéza dosažená v praxi. Pindaros umožňuje vytčení dvou pólů, mezi nimiž může Horatius oscilovat. Z jeho lyriky se tak stává „žánrový prostor, v němž může serióznost existovat společně s milostnou složkou, aniž by upadl do jednoho či druhého extrému".[30]

Horatius oživuje mnoho druhů řecké lyriky: například óda I, 1 je priamel čili přehled různých životních rozhodnutí – vojáků, sedláků, námořníků atd. – s vyjádřením preference pro život básníka. Horatius píše různé druhy hymnů: najdeme u něj paián i dithyramb, *enkómia* i *skolia*, básně k hostině i „báseň před zavřenými dveřmi" (*paraklausithyron*). Úvodních devět ód I. knihy – nazývaných „přehlídkové ódy", jelikož předvádějí jako na přehlídce jeho lyrický program a vlastní virtuozitu – využívá devět různých řeckých meter. U lyriky, jak ji praktikuje Horatius, lze konstatovat několik zvláště výrazných rysů: básně jsou navzájem zcela nezávislé, netvoří součást série, nicméně navádějí čtenáře k tomu, aby postuloval mluvčího; k něčemu či někomu se obracejí, i když jejich adresát může být jen fikční; a konečně deiktika, zvláště příslovce času a slovesný přítomný čas, posilují představu, že jde o výpověď při určité příležitosti. Básně o lásce nepojednávají o svádění nebo úzkosti lásky; jsou zamyšlené a nabádavé. Nejsou introspektivní, přestože vznášejí pochybnosti, varují a vyjadřují se k otázce, jak žít.[31] Satirické výboje si sice Horatius ponechává pro básně v hexametrech, nicméně lyrickou tradici přetváří pomocí širokého spektra řečových pozic a pojednávaných námětů od politických problémů až po milostné zápletky. Quintilianus prohlásil: „Z lyriků stojí za čtení snad jen Horatius. Někdy se povznáší, je pln příjemnosti a půvabu, rozmanitý figurami a velmi šťastně odvážný v tvoření nových slov."[32]

30 John Hamilton: *Soliciting Darkness: Pindar, Obscurity, and the Classical Tradition*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press 2003, s. 113, 117. Ve 3. století př. n. l. se proti epice obrátil Kallimachos a prosazoval tvorbu lehkých, útlých písní. Latinskou i pozdější poezii hluboce ovlivnil jeho výrok, že Apollón básníka vybídl: „Obětní zvíře vykrm co nejtučnější, ale Múzu udržuj štíhlou."

31 Pronikavé a efektivní shrnutí nabízí Alessandro Barchiesi: Carmina: Odes and Carmen Saeculare, in: *The Cambridge Companion to Horace*, ed. Stephen Harrison, Cambridge: Cambridge University Press 2007, s. 144–162.

32 Quintilianus: *Základy rétoriky*, X. kniha, 1, 96, přel. V. Bahník, Praha: Odeon 1985, s. 471.

Catullus, narozený dvacet let před Horatiem, je autorem první sbírky antické monodie, která se nám dochovala takřka bezvadně, a má na pozdější lyrickou tradici skoro stejně silný vliv jako Horatius. Básně z první poloviny souboru, takzvaná polymetrika (psaná v různých lyrických metrech), obvykle komentátoři stavějí do kontrastu vůči básním v elegických dvouverších, jež tvoří druhou polovinu.[33] A kromě toho, že některé básně píše v tradičních metrech řecké lyriky, navíc Catullus vytvořil adaptaci slavného Sapfina zlomku *Fainetai moi*, kterým se budeme zabývat níže a který Longínos zprostředkoval evropskému novověku jako výsostný vzor vznešenosti. Polymetrika však vedle milostné poezie obsahují stejnou měrou i invektivu a obscenitu. Nakolik víme, je Catullus v řečtině i latině prvním básníkem, který – jak se zdá – podrobně líčí konkrétní milostný vztah ve vnitřně propojeném souboru básní. Přestože je Lesbia (i její jméno představuje spojnici s tradicí řecké lyriky) coby terč Catullova zanícení zmíněna jménem jen v malém počtu básní, následná tradice učinila z jeho poměru s Lesbií středobod souboru a vztáhla k Lesbii všechny básně, u kterých to přicházelo v úvahu. Stranou zůstaly jen ty, jež se výslovně obracejí k mužům-milencům nebo k ženám jiného jména. Nejslavnější je báseň v duchu hesla *carpe diem*:

Vivamus, mea Lesbia, atque amemus,
rumoresque senum severiorum
omnes unius aestimemus assis.
soles occidere et redire possunt:
nobis, cum semel occidit brevis lux,
nox est perpetua una dormienda.
da mi basia mille, deinde centum,
dein mille altera, dein secunda centum,
deinde usque altera mille, deinde centum,
dein, cum milia multa fecerimus,
conturbabimus illa, ne sciamus,
aut ne quis malus invidere possit,
cum tantum sciat esse basiorum.

33 Rozbor polymetriky jakožto lyriky nabízí Michael Putnam: *Poetic Interplay: Catullus and Horace*, Princeton: Princeton University Press 2006.

Žijme, Lesbie, a služme lásce,
a když staří mrzouti na nás bručí,
za babku si nevažme jejich řečí!
Slunce zachází dnes a zítra vyjde;
nám však života krátký svit jak zajde,
jediné noci věčný sen nás čeká.
Dej mi tisíc polibků, potom sto zas,
potom druhý zas tisíc, druhé sto zas,
potom jiných vždy tisíc a pak sto zas.
Až jich mnoho tisíc již nalíbáme,
smícháme je, bychom sami nevěděli a
ani škůdce závidět nám nemoh,
když by věděl, kolik bylo našich pus.

[upravený překlad O. Smrčky]

Strukturu básně zajišťují protiklady mezi milující dvojicí a káravými starci, životem a smrtí; avšak namísto aby druhá část básně vyzvala k noci lásky, dřív než bude pozdě, vrší naopak polibky ve výčtu, který nejprve vyjadřuje chvat, ale pak slibuje postup donekonečna, jako by vršení polibků mohlo milence přesadit do prostorové temporality básně. Navenek projevovaný důvod pro vršení polibků však je ten, že mají zmást všechno počítání a zbavit karatele onoho poznání, se kterým by milencům mohlo ublížit uhranutí.[34]

Extravagantní vršení polibků však je provokací pro publikum, protože nechat se strhnout vášní, a zvláště vášní pro polibky, bylo porušením norem mužského chování – bylo to nemužné. V básni číslo 16 Catullus ostře napadá Furia a Aurelia, kteří si toho prý povšimli: „Jelikož jste četli o tisících mých pus, / zpochybňujete mou mužnost“ (*vos, quod milia multa basiorum / legistis, male me marem putatis*).[35] Předpokládá se tu snad, že budou čtenáři – stejně jako ti

34 Kdo zná počet polibků, získává tím nad milenci uhrančivou moc. *Conturbare* = způsobit chaos v účetnictví; jde o terminus technicus, označující podvodné vyhlášení bankrotu a vyvedení majetku jinam. „Oklamou uhranutí, tak jako bankrotáři podvádějí věřitele zfalšovaným účetnictvím.“ C. J. Fordyce: *Catullus: A Commentary*, Oxford: Oxford University Press 1961, s. 107–108.

35 V komplexní a důmyslné interpretaci nadnáší William Batstone myšlenku: „Obvinění a vtip spočívaly v tom, že když Catullus žádal o mnoho tisíc polibků, bylo to (mylně) pochopeno tak, že jako *senex* […] žádá o *fellatio*, a přiznává tím selhání své mužnosti.“ K podnícení erekce

staří bručouni z probírané básně – odrazeni? Je snad nutné svádět čtenáře, je celý rétorický výkon utvářen s ohledem na ně? Souvislosti mezi touto básní a dalšími čísly v souboru naznačují, že hlavním bodem pozornosti rozhodně není Lesbia. Překvapivé počítání polibků, ostentativní porušení norem chování a chytrý manévr, jenž proti snaze donutit milence vydat počet obrací jazyk účetnictví – to vše naznačuje, že centrem pozornosti není vztah k milované, nýbrž ke čtenáři.

Mělo se však za to, že Catullovy básně o lásce tvoří sérii. Nesčetní další básníci v návaznosti na něj zjistili, že jsou neodvratně odsouzeni milovat ženu Lesbiina typu a líčit extázi i utrpení oddanosti zaměřené k jediné panovačné milé. Catullův soubor připravuje scénu pro jeden koherentní žánr, latinskou milostnou lyriku, často nazývanou „latinská milostná elegie" vzhledem k využití elegického metra, v němž Propertius miluje Cynthii, Tibullus Delii a Ovidius Corinnu. Poté, co Dante a Petrarca etablovali shodný žánr v evropském lokálním jazyce, utvořila se souvislá mezinárodní tradice. Jelikož básně o Lesbii či pro Lesbii – spolu s básněmi, které s ní lze bez obtíží propojit – sahají od výrazů nehynoucí lásky až po nadávky a proklínání, je tu potenciál pro dramatický příběh a vztah čtenáře k textu se může opřít o touhu zjistit, k čemu došlo. Básně nás škádlí a dráždí tím, jak „text podněcuje čtenářovu touhu po narativní uzavřenosti a ucelenosti, touhu, která je v poslední instanci odsouzena ke zklamání: podrobnosti textu dovolují vybudovat libovolné množství […] ‚zápletek' a žádná nemá jasnou dominanci."[36] Paul Allen Miller, který lyriku definuje idiosynkraticky jako soubor básní, v nichž hledáme narativ, považuje Catulla za prvního lyrického básníka.

Ze všech žánrů se možná právě u římské lyriky „nejobtížněji dospívá ke generalizacím: příčinou jsou jednak komplexní historické souvislosti mezi řeckou, latinskou a poklasickou lyrikou, jednak fakt, že oba její hlavní římští původci, tedy Horatius v *Ódách* a Catullus, mají velmi málo společného". Čtyři obecné rysy lyriky však konstatovat lze: jde o „variaci uvnitř textového korpusu, relativní samostatnost každé básně, vědomou sebereflexi vlastního postavení coby pozdního podílníka básnické tradice a (různou měrou) preferenci pro perfor-

by bylo zapotřebí tisíc polibků. Srov. Horatius: epóda 8: „Toto-li žádáš od mých zhýčkaných slabin, / budou se tvá ústa muset činit" (*quod ut superbo provoces ab inguine / ore adlaborendum est tibi*). William Batstone: Logic, Rhetoric, and Poesis, *Helios* 20, 1993, s. 143–172.

36 Micaela Janan: *When the Lamp is Shattered: Desire and Narrative in Catullus*, Carbondale: Southern Illinois University Press 1994, s. ix.

mativnost rané řecké poezie".[37] Přestože se médiem lyriky stalo psaní a kniha, uchovávává si lyrická poezie poukaz k básni jakožto události či performanci.

I v pozdní antice zůstává Horatius dominantním lyrickým vlivem, autorem čteným ve školách, tématem komentářů a úběžníkem referencí u dalších básníků.[38] V éře císařství došlo v chápání rétoriky k posunu od technik účinné řeči k technikám výmluvnosti či elokvence, lyrická poezie se – zvláště po své epideiktické stránce, tj. jakožto poezie chvály – dostala do těsnějšího sousedství rétoriky a znalci rétoriky ji citovali. Jedním takovým rétorickým pojednáním je krátký spis *O vznešeném* (*Peri hypsús*), pocházející z konce 1. století n. l. nebo pozdější; významný je jednak tím, že se díky němu dochovala Sapfina nejznámější lyrická báseň, jednak tím, jak důmyslně zkoumá provázanost sublimních efektů s velikostí představ i obratností v rétorické technice. O lyrice jako takové Longínos nehovoří a poukazuje na velké množství rozmanitých literárních i neliterárních děl, nicméně Sapfinu báseň představuje jako vzor účinu, jehož lze dosáhnout sloučením vybraných složek do organického celku: „Stavy, jež milostné šílenství vyvolává, bere Sapfó vždy z doprovodných symptomů a skutečného života. A čím dokládá svou výtečnost? Obratností, s níž volí a spojuje ty nejpronikavější a nejprudší symptomy." „Není to překrásné," pokračuje Longínos, „jak současně povolává čas, duši, tělo, sluch, jazyk, zrak, pokožku, jako by se od ní odpoutaly? Pociťuje protichůdné vjemy, trne mrazem, žhne, šílí, uvažuje, a nepředvádí proto jedinou emoci, ale celý shluk emocí. […] Nejvyšší předností jejího umění [je] obratnost, s níž volí to nejnápadnější a spojuje to do jednotného celku."[39]

Probíraná báseň, už dlouho ceněná jako prvořadý příklad vznešenosti v lyrice, představuje mluvčí (podle všeho autorku), jak dává účinný výraz vášni, která, jak cítíme, ji strhává přímo v aktu jejího popisu.

37 Kathleen McCarthy: First-Person Poetry, in: *The Oxford Handbook of Roman Studies*, ed. Alessandro Barchiesi – Walter Scheidel, Oxford: Oxford University Press 2010, s. 443–444. Viz ale podrobnou analýzu Horatiova dluhu vůči Catullovi a jeho odchylek od něj, jak ji předkládá M. Putnam: *Poetic Interplay*.

38 Richard Tarant: Ancient Receptions of Horace, in: *Cambridge Companion to Horace*, s. 281–282.

39 Longínos: *O vznešeném*, 10. kap. Používám pro autora tradiční označení Longínos, přestože jeho skutečnou identitu neznáme.

φάινεταί μοι κῆνος ἴσος θέοισιν
ἔμμεν᾽ ὤνερ ὄττις ἐνάντίος τοι
ἰσδάνει καὶ πλάσιον ἆδυ φωνεί-
σας ὑπακούει

καὶ γελαίσας ἰμέροεν τό μ᾽ ἦ μὰν
καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν,
ὠς γὰρ ἔς σ᾽ ἴδω βρόχε᾽ ὠς με φώναι-
σ᾽ οὐδ᾽ ἔν ἔτ᾽ εἴκει,

ἀλλ᾽ ἄκαν μὲν γλῶσσα †ἔαγε, λέπτον
δ᾽ αὔτικα χρῷ πῦρ ὐπαδεδρόμηκεν,
ὀππάτεσσι δ᾽ οὐδ᾽ ἔν ὄρημμ᾽, ἐπιρρόμ-
βεισι δ᾽ ἄκουαι.

ἀ δέ μ᾽ ἴδρως κακχέεται, τρόμος δὲ
παῖσαν ἄγρει χλωροτέρα δὲ ποίας
ἔμμι, τεθνάκην δ᾽ ὀλίγω ᾽πιδεύης
φαίνομ᾽ ἔμ᾽ αὔτᾳ.

ἀλλὰ πὰν τόλματον ἐπεὶ †καὶ πένητα†

Nesmrtelným zdá se mi roven bohům
onen muž, jenž proti tobě sedí
tváří v tvář a naslouchá zblízka tvému
sladkému hlasu

i jak zní tvůj lahodný smích – to všechno
zmatkem naplní vždy mé srdce v prsou:
jak jen vzhlédnu nakrátko k tobě, slůvko
nevyjde z úst mých,

jazyk podlomí se, jemný oheň
pojednou se rozeběhne pod kůží,
očima nevidím nic a v uších
dutě mi hučí,

pot mě polévá, mrazivé chvění
jímá celou bytost, jsem trávy bledší –
jenom málo schází, bych, Agallido,
mrtvou se zdála!

Je však nutno se odvážit, vždyť i nuzák…

[upravený překlad F. Stiebitze]

Báseň končí uhrančivě nečekaným zlomem, snad proto, že Longínos uvedl ukázku toho nejpodstatnějšího pro vlastní úvahu a předpokládal, že konec básně lidé znají. Působivost básně zčásti pramení z popisu tělesných symptomů: neříká „toto cítím", nýbrž „toto se se mnou děje, když tě vidím". Artikulace dramatického dění, jež nastává, kdykoli tě třeba jen letmo zahlédnu, dosahuje zvláštního účinu: je sice v přítomném čase a podává popis čehosi, k čemu dochází opakovaně, ale současně na nás působí dojmem události, jež probíhá právě teď, v performativní temporalitě lyriky.[40]

Sapfina báseň před nás staví nejenom paradox oněmění člověka, který přitom elegantně líčí, co se s ním děje, ale také působivé vyhlášení bezmoci, které – jak píše Neil Hertz – „uvádí motivy násilné prudkosti a rizika smrti do kontaktu s rétorickou poučkou, že účinná báseň představuje organickou jednotu. Sapfó je totiž u Longína uvedena jako příklad básnířky, která složky volí a propojuje tak, aby je ‚spojila do jednotného celku', přičemž ale oněmi složkami, z nichž skládá tělo básně, jsou pojmenování zlomků jejího přirozeného těla, v nichž jsou spatřovány trosky otřásajícího erotického prožitku." Tím, co Longína fascinuje, tvrdí Hertz, je „onen bod, ve kterém lze takřka osudnou tíhu vášně vnímat coby proměnu v onu energii, která báseň ustavuje, proměnu dospívající až k nerozlišitelnosti".[41] Toto vnímání energie je pro další osudy Sapfó i Longína klíčové: po francouzském a anglickém překladu v 17. století se Longínovo pojednání stalo vlivným pramenem koncepcí vznešenosti a lyric-

40 Není náhodou, že příklady, jež Longínos volí, jsou v přítomném, a nikoli v minulém čase: efekty vznešenosti vyžadují, abychom je pociťovali v přítomnosti. Zároveň jeho příklady upozorňují na ústřední význam oslovení pro vznešenost: jednak samy obsahují oslovení, jednak Longínos na klíčových místech oslovuje čtenáře.

41 Neil Hertz: *The End of the Line*, New York: Columbia University Press 2005, s. 4–5.

kého potenciálu a prezentovalo poezii vášně, jejímž mluvčím je trpící a jež zachycuje onen bod zvratu, v němž se utrpení stává zdrojem básnické síly.[42]

Pozdní latinská antika není pro literaturu ani lyriku érou rozkvětu, přestože Proklova *Chestomathie* v 5. století n. l. „mohla podat soupis osmadvaceti žánrů lyrické poezie, rozdělených na čtyři hlavní skupiny: písně bohům, písně lidem, písně oběma a příležitostné písně, jež se výslovně neobracejí k bohům ani k lidem".[43] Obecně řečeno se ale rubrika lyriky objevuje v pozdně antických a středověkých textech – i přes velké množství světských i zbožných krátkých nenarativních básní – relativně málo. Pro historii lyriky na Západě však má zásadní význam několik směrů dobového vývoje. Zaprvé dochází ke změnám v latině, především k vymizení rozdílů mezi dlouhými a krátkými slabikami, a počínaje 2. stoletím proto latina nahrazuje časoměrná metra metry přízvučnými. Tato změna současně přispěla k rozšíření rýmu, nejprve v křesťanských hymnech a poté v latinské sekulární lyrice i v lokálních jazycích, biskupu Ambrožovi z Milána (4. stol.) se přičítá zásluha na formalizaci ambrožovské sloky o čtyřech čtyřdobých verších, jež se stala základem pozdější tradice hymnů i podstatné části lyriky ve vernakulárních jazycích. Ukázku nám poskytne první sloka jednoho z obzvlášť slavných Ambrožových hymnů:

42 Příznačnou stopou vlivu pojednání *O vznešeném* je básnička Jonathana Swifta, líčící „pokrokového kritika", jenž své publikum „balamutí citáty z *Peri hypsús*", díky čemu všechny „překonává leskem učence"; pokud vás dotyčný nemá „převálcovat řečtinou", musíte si „mocí mermo opatřit překlad Boileauova překladu" a „vršit citát na citát":

A forward critic often dupes us
With sham quotations *Peri Hupsous*
And if we have not read Longinus,
Will magisterially outshine us.
Then, lest with Greek he over run ye,
Procure the book, for love or money,
Translated from Boileau's translation,
And quote Quotation on Quotation.

43 A. Ford: *Aristotle as Poet*, s. 78.

Deus creator omnium
polique rector, vestiens
diem decoro lumine,
noctem soporis gratia

Bože všeho stvořiteli,
nebes vůdče, krásou světla
přiodíváš den co den,
noci libým spánkem zas.

Středověká církev stimulovala čilou tvorbu hymnů (klášterní pravidla vyžadovala zpěv hymnů o osmi kanonických hodinách); stále častěji byly rýmované a oproti klasickému hexametru měly kratší verše, takže se daly snáze zapamatovat a prozpěvovat nebo zpívat. Typickým příkladem je proslulé Dies irae z 12. století:

Dies irae, dies illa,
solvet saeclum in favílla,
teste David cum Sibýlla!

Quantus tremor est futúrus,
quando judex est ventúrus,
cuncta stricte discussúrus!

Onen den – den hněvu lkavý –
zruší čas, dým vzejde tmavý,
David, Sibylla tak praví.

Strašné chvění, bázeň hrozná,
až se tvorstvo soudci přizná,
jenž hned řeší vše a pozná.

[překlad M. Schallera]

Zároveň se vznikem křesťanské náboženské lyriky z římských praktik tu také byla bohatá tradice lidových písní, spjatých s mnoha stránkami každo-

denního života. Zčásti o nich víme díky církevním odsouzením, i když také docházelo k adaptaci světských písní pro křesťanské účely. Přinejmenším ve dvou keltských jazycích (irštině a velštině) a třech germánských (angličtině, němčině, staré norštině) existují krátké básně typu Caedmonova Hymnu (asi 670) a Bedovy Písně o smrti (735), jež předcházejí románské lyrice, i když tyto starší tradice stojí vůči hlavní linii evropské poezie nakonec stranou.[44] Avšak „lyrický repertoár", který kolem roku 1000 „z valné části sdílela celá středověká Evropa", je – jak píše Peter Dronke – „produktem starobylých a takřka neoddělitelných tradic dvorské, duchovní a lidové písně. Vnitřní bohatost a mnohostrannost těchto tradic můžeme jen zpětně vyvozovat z dochovaných písemných záznamů." Rukopis označovaný za *Cambridgeské písně* z poloviny 11. století, což je sbírka asi osmdesáti středověkých latinských básní z Německa, Francie a Itálie, ukazuje tematický rozsah středověké latinské lyriky, proniknuvší i daleko mimo Středozemí, od milostné poezie až po proticírkevní satiru. *Carmina burana*, což je rukopis z 12. století, obsahuje široký výběr latinských básní: sakrální lyriku a písně milostné i pijácké. Toto století přihlíží rozkvětu milostné lyriky v latině: písně oslavující lásku, jaro a radost vznikají v mnoha různých strofických formách.[45]

Současně se po celém Středozemí rozvíjela středověká vernakulární lyrika. O otázce prvenství se vedou spory. Je arabská poezie muslimského Španělska, které možná náleží časové prvenství, předchůdkyní hebrejské a provensálské lyriky? Rozvinula se především ze starší arabské poezie, nebo nese stopy vlivu trubadúrské lyriky, která musela existovat i před Vilémem z Poitiers (Vilémem Akvitánským)? Jak velký význam mají v této směsici evropského středověku arabské lyrické formy, jako je například *kasída*, panegyrická milostná báseň se shodným rýmem ve všech verších? Maria Menocalová tvrdí, že v komplexní strofické formě zvané *muwassšahát*, zpravidla psané hovorovou arabštinou, ale někdy i mozarabštinou (tj. románským dialektem křesťanů v muslimském Španělsku), „dochází k objevu nové poetiky románské, arabské i hebrejské, a to jedním rázem a v těchže básních: jde o strofy vymezené a současně odlišené rýmovými schématy". Jak se zdá, koncem 10. a v 11. století převzala hebrejská poezie ve Španělsku od arabského básnictví specifické lyrické žánry chvály

44 Walter Cohen: *A History of European Literature*, Oxford: Oxford University Press 2016, 6. kap.: Medieval Lyric.

45 Peter Dronke: *The Medieval Lyric*, London: Hutchinson 1968, s. 14–16, 140–142.

a hany a též milostné písně (*gazel*).[46] Jiní komentátoři jsou však k této hypotéze skeptičtí, jelikož u jiných literárních forem je arabský vliv mnohem zřetelnější a rozhodovat u těchto staletí jazykové různorodosti jakékoli otázky původu a vlivu je krajně obtížné. Nepřehlédnutelné však je spění k širšímu spektru komplexních strof, kratších veršů a rychlejších temp.[47]

Ať už tedy ukazatele vlivu vedou tím, či oním směrem, je středověké Středozemí rodištěm románské vernakulární lyriky, jejíž nejobdivuhodnější a nejvlivnější praxí byla lyrika trubadúrská. Vilém z Poitiers na sklonku 11. a počátku 12. století je prvním trubadúrem, jehož dílo se nám dochovalo, i když kupříkladu ironií prosycená báseň Učiním báseň o ničem (Farai un vers de dreit nien) silně nasvědčuje tomu, že se již opírá o etablovanou tradici, vůči níž se může vyhraňovat:[48]

Amiguʾ ai ieu, no sai qui sʾes,
Cʾanc no la vi, si mʾaiut fes

▪

Mám milou, nevím, kdo to jest:
ji nespatřil jsem, na mou čest.

[překlad J. Prokopa a J. Holuba]

Zde se nejedná pouze o „vzdálenou lásku" (*amor de lonh*), jak o ní hovořil trubadúr Jaufres Rudel, nýbrž o lásku z definice zoufalou. Okcitánsky psaná trubadúrská lyrika oslavovala lásku k nedosažitelné milé ve formách členěných do slok s pevně stanoveným rýmovým schématem a s verši se stanoveným počtem slabik. Arnaud Daniel, který tyto techniky zvládl nejbrilantněji a miloval sofistikované formy, je mimo jiné autorem básně Hořký vítr (LʾAura amara), jejíž sedmnáctiřádková sloka pracuje s verši o šesti, pěti, čtyřech, třech,

46 Maria Menocal: *Shards of Love: Exile and the Origins of the Lyric*, Durham (N. C.): Duke University Press 1994, s. 24; Ross Brann: „The Fire of Love Poetry": Hebrew Lyric in Perspective, in: *Medieval Lyric: Genres in Historical Context*, ed. William Paden, Urbana: University of Illinois Press 2000; viz však W. Cohen: *A History of European Literautre*, 6. kap.

47 Patrick Diehl: *The Medieval European Religious Lyric*, Berkeley: University of California Press 1985, s. 99–101.

48 Alan Press (ed.): *Anthology of Troubadour Lyric Poetry*, Edinburgh: Edinburgh University Press 1971, s. 14–17.

dvou a jedné slabice v uspořádání, které se spolu s fixním rýmovým schématem v každé z šestice slok (i v závěrečné sloce zkrácené, takzvané *tornada*) opakuje. Tematika dvorné lásky (*fin'amor*), kombinace sexuální touhy s její spirituální transformací, moc, jíž Paní vládne, a utrpení milencovo se stávají pevnou součástí západní lyriky. Zprvu se podle všeho mezi druhy trubadúrské lyriky nerozlišovalo; pak se ale milostná píseň *cansó* odlišila od satirického *sirventes* a od izolované sloky *cobla*. Poté se vyčlenily i další druhy lyriky, mimo jiné nářek (*planh*), svítáníčko (*alba*), spor (*tenso*) a pastorela (*pastourela*). V prvním dochovaném pojednání o poetice trubadúrů, což jsou *Razos de trobar* Raimona Vidala z počátku 13. století, se na rozdíly mezi různými druhy písní neklade žádný zvláštní důraz. Pozdější texty je však kodifikují formulací pokynů ohledně toho, jak různé druhy psát; příkladem je anonymní katalánská *Doctrina de compondre distats*. Když se pak okcitánská lyrika ocitne v ohrožení sílícím vlivem francouzštiny, vznikne v Toulouse Převeselá společnost radostné moudrosti (Sobregaya companhia del Gay Saber), jež má zajistit zachování trubadúrské tradice, a Guilhem Molinier je pověřen sepsáním Zákonů Lásky (Las leys d'Amors), kde stanovuje rysy jedenácti „hlavních" lyrických typů, za něž je možno udílet ceny při básnických soutěžích o Květných hrách v Toulouse.[49] Termínu lyrika sice trubadúři neužívají, avšak postupný nárůst počtu písňových kategorií a neshoda ohledně náležitých subkategorií naznačují, že pro potřeby popisu této tradice je obecně pojatá široká kategorie lyriky přinejmenším stejně užitečná jako jakýkoli přehled specializovaných termínů.

Trubadúrská lyrika se rychle rozšířila po Evropě: trubadúři a jejich souputníci ze severu, tedy severofrancouzští *trouvères* a němečtí *Minnesänger*, byli často putovními pěvci. Básně psané v latině, provensálštině a dalších vernakulárních jazycích byly často shromážděny do zpěvníků, *chansonniers*, mnohdy zahrnujících také smyšlené životopisy trubadúrů (*vidas*), a posílily pojetí lyriky

49 William Paden – Frances Paden: *Troubadour Poets from the South of France*, Cambridge: D. S. Brewer 2007, s. 10–11, 5. Podle mínění Williama Padena i Pierra Beca nemůžeme spolehlivě tvrdit, že pro trubadúry a jejich publikum představovaly *canso*, *sirventes* a *cobla* vyhraněné pojmy – s výjimkou pozdního období, kdy trubadúrská tradice dosáhla plné reflexivity. Viz William Paden: System of Genres in the Troubadour Lyric, in: *Medieval Lyric: Genres in Historical Context*, s. 32; Pierre Bec: Le Problème des genres chez les premiers troubadours, *Cahier de civilisation médiévale* 25, 1982, s. 32–47. Trubadúrská poezie zřetelně zahrnuje milostnou lyriku trubadúrek (*trobairitz*), jejichž vyjádření sexuální touhy jsou mnohdy zcela explicitní; nejznámější z nich je Beatrice, hraběnka z Die.

jakožto poezie subjektu. Představa spojení lyriky s hudbou sice přetrvává, nicméně informací o hudebním doprovodu najdeme v *chansonniers* jen mizivé množství a valná část lyriky už vůbec hudební není: „Podstatná část dochovaného korpusu středověké lyrické poezie včetně objemného souboru meditativní a kajícnické poezie ve střední angličtině z 13. a 14. století postrádala hudební doprovod," konstatuje Curtis Jirsa.[50] Sílí tradice lyriky, která není určena ke zpěvu, ale například k soukromému rozjímání. Lyrika skýtá „hledisko vymezeného, ale blíže neurčeného ‚já', jehož místo má publikum zaujmout"; zájmena v první a ve druhé osobě vyzývají čtenáře, „aby toto vyjadřování vzal na sebe, a tak se přiblížil buď dokonalosti, nebo obecnosti".[51]

Petrarca, který prožil půl života v Provence, se sice věnoval trubadúrské tematice, ale činil tak v sekvenci sonetů. Sonet nebyla trubadúrská forma; jeho vznik spadá do počátku 13. století a do prostředí sicilského dvora Fridricha II. Je to (oproti středověké lyrice, jejíž sloky umožňují četné opakování) uzavřená forma a od svého vzniku je výhradně psaný. Sonety obsažené v Dantově *Novém životě* (*Vita nova*, 1295) prokládají autobiografickou narativní prózu chválami Beatrice, nářky milovníka a oslavou dvorné lásky coby postupu k lásce božské díky působení milované Paní. Petrarkův *Zpěvník* (*Canzoniere*) stanovil gramatiku evropské milostné lyriky, tedy soubor tropů, obrazů, protikladů (oheň a led) i typických scénářů, který pak celým generacím básníků ze všech koutů Evropy umožnil projevit svůj důvtip v konstruování milostných sonetů. Díky své technické náročnosti si forma získává veřejnou prestiž: psaní sonetů se (zvláště v 16. století) stává aktivitou, jíž mohou dát dvořané najevo svou duchaplnost a ostatní v tom s nimi mohou soutěžit – i když se přitom básně tváří jako průzkum citového stavu jedince.

Petrarca, který za nejlepší médium poezie nadále považoval latinu, vychválil Horatia latinskou básní, jež přejímá metrum Horatiovy první ódy: „Ty, jehož italská země velebí co krále lyrického básnictví" (*Regem te lirici carminis italus /*

50 Curtis Roberts-Holt Jirsa: *Piers Plowman and the Invention of the Lyric in the Middle Ages*, doktorská disertace, Cornell University, 2008, s. 27. Viz též Sylvia Huot: *From Song to Book*, Ithaca: Cornell University Press 1987, s. 211–241; Marisa Galvez: *Songbook: How Lyrics Became Poetry*, Chicago: University of Chicago Press 2012.

51 Judson Boyce Allen: Grammar, Poetic Form, and the Lyric Ego: a Medieval *a priori*, in: *Vernacular Poetics of the Middle Ages*, ed. Lois Ebin, Kalamazoo (Mich.): Medieval Institute Publications 1984, s. 208.

orbis quem memorat). Oživil tak termín lyrika, který se jinak ve středověku používal jen vzácně.[52] Archetypem lyrického básníka se však Horatius skutečně stává až na konci 15. století a v 16. století. Ve Francii už na sklonku 14. století existovala bohatá lyrická tradice, jež stavěla na vernakulární středověké poezii a v níž došlo ke standardizaci rondó, balady a dalších forem. Zvláště rondó získalo ustálenou podobu třináctiveršové básně složené z osmi- nebo desetislabičných veršů, dvou rýmů (jednoho mužského, jednoho ženského) a takzvaného *rentrement*, kdy se úvodní slovo či slovní obrat celé básně opakuje po druhé a třetí sloce jako refrén. Uveďme na ukázku báseň Clémenta Marota z 16. století:

Dedans Paris, ville jolie,
Un jour, passant mélancolie,
Je pris alliance nouvelle
À la plus gaie demoiselle
Qui soit d'ici en Italie.

D'honnêteté elle est saisie,
Et crois (selon ma fantasie)
Qu'il n'en est guère de plus belle
Dedans Paris.

Je ne la vous nommerai mie,
Sinon que c'est ma grande amie ;
Car l'alliance se fit telle
Par un doux baiser que j'eus d'elle,
Sans penser aucune infamie,
Dedans Paris.

▪

V krásném městě Paříži
jednoho dne přes skleslost
já novou našel svornost

52 Francisco Petrarca: *Rerum familiares libri*, kniha XXIV., list 10., ve vydání *Poesie minori del Petrarca*, III, Milano: Società tipografica de' classici Italiani 1834, s. 188.

s dívkou, jíž nejveseleji je
odtud až do Itálie.

Uchvácena je ona ctností
a věřím ve své obraznosti,
že krásnější dívky není
v Paříži.

Neříkal bych vám, že je má,
nebýt toho, že je mi rozmilá,
neb svornost ta se učinila
polibkem, který mi vsadila
bez všeho hanby pomyšlení
v Paříži.

Oblast toho, co dnes nazýváme lyrikou, se stala polem sporu v 16. století, když se například ve Francii ocitly podoby lyrických slok, jichž užívali Guillaume de Machaut, François Villon, Charles d'Orléans či *grands rhétoriqueurs*, ve střetu s formami s klasickým rodokmenem, jako byla óda a kupodivu i sonet, který získal klasické postavení Petrarkovým přičiněním. Ronsard v roce 1550 označuje za hlavní básnické žánry poezii „heroickou, satirickou, tragickou, komickou a lyrickou" a sám se prohlašuje za prvního francouzského lyrika (*le premier auteur Lyrique français*), neboť píše ódy a sonety, a vřazuje se do rodokmenu Pindara a Horatia.[53] Ronsardovo pojetí ódy je stejně široké jako u Horatia: mezi jeho nejslavnější ódy patří báseň o třech slokách s osmislabičnými verši, která začíná slovy:

Mignonne, allons voir si la rose
Qui ce matin avoit desclose
Sa robe de pourpre au Soleil,
A point perdu ceste vesprée

53 Pierre de Ronsard: Au lecteur (1557) a Au lecteur (1550), in: *Œuvres complètes*, I, ed. Jean Céard – Daniel Ménager – Michel Simonin, Paris: Gallimard 1993, s. 926, 994. Ronsard lyriku definoval pomocí jejích námětů, pro něž podal následující výčet: láska, víno, hostiny, tance, masky, dostihy, šerm, klání a turnaje a výjimečně i filosofická úvaha.

Les plus de sa robe pourprée,
Et son teint au vostre pareil.

Drahoušku, pojďme podívat se,
zda růže, která v svěží krásе
otevřela se v jitřní čas,
se soumrakem snad neztratila
růžový pláštík, v němž se skryla
táž něha, která zdobí vás.

[překlad G. Francla]

Báseň vyjadřuje ducha hesla *carpe diem*: s využitím odvěkého srovnání využívá vadnutí růže jako pobídky k tomu, aby dáma sebrala květ svého mládí (*Cueillez, cueillez, vostre jeunesse*). Joachim Du Bellay, spolu s Ronsardem člen básnického uskupení Pléiade, taktéž využívá ód a sonetů, aby francouzštinu obhájil a předvedl jakožto skutečně literární jazyk. V návaznosti na Horatiovu radu francouzské básníky vyzývá, aby četli a „dnem i nocí obraceli řecké a latinské texty" a zřekli se všech těch románských forem, za které se udílejí trofeje o Květných hrách v Toulouse, jako jsou „rondó, balady, virelais, chants royal, písně a podobné pikantnosti [*épiceries*], které v naší řeči kazí vkus a tolik svědčí o naší nevědomosti". Francouzskému básníkovi se tu říká: „Zapěj mi tyto ódy, francouzské múze stále neznámé, s loutnou naladěnou na zvuk řecké a římské lyry, a nechť každičký verš nese stopy nějaké vzácné a starobylé učenosti. Látku k tomu vám poskytne chvála bohů a ctnostných mužů, osudová rozprava o světských věcech a zájmy mladíků, jako je láska, proudící víno a dobré jídlo [*toute bonne chère*]." Žádoucí jsou i epigramy, elegie a eklogy, stejně jako sonety, jež definuje jako ódy svého druhu: „Zahrej mi ty půvabné sonety, italský vynález libý i učený, odpovídající ódě a odlišný od ní pouze v tom, že sonet má své verše omezené pravidlem, zatímco óda se může volně rozeběhnout s libovolnými verši, a dokonce je může i dle libosti vynalézet po způsobu Horatia, který – jak tvrdí gramatikové – zpíval v devatenácti různých druzích verše."[54]

V téže době – ve spise z roku 1563 – odloučil italský učenec Antonio Minturno termín lyrika od smíšených drobných forem, pro které se používal ve

54 Joachim Du Bellay: *Défense et illustration de la langue française*, Genève: Droz 2001, s. 131–136.

většině renesančních pojednání o poetice navazujících na Aristotela, a dokonce i u Scaligera, který ve svých sedmi knihách o poetice věnoval mnoho prostoru četným lyrickým žánrům. Minturno je první, kdo lyriku pojímá jako žánr stojící naroveň s epikou a dramatikou: „Kolikeré je tedy rozdělení básnictví? Trojí: jedno se zove epika, druhé dramatika a třetí melika či lyrika." Toto schéma Minturno prezentuje, jako by se jednalo o klasické dělení, a zachovává i pojem napodobování, ale rozšiřuje ho tak, aby zahrnoval také řečové jednání coby základ lyrického žánru: lyrika vybízí, oslavuje, modlí se, chválí a haní, poučuje a těší a vzorem lyriky se stává Petrarca. V odpovědi na otázku, zda se o samotném lyrickém básníkovi dá říct, že napodobuje, Minturno tvrdí, že „vyobrazení podoby těla a pocitů [*affetti*] duše" jako u Horatia a Petrarky nelze neoznačit za napodobování. Minturno jako první obdařuje lyriku s využitím *Poetiky* legitimitou, kterou jí Aristotelés upřel, a jak v nejlepší dostupné studii k pojmu lyriky od středověku do současnosti konstatuje Gustavo Guerrero, „promítá ji zpětně do starověku a zajišťuje jí zřetelný a vyhovující profil". V 16. století vytvoří Italové a Španělé z lyriky souhrnnou kategorii, zatímco Francouzi až na několik důležitých výjimek to nečiní a podávají soupis smíšených lyrických forem.[55]

Jedním z mnoha druhů neepického či dramatického verše byla lyrika i v Anglii, i když sir Philip Sidney jí věnoval zvláštní pozornost v *Obraně básnictví*: „Což snad největší nelibost působí lyrik, jenž s naladěnou lyrou a harmonickým hlasem podává chválu ctnostných skutků coby odměnu ctnosti? Vyslovuje mravní naučení a přírodní záhady? A občas pozvedne hlas až k nebeským výšinám a vyzpívá chválu nesmrtelného Boha?" Oproti Du Bellayovi Sidney chválí nejenom „Pindarovu velkolepou výmluvnost", ale i „drsné staré písně".[56]

Jak uvádí Roland Greene, z moderního pohledu se „disparita mezi dostupnou terminologií teorie lyriky a skutečnou tvorbou v daném žánru stává fascinující očividností" za renesance. Hlavním problémem při diskusích o lyrice v tomto období je skutečnost, že pro lyriku schází místo v nově autoritativním aristotelském rámci: fundamentem všech výkladů literatury je znovu pojem

55 Antonio Minturno: *Arte poetica* (1. vyd. 1563), III, Napoli: Gennaro Muzio 1725, s. 175. Toto italsky psané pojednání navazuje na Minturnovo již tak ohromné, latinsky psané pojednání *De poeta* z roku 1559, kde se básnictví taktéž dělí na epické, jevištní a melické žánry. Viz Gustavo Guerrero: *Poésie et poésie lyrique*, Paris: Seuil 2000, s. 92, 130–131.

56 Philip Sidney: *A Defense of Poesy*, Oxford: Oxford University Press 1966, s. 46. „Přírodními záhadami" se míní otázky filosofie přírody.

mimésis, a je proto těžké zajistit pro lyriku významné postavení. K mimésis například poukazuje i Sidney – proslulý je jeho výrok, že básník zpodobňuje zlatý svět –, ale současně (jak dokládá výše citovaná pasáž) setrvává i u klasického a středověkého modelu lyriky coby rétorické praxe, epideiktické rozpravy, v níž ústřední význam má chvála a hana, a díky tomu lze lyriku snáze pojmout jako významnou básnickou tvorbu. Francouzští teoretikové – v roce 1674 vydají poetické traktáty prvořadého významu Boileau i Rapin – nadále předkládají smíšený soupis lyrických forem bez jakékoli zastřešující kategorie. Milton však v pojednání O vzdělanosti hovoří o tom, jak je důležité naučit se „zákony pravé epické básně, básně dramatické a básně lyrické", a italští teoretikové konfrontovaní s nepřehlédnutelným faktem Petrarkova mimořádného literárního významu následují Minturna a nacházejí způsoby, jak pro lyriku zjednat místo vedle epiky a dramatu.[57]

M. H. Abrams, jehož *Zrcadlo a lampa* zůstává klasickou analýzou posunu od mimetické k expresivní teorii literatury v Anglii a Německu, má za to, že „prestiž lyriky v Anglii prudce vzrostla nejspíše od roku 1651, kdy nad literárním horizontem zazářily Cowleyho imitace Pindara a zahájily tak nesmírnou módu ‚větší ódy'". Již v roce 1704 John Dennis předstihl pozdější anglické teoretiky, když označil epiku, tragédii a rozsáhlejší lyriku za hlavní básnické žánry.[58] Lyrika je od té chvíle především ztotožňována s ódou a kontrastována s epickým, didaktickým a narativním básnictvím.

Klíčový okamžik této historie nastává v roce 1747, kdy abbé Batteux vydává spis *Principes de la littérature*, v němž lyriku znovuzačleňuje do aristotelského rámce literatury jakožto mimésis a současně pokládá základy romantického vyvýšení lyriky ve vzor literatury jako takové. K vyhrazení prostoru pro lyriku Batteux rázně využívá Aristotelovu zmínku o dithyrambu a k problému mimésis se staví čelem: „Když lyrické básnictví prozkoumáme jen povrchně, vzniká dojem, že obecnému principu, jenž vše převádí na napodobování, vyhovuje oproti ostat-

57 Roland Greene: The lyric, in: *Cambridge History of Literary Criticism*, III, *The Renaissance*, ed. Glyn P. Norton, Cambridge: Cambridge University Press 1999, s. 216; John Milton: Of Education, in: *Complete Prose Works*, II, ed. Ernest Sirluck, New Haven: Yale University Press 1959, s. 405.

58 M. H. Abrams: *Zrcadlo a lampa*, přel. M. Procházka, Praha: Triáda 2001, s. 97–98; John Dennis: *The Grounds of Criticism in Poetry*, in: *Critical Works*, I, Baltimore: Johns Hopkins University Press 1943, s. 338.

ním druhům hůře. Cože?, zvoláme: Zpěvy proroků, Davidovy žalmy, Pindarovy a Horatiovy ódy že prý nejsou skutečné básně? […] Což báseň není píseň, […] není to zvolání srdce? […] Žádnou malbu, žádné vyobrazení v ní nevidím. […] Platí tedy dvojí: Zaprvé, lyrické básně jsou skutečné básně, a zadruhé, nemají povahu napodobování." Nakonec ale Batteux dospívá k závěru, že lyrika přece jen napodobuje, i když se předmět napodobování liší: „Ostatní druhy básnictví mají za svůj hlavní předmět jednání; lyrické básnictví se plně věnuje pocitům [*sentiments*], ty jsou jeho látkou a hlavním předmětem." Podle Genetta zde naposledy lapá po dechu klasická estetika: jde o poslední pokus vytyčit literární pole kolem pojmu napodobování. Situováním lyriky do centra však Batteuxův pokus nakonec nauce o napodobování vezme půdu pod nohama.[59]

Minturno a Batteux sice z lyriky činí jeden z trojice hlavních žánrů, avšak cestu k utužení romantické koncepce lyriky coby expresivní uhlazuje i řada dalších faktorů. Longínovo pojednání *O vznešeném* – zvláště poté, co Boileau v roce 1674 vydal francouzský překlad – díky svému rozšíření posílilo dojem, že jednou z ústředních funkcí poezie je vyjádření duševního pohnutí. Již od středověku byly Davidovy žalmy uváděny za významný příklad lyrické poezie, avšak *Přednášky o svatém básnictví Hebrejců*, jež v roce 1753 zveřejnil biskup Lowth, působivě předestřely vznešenost těchto básní, jež autor prezentoval jako napodobování vášní: „Jelikož pro lidský rozum je napodobování všeho druhu přirozenou potěchou, je takřka vyloučeno, aby jej především neohromil a nepotěšil zvláště onen druh, jenž před něj staví jeho vlastní obraz a předvádí a zobrazuje ony vzněty, zákruty, vzruchy a skryté city, jež sám vnímá a zná."[60] Úvahy o souvislosti poezie a původu jazyka z 18. století – nejslavnější z dlouhé řady spisů je Vicova *Scienza nuova* (1725), Rousseauův *Esej o původu jazyků* (1781) a Herderovo *Pojednání o původu jazyků* (1772) – přispěly k prosazení myšlenky, že poezie je přirozenější a elementárnější než próza a její původní modalitou není rétoričnost, ale expresivita. Zmíněné texty tak razily cestu pro expresivní teorii lyriky, jak ji výslovně zformuloval sir William Jones: ten v eseji O uměních obvykle nazývaných napodobovací, kterou připojil ke svým překladům „asiatické" poezie, výslovně odmítá teorii poezie jakožto napodobování.

59 Charles Batteux: *Principes de la littérature*, I, Paříž: Nouvelle Édition 1775, s. 257–258 a 263; G. Genette: *Introduction à l'architexte*, s. 36.

60 Roberth Lowth: *Lectures on the Sacred Poetry of the Hebrews*, přel. G. Gregory, London: Macmillan 1847, s. 188.

Jones v prvním kroku pohrdlivě zavrhuje Aristotelovu „maximu“: „Je údělem maxim předhozených prvořadými autory, že je většina jejich následovníků implicitně přijme a tisíckrát zopakuje prostě proto, že kdysi vyšly z pera vynikajícího génia. Jednou z nich je Aristotelovo tvrzení, že veškeré básnictví spočívá v napodobování; od jednoho autora k druhému se mu dostalo takové odezvy, že by se zdálo naduté s ním polemizovat.“ V přímém střetu s Batteuxem Jones tvrdí, že poezie a hudba mají původ jinde, básníky mají i kultury, které si napodobování necení, a i v mohamedánských národech, v nichž je sochařství a malířství zapovězeno zákonem a neexistuje tu povědomí o dramatickém básnictví, „se s vyloženým nadšením pěstí libá umění toho, jak hnutí duše vyjádřit veršem a toto vyjádření podpořit melodií“. Jones se přitom odvolává na lyrickou tradici epideiktických básní, jež vyjadřují chválu, radost, lásku nebo žal. Poezie sice napodobovat může, avšak „původní a rodilé básnictví můžeme označit za jazyk prudkých hnutí duše, vyjádřených v přesné míře, s výraznými důrazy a významnými slovy“; a jak navazuje, formulací toho, čím by pravá poezie měla být, „jsme současně popsali, čím doopravdy byla mezi Hebrejci, Řeky a Římany, Araby a Peršany. […] Co ve svých božských básních napodobovali David či Šalamoun? […] Alkaiovy, Alkmánovy a Ibykovy lyrické verše, Kallimachovy hymny ani Mochova elegie na Biónovu smrt“ nejsou nápodobou. „Sám Aristotelés napsal jednu velmi poetickou elegii, […] ale bylo by těžké říct, co v ní napodoboval.“ A Petrarca „byl stižen skutečným žalem příliš těžce na to, aby napodoboval duševní hnutí druhých lidí“.[61]

Podobné a nesmírně vlivné stanovisko zformuloval německý estetik J. G. Sulzer: pro některá umění je možná princip nápodoby platný, avšak pramenem básnictví a hudby je pocit, a lyrika je proto trestí poezie. Dokud pilíř systému literatury představovala nápodoba, bylo nesmírně obtížné zajistit pro lyriku ústřední místo, ať už přitom byly v praxi lyrické formy sebedůležitější. Zájem 18. století o otázky původu však napomohl představě, že básnictví je elementární druh aktivity, a umožnil tak snáze se rozejít s nápodobou jakožto základem uvažování o literatuře a hledat alternativy. V roce 1810 už tak například paní de Staël mohla prohlásit: „Lyrické básnictví se vyjadřuje jménem samotného autora; není již neseno postavou. […] Lyrická poezie nic nelíčí, není omezována časovým sledem ani hranicemi místa. […] Poskytuje trvání onomu

61 William Jones: On the Arts, Commonly Called Imitative, in: *Poems, Consisting Chiefly of Translations from the Asiatick Languages*, Oxford: Clarendon Press 1772, s. 201–202, 211–212.

vznešenému okamžiku, v němž se člověk povznese nad životní slasti a strázně."[62]

Díky německým teoretikům se rozdělení literatury na epiku, drama a lyriku rychle etablovalo a Goethův verdikt, že právě toto jsou přirozené formy básnictví, se v 19. století stává normativním, i když básníci a kritikové (stejně jako tomu bylo v jiných obdobích) uznávají mnoho specifických lyrických žánrů. Ve třetí kapitole se budu věnovat moderním teoriím lyriky včetně Hegelovy vysoce vybroušené verze expresivního pojetí. Nejprve ale schematicky představme osudy pojmu lyriky v Anglii a Francii 19. století.

Posun od mimetické teorie k expresivní, jak jej zachytil Abrams, lyrice umožnil stát se vzorem poezie jako takové čili „básnickou normou". „Lyrická poezie byla nejstarším druhem," napsal John Stuart Mill, „a je také – pokud je náš nynější pohled na poezii správný – poezií eminentnější a jedinečnější než jakákoli jiná."[63] Jednou příčinou vzestupu prestiže lyriky v říši poezie je ústup epiky a dramatu: epika se proměnila v román a drama se z veršů přesunulo do prózy. Próza stále zřetelněji přejímala také narativní a didaktické funkce, jež dříve plnila nelyrická poezie. Podle výkladu viktoriánského kritika J. A. Symondse nyní román hasí žízeň čtenářů po dramatu i po epickém vyprávění; na poezii tak na jedné straně zbývá jen lyrika a na straně druhé narativní a deskriptivní básnictví, pro něž Symonds používá termín idyla: „Génius našeho věku se – odtržen od epiky, odtržen od dramatu – navrací k idylickému a lyrickému vyjádření. V idyle uspokojuje objektivní touhu po umění, v lyrice rozlévá osobitost." Prvenství lyriky uznává dokonce i Robert Browning, jehož nespokojenost se subjektivně expresivním modelem lyriky přivedla k objevu dramatického monologu: „Lyrika je nejstarší, nejpřirozenější, *nejpoetičtější* poezie, a kdykoli by se mi jí dostalo, nikdy bych ji neodmítl; nicméně v poslední době shledávám, že se o vyslovení a pozornost hlásí mnohé, jež se lyrickému živlu a schopnosti zcela vymyká – a já jsem nucen vydat se za ním nejpřímější cestou; a pak je

62 J. G. Sulzer: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 1771–1774; cituje M. H. Abrams: *Zrcadlo a lampa*, s. 101–102; Madame de Staël: *De l'Allemagne*, I, Paris: Flammarion 1968, s. 206–207.

63 John Stuart Mill: Thoughts on Poetry and Its Varieties, in: *Autobiography and Literary Essays*, ed. John M. Robson – Jack Stillinger, Toronto: University of Toronto Press 1981, s. 359.

nepopiratelné, že běžný čtenář vnímá zápletku, příběh a nejjednodušší způsob podání ‚řekl jsem', ‚on řekl' a tak dále."[64]

Navzdory epickým výbojům Victora Huga v *Legendě věků* se lyrika stává dominantní formou i ve Francii. Obratu *poésie lyrique* se ze začátku používá pro básně s výrazně afektivním rázem, zvláště pro ódu, kterou praktikují Alphonse de Lamartine a Hugo, na široké spektrum námětů od osobních po politické. Hugovo ohromné lyrické dílo zaujímá velmi veřejnou pozici i tehdy, když se (jako ve sbírce *Kontemplace*) prohlašuje za „vzpomínky jedné duše", *les mémoires d'une âme*: představa lyriky jakožto prostého „pocitu, jenž se vyznává sám sobě v okamžicích samoty" (jak zní proslulá Millova formulace), tu vůbec nepřichází v potaz.[65] *Poeta vates* je s to uzřít svět v zrnku písku a zhostit se otázek lidského údělu a našeho místa v přirozeném pořádku, ale taktéž zareagovat na politickou křivdu a osobní tragédii. Kolem poloviny století vyvolala Hugova lyrika u Théophila Gautiera a dalších reakci spočívající v koncepci lyriky jakožto řemesla oproti prorocké výpovědi a hledající sílu v eleganci. V Baudelairových básních a následně u Mallarméa, Verlaina a Rimbauda se lyrika stává půdou pro dalekosáhlé poetické experimenty, tematické (jako u Baudelaira) i formální.

S tím, jak se lyrika v Anglii etabluje jakožto básnická norma, se odpor vůči ní stává podnětem pro poetické experimenty – Browningovou touhou po „objektivnějších" formách, jež vedla ke zrodu dramatického monologu, počínaje a modernistickým roztříštěním lyrického subjektu a imagistickými experimenty konče. Ve 20. století se odpor vůči lyrice stává pevnou součástí básnické praxe. Model lyriky jakožto vášnivého vyjádření básníka však zvláště v pedagogickém kontextu zůstal pevně zaveden až do poloviny 20. století: „Lyrická poezie vyvolává emoce, jelikož vyjadřuje pocit autora." Nebo jinde: „První a nejdůležitější je nabytí dojmu, že verše pronáší sám básník a vyjadřuje vlastní pocity, naděje či postoje."[66] Angloamerická nová kritika, lačná toho, aby stu-

64 John Addington Symonds: A Comparison of Elizabethan with Victorian Poetry, *Fortnightly Review* 45, 1889, s. 62, 64; Robert Browning: dopis Johnu Kenyonovi z 1. října 1855; obojí cituje Marion Thain: Victorian Lyric Pathology and Phenomenology, in: *The Lyric Poem: Formations and Transformations*, ed. Marion Thain, Cambridge: Cambridge University Press 2013, s. 157, 161–162.

65 J. S. Mill: Thoughts on Poetry and Its Varieties, s. 348.

66 Walter Blair – W. K. Chandler: *Approaches to Poetry*, New York: Appleton 1953, s. 250; Lawrence Zillman: *The Art and Craft of Poetry*, New York: Macmillan 1966, s. 161.

denti básně nejenom oceňovali, ale i interpretovali, dokázala přesunout pozornost od básníka k textu s nasazením strategie, kdy se k lyrice přistupuje, jako by ji pronášela určitá *persona*, ne sám básník (k této teorii se vrátím ve třetí kapitole); básníci však svou práci nadále chápali v sepětí s expresivním modelem, i když zpravidla v odporu vůči němu, a budovali báseň tak, aby u ní selhaly všechny snahy o vysledování koherentního hlasu.

3. Lyrický žánr

Nástup teorie exprese, díky níž je možné lyriku uznat za fundamentální žánr a současně ji pozdvihnout na úroveň básnické normy, současně vyznačuje počátek moderního vzdoru vůči teorii žánrů: žánry jsou nyní považovány nikoli za modality literárních možností, nýbrž za soubory pravidel, jež omezují kreativitu. Řečeno s Rancièrem, dochází k posunu od režimu reprezentace, ve kterém se literatura chápe jako soubor žánrových kategorií založených na mimésis čili na tom, co se zpodobňuje, k „estetickému" režimu expresivity, ve kterém pro žánr víceméně není místa a ve kterém se literatura může stát sebevyjádřením nebo i vznešeným posláním, výrazem oddanosti literárnímu absolutnu.[67] Teorie exprese vyvolává odpor vůči hierarchii literárních námětů i hierarchii žánrů a autoři si užívají revoluční roli bořitelů rozdílů mezi vznešeným a sprostým, vysokým a nízkým. V libovolném literárním modu lze zpracovat libovolné téma. Především se ale po tomto posunu již psaní nechápe nutně jako volba žánru a tvorba v sepětí s ním.

Fascinující ukázkou protižánrového smýšlení, jež zároveň přímočaře souvisí s expresivní teorií lyriky, je esej Paula de Mana Antropomorfismus a tropos v lyrice. De Man vedle sebe staví Baudelairovy sonety Spojitosti a Posedlost a interpretuje Posedlost jako lyrické čtení Spojitostí; jinak řečeno, Posedlost je překladem Spojitostí utvořeným tak, aby se Spojitostem dalo porozumět

67 Jacques Rancière: *La Parole muette*, Paris: Hachette 1970. Titul *L'Absolu littéraire* zvolili Philippe Lacoue-Labarthe a Jean-Luc Nancy pro svůj výklad teorie německého romantismu (Paris: Seuil 1978).

s uplatněním měřítek interpretace lyriky a konvencí lyriky chápané jako vyjádření určitého subjektu. Spojitosti – báseň bez mluvčího v první osobě – nám předkládají v epideiktické tradici sérii deklarací o vztazích mezi světem přírody a duchovními významy.

CORRESPONDANCES

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles ;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.
Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.
Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
– Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,
Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'arbre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

SPOJITOSTI

Příroda, to je chrám se živým sloupovím,
jímž se čas od času změť tichých hlasů nese,
a lidé chodí tu v tom symbolovém lese,
bdělými pohledy se sklánějícím k nim.
Tak jako ozvěny, jež z dálek melodicky
se spojí v hlubokou a temnou jednotu,
objemnou jak ta tma a jak to světlo tu,
též barvy, parfumy a zvuky splynou vždycky.
Jsou vůně čerstvé tak jak líčko dítěte,
s libostí hoboje a se svěžestí trávy,
a jiné, vítězné, mdlé, těžké, prokleté,
s rozpínavostí drog, jež pranic nezastaví,

tak ambra, kadidlo a různé silice,
kterými pějí duch a smysly žíříce.

[překlad S. Kadlece]

Posedlost pojednává téma odezev a korespondencí odlišně: neosobní Spojitosti proměňuje v posedlost mluvčího-subjektu a nabízí paradigma romantického pojetí lyriky.

OBSESSION

Grands bois, vous m'effrayez comme des cathédrales,
Vous hurlez comme l'orgue ; et dans nos cœurs maudits,
Chambres d'éternel deuil où vibrent de vieux râles,
Répondent les échos de vos *De profundis*
Je te hais, Océan ! tes bonds et tes tumultes,
Mon esprit les retrouve en lui ; ce rire amer
De l'homme vaincu, plein de sanglots et d'insultes,
Je l'entends dans le rire énorme de la mer.
Comme tu me plairais, ô nuit ! sans ces étoiles
Dont la lumière parle un langage connu !
Car je cherche le vide, et le noir, et le nu !
Mais les ténèbres sont elles-mêmes des toiles
Où vivent, jaillissant de mon œil par milliers,
Des êtres disparus aux regards familiers.

POSEDLOST

Mne z tebe jímá strach jak z katedrály, Lese!
Hřmíš jako varhany, a v srdcích prokletých,
těch síních smutečních, v nichž starý vzlyk se třese,
se nám pak ozývá zpěv *De profundis* tvých.
Mám tě s tvým vzpínáním a zmatkem nerad, Moře!
Já v duchu cítím je a v strašném zmatku vln
poznávám hořký smích, smích zoufalého hoře,
jímž zdeptán směje se, kdo trpí, hanby pln.
Líbila by ses mi, ó Noci, převelice,

být bez hvězd, mluvících tak jasně září svou!
Vždyť toužím za prázdnem a tmou a nahotou!
Tmy jsou však obrazy, kde žijí, tryskajíce
po celých tisících ze zraku očí mých,
zmizelé bytosti pohledů důvěrných!

[překlad S. Kadlece]

Tajuplná konstatování Spojitostí typu „Příroda, to je chrám" střídá oslovení lesu, oceánu a noci, jež základá spekulární vztah mezi subjektem a objektem, člověkem a přírodou. Série apostrof ve druhé básni ustavuje vztah mezi hovořícím subjektem a světem přírody, díky nimž mohou vlastnosti stejně jako ozvěny přecházet sem tam a báseň klade otázku, zda se vzorce promítají zvenčí dovnitř (mysl v sobě hledá bouřlivé převalování moře), nebo naopak (tma je clonou, na niž se z mých očí promítají tisíce mrtvých). „Kánon romantické a postromantické lyrické poezie," píše de Man, „nabízí nesčetné verze a variace tohoto vzorce směňování mezi vnitřkem a vnějškem, jenž zakládá metaforu lyrického hlasu jakožto subjektu."[68]

Baudelairův sebereflexivní sonet ironickým způsobem tematizuje tendenci básnické představivosti nacházet sebe samu v přírodě při energetickém vykonávání této schopnosti. Prohlášení, že příroda je chrám, je zpsychologizováno v cit – lesy mne děsí stejně jako katedrály – a surrealistická promluva živoucích sloupů ve Spojitostech je v Posedlosti znaturalizována ve strašidelný, ale přirozený řev větru v korunách stromů. Když se příroda oduševní lyrickou invokací, mohou hvězdy (stejně jako růžička v Goethově básni, kterou jsme probírali v první kapitole) promlouvat „známým jazykem", a dokonce i noční tma se stává projekční clonou. Posedlost vynáší najevo vztahy zrcadlení mezi subjektem a přírodou, které ve Spojitostech setrvávají v příšeří, a uvádí nás – zčásti díky působení hlasu – do režimu lyrické hyperboly. Posedlost lze číst jako niterné osvojení Spojitostí, ale také jako vynesení najevo a ozřejmení onoho subjektu, který ve Spojitostech absentuje, avšak expresivní model lyriky ho předpokládá.

De Man uštěpačně píše, že Baudelaire tyto dva sonety „úslužně dodal nepochybně v zájmu budoucích učitelů vyzvaných k výkladu povahy lyriky". Posedlost svým lyrickým čtením či překladem Spojitostí skvostně naplňuje romantický

68 Paul de Man: Anthropomorphism and Trope in the Lyric, in: *The Rhetoric of Romanticism*, New York: Columbia University Press 1984, s. 256.

model lyriky. „Lyrika, jak o ní dnes mluvíme, čili instance zpodobněného hlasu" v sobě podle de Mana obnáší různé rétorické a tematické charakteristiky, mimo jiné „tropologickou transformaci analogie v apostrofu", „gramatickou transformaci oznamovacího způsobu ve vokativní modality otázky, zvolání, oslovení, hypotézy atd." a „zrcadlovou symetrii podél osy tvrzení a negace (které odpovídají zrcadlové obrazy ódy jakožto oslavy a elegie jakožto smutku)". S tím vším lze souhlasit. Posedlost je skutečně ilustrací některých významných možností lyriky. Ale jak tomu je se Spojitostmi? „Víme jediné," píše de Man, „emfaticky se *nejedná* o lyriku. A přesto jen a jedině tato báseň obsahuje, implikuje, vytváří, plodí a dovoluje (nebo jakou jinou scestnou verbální metaforu budete chtít použít) veškerý potenciál lyriky."[69] Tajuplné Spojitosti slouží jako jakýsi „pratext", jenž implikuje nebo vyvolává rétorické strategie žánru. Nepřímo tak poskytuje objasnění povahy lyriky, jejímž příkladem je Posedlost. Na to ale de Man naváže prohlášením: „Lyrika není žánr, nýbrž jedno ze jmen k označení obranného pohybu rozumění a možnosti budoucí hermeneutiky. Z tohoto hlediska není mezi jedním a druhým žánrovým označením žádný zvláštní rozdíl: všechny mají tutéž funkci, intencionální a časovou." To znamená, že žánrová označení slibují možnost, že danému textu nakonec porozumíme v souladu s konvencemi žánru. Pak ale de Man přechází k ještě rozmáchlejšímu závěru: „Žánrová označení, jako je ‚lyrika' (nebo různé její poddruhy: ‚óda', ‚idyla', ‚elegie'), stejně jako pseudohistorická označení period, například ‚romantismus' či ‚klasicismus', jsou vždy slova vzdoru a nostalgie, maximálně odloučená od materiality reálné historie."[70]

To působí dojmem klasického odmítnutí reality žánrů a periodizace. Žánrová označení, jako je lyrika, jsou shodně s označeními period jen jmény pro způsoby, jak nahodile uspořádat věci, bránit se tak neuspořádané hře jazyka a dějin a dát světu smysl.

Uvažovat o žánrech jako o pojmenováních pro strategie čtení, nikoli typy textu je jistě možné, ale de Manovo stanovisko je odlišné. Pojem lyriky, který nám umožňuje chápat jazyk básně pomocí představy, že slyšíme hlas nějakého hovořícího subjektu, podle něj nepředstavuje nahodilou strategii, nýbrž působivou realitu našeho potýkání se světem. Posedlost coby báseň, která tato

69 Zvolená hyperbolická formulace („báseň a jedině báseň") podle všeho čerpá inspiraci z lyrizujících úkonů, které sama sleduje, a tak nakonec Baudelairovu báseň spojuje se samotnou možností lyriky.

70 P. de Man: Anthropomorphism and Trope in the Lyric, s. 261–262.

očekávání obdivuhodným způsobem naplňuje, je skutečně lyrikou. A pokud jí Spojitosti nejsou, tkví příčina v tom, že tato báseň pomáhá odhalit tropologické operace ve všech oněch lyrických strategiích – „veškerém potenciálu lyriky" –, jež z Posedlosti činí lyriku. De Man nepopírá, že Posedlost je lyrika, nýbrž vyčleňuje Spojitosti jakožto antilyriku, demystifikaci lyriky, která nám pomáhá sledovat hru apostrofy, prosopopoie a tvoření obrahu hlasu ve druhé básni coby exemplární lyrice.

De Manova esej s sebou nese dva druhy důsledků. Zaprvé: tvrzení, že žánry podobně jako označení period představují kategorie, s jejichž pomocí se snažíme vtisknout smysl jazykovým produkcím, je nepochybně pravdivé – přesně toto je důvod, proč podobná slova potřebujeme. Povšimněme si ovšem, že uvedené kategorie jsou funkční i pro samy autory, díky čemuž může Baudelaire vytvořit lyrickou Posedlost podle uvedeného modelu lyriky. Avšak zadruhé a ještě podstatněji podává de Manova esej kritiku jednoho určitého expresivního modelu lyriky, jehož ukázkou je Posedlost: lyriky s centrem v subjektu, vyvolávající účin toho, že slyšíme nějaký hlas, a strukturované protikladem mezi člověkem a světem a tropologickými směnami mezi vnitřkem a vnějškem. De Manova analýza figurálních operací, pomocí nichž lyrika tohoto druhu funguje, a důkaz toho, že Spojitosti podle daného modelu nejsou lyrika, podávají demystifikaci tohoto konkrétního pojetí lyriky.[71] Vedou k závěru (ačkoli de Manův cíl je jiný), že pokud máme účinně oponovat moderním představám o lyrické srozumitelnosti, spjaté s hlasem subjektu, potřebujeme velkorysejší pojetí lyriky. Spojitosti coby epideiktická promluva, jež se snaží vypovědět pravdy o světě a v níž sice nacházíme neosobní hlasové znění (*voicing*), ale žádný „hlas", sice neodpovídají romantickému modelu lyriky, nicméně jsou platným příkladem této širší lyrické tradice.

Moderní, historizující kritika kategorie lyriky (často označovaná termínem *new lyric studies*) provedla zvláštní obrat, převzala de Manovo pojetí „lyrického čtení" a tvrdí, že kategorie lyriky představuje neoprávněný akt moderní lyriky, který lyrickým čtením překrucuje nejrozmanitější básně v lyriku. Zvláštní ale je, že tato kritika vlastně de Manovu argumentaci převrací: Virginia Jacksonová a Yopie Prinsová shrnují de Manovu úvahu tak, že „Baudelairův

71 Alespoň stručně bych se měl zmínit o de Manově brilantním důkazu, že ve Spojitostech se srovnávající „jako" (*comme*), jež spojuje hmotnou úroveň s duchovní, na konci mění v čistě enumerační výraz s významem „jako například" („tak ambra, kadidlo a různé silice"), v „koktání", nikoli nástroj či garanci smyslu.

kanonický a programatický sonet Spojitosti odpovídá požadavkům na lyriku par excellence" a de Man se snaží „Baudelairovu báseň zachránit před oněmi verzemi lyrického čtení, kterým se tak snadno podvolovala. Takovouto alternativu hledá v Baudelairově básni v próze Posedlost, vytvořené minimálně pět let po Spojitostech", a nachází zde „prozaickou dekompozici svrchovaně lyrických Spojitostí".[72] Posedlost ale není žádná báseň v próze, je to sonet, a neprovádí dekompozici lyrických Spojitostí, nýbrž lyrické čtení básně, která podle de Mana naprosto není „svrchovaně lyrická", naopak – vůbec to není lyrika. (Tento bod vyhlašuje velmi jasně!) Stoupenci historismu by měli vynakládat o něco větší snahu na to, aby pracovali s ověřenými fakty.

Jacksonová s Prinsovou od de Mana přejímají pojem lyrického čtení, který transformuje texty v lyriku, a tvrdí, že kritika proměnila ohromnou škálu různých textů v lyriku. S tím, jak se „básnické podžánry hroutily na expresivní romantickou lyriku 19. století, začaly různé modality básnické cirkulace – svitky, knížky v rukopisu, písňové cykly, almanachy, polemiky, slabikáře, libreta, velkoformátové tisky, laciné brožury, recitační příručky, ročenky, dárkové svazečky, noviny a antologie – mizet v pozadí idealizované scény čtení, stále jednoznačněji ztotožňovaného s idealizovanou modalitou vyjádření".[73] Hlavní příklad, o nějž se Jacksonová opírá, je představen v knize *Bída Emily Dickinsonové*: psaní veršů u Dickinsonové plynule navazovalo na jiné každodenní aktivity – korespondenci s přáteli, zamýšlení se nad všedními záležitostmi, směnu památečních předmětů a tak dále; kritikové však její psaní proměnili v lyriku a analyzovali je jako vyjádření básnického tvůrce, směřované k publiku tvořenému čtenáři připravenými k interpretaci.

Při vyhodnocování významu lyriky jakožto žánrové kategorie představuje Dickinsonová zvláště pozoruhodný příklad. Jacksonová s Prinsovou nabízejí přehled širokého vějíře veršových žánrů 19. století, k jejichž potlačení údajně vlivem vnuceného kadlubu lyriky došlo – příkladem má být „elegie, óda,

72 *The Lyric Theory Reader*, ed. Virginia Jackson – Yopie Prins, Baltimore: Johns Hopkins University Press 2014, s. 270–271. Dalším hlavním dokumentem tohoto typu kritiky je Virginia Jackson: *Dickinson's Misery: A Theory of Lyric Reading*, Princeton: Princeton University Press 2005; heslo V. Jacksonové Lyric v posledním vydání *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, ed. Roland Greene et al., Princeton: Princeton University Press 2012, s. 826–834; a příspěvky do tematického bloku The New Lyric Studies, *PMLA* 123, 2008, s. 281–234.

73 V. Jackson: *Dickinson's Misery*, s. 7. Povšimněme si, že kritika podle uvedené teze eliminuje určité způsoby cirkulace poezie, nikoli jednotlivé žánry.

hymnus, ekloga, balada, pijácká píseň a veršovaná epištola"; avšak psala snad Dickinsonová v některém z těchto žánrů? To by byl těžko udržitelný názor: Dickinsonová sice psala v hymnických metrech, ale nepsala hymny. Některé její básně snad lze pojmout jako elegie, ale i to je poněkud přepjaté. Jacksonová se ani nepokouší doložit, že básně E. Dickinsonové „skutečně" náležejí k některému z uvedených žánrů. Co tedy Emily Dickinsonová vlastně psala? Na základě studia učebnic, ze kterých se Dickinsonová učila, i dalších dobových čítanek a příruček dospěla Cristanne Millerová k závěru: „Ve Spojených státech na počátku a v polovině 19. století se označení lyrika používalo pro jakoukoli poezii, jež není výrazně dramatická, epická či narativní, jejíž jazyk je harmonický či melodický anebo je koncipována jako píseň. Poezie Emily Dickinsonové tomuto modelu odpovídá." Ze soudobých pramenů měla Dickinsonová vštípeno, že lyrika – relativně krátké básně s krátkými verši – umožňuje onu plodnou formální inovaci a myšlenkové experimenty, do kterých se pustila, a v porovnání se svými předchůdci je „lepším *lyrickým* básníkem v tom smyslu, jak by danému termínu sama rozuměla".[74]

Historizující kritika se podle všeho snaží kategorii lyriky rozmetat a přimět nás k návratu k vějíři konkrétních historických praktik, nebo chce přinejmenším deklarovat, že texty, jež Emily Dickinsonová psala, nejsou samy o sobě lyrikou. Ve snaze obhájit rozmáchlý verdikt nad stoletím a půl lyrického čtení, respektive „lyrizace", však Jacksonová nechává splynout dvě velmi odlišné historické operace. Jednak tu je proces, díky němuž se v průběhu 19. století stává expresivní lyrika, tj. lyrika jakožto intenzivní výraz básníka, normou. Tuto operaci popisuje Abrams v *Zrcadle a lampě* a Jacksonová k ní poukazuje, když hovoří o „idealizované výrazové modalitě" „expresivní romantické lyriky". Zásadně odlišnou povahu má ona kritická operace, kdy angloamerická nová kritika počínaje čtyřicátými lety 20. století odnímá báseň historickému autorovi a pojímá ji jako *promluvu*, již pronáší určitá persona. Novokritická čtení, píše Jacksonová, „nahradila historickou osobu abstraktní personifikací a takto utvořila abstraktní žánr, přístupný každému, kdo si vštípil schopnost lyrického čtení – namísto směny veršů mezi lidmi s kolísající mírou vzájemného přístupu, kteří čtou v souladu s vlastními historickými referenty".[75]

74 Cristanne Miller: *Reading in Time: Emily Dickinson in the Nineteenth Century*, Amherst: University of Massachusetts Press 2012, s. 24, 37.

75 V. Jackson: *Dickinson's Misery*, s. 100.

To je nepochybně pravda. Musíme ale připojit nejméně trojí upozornění. (1) Oba modely lyriky – tedy lyrika jakožto výraz básníkových citů či pocitů a lyrika jakožto zpodobnění fikčního básnického mluvčího nebo persony – vyvstávají v odlišných historických fázích a plní zcela svébytné funkce. Hodit je na jednu hromadu a opatřit nálepkou „lyrizace" je historicky nezodpovědné. Příčinou historického poklesu prestiže různých lyrických subžánrů v 19. a na počátku 20. století je první model, příčinou distinktivního způsobu čtení básní jakožto výpovědí fikční persony v polovině 20. století je druhý model. (2) Ohledně Emily Dickinsonové konstatujme: bez ohledu na to, zda je legitimní považovat ji za básníka, který píše pro budoucnost, a ne za pouhou starou pannu, která si zapisuje veršovánky pro přátele a známé, je faktem, že literární kritika byla ve 20. století nejenom ochotná, ale přímo lačná zrekonstruovat specifické podmínky vzniku a přežití jejích textů a dokázala ocenit každou čárku a pomlku v rukopisech. Autorka Emily Dickinsonová se zcela jistě neproměnila v „abstraktní personifikaci". (3) Otázce, zda lyriku číst jako výraz autora, jako promluvu zkonstruované persony, nebo podle lepšího modelu, ke kterému teprve musíme dospět, se budu věnovat ve třetí kapitole při rozboru různých teorií lyriky; je ale nutné probírat ji odloučeně od otázky, zda je příhodnější považovat básně za principiálně přístupné všem čtenářům, nebo jako „verše směňované mezi lidmi s kolísající mírou vzájemného přístupu, kteří čtou v souladu s vlastními historickými referenty", jak to požaduje Jacksonová. Básně zpravidla obíhaly mezi lidmi mnoha různými způsoby a básníci často doufali, že se jejich čtenáři stanou i lidé, které osobně neznají, snad i po jejich smrti; výtka z přehlížení konkrétních historických modalit cirkulace tedy není příliš účinnou kritikou mínění, že lyrika představuje iterovatelný diskurs, přístupný opakované performanci v nejrůznějších kontextech. Jacksonová sama poukazuje na příklady, kdy Dickinsonová zaslala tytéž verše různým korespondenčním partnerům, a de facto tak se svým textem zacházela jako s replikovatelnou básní.

Romantický model lyriky coby básníkova výrazu přetrval i pro básníky 20. století velice zřetelně na horizontu – byť třeba jen jako model, jemuž je nutno se vzepřít nebo ho odvrhnout. Jeden významný proud severoamerické poetiky 20. století (od Louise Zukofského a Gertrude Steinové přes Jacka Spicera, Charlese Olsona a Roberta Creeleyho až po skupinu kolem časopisu *L=A=N=G=U=A=G=E* a navazující konceptuální básníky) tvořil v jasné opozici vůči pojmu lyriky. Jako nežádoucí model, jemuž je nutné se vyhnout,

se mnoha autorům jevila především idea lyriky spjaté s tím, co de Man nazývá „fenomenalizace básnického hlasu", tedy koncept básně, jíž rozumíme díky tomu, že v sobě vyvoláme představu naslouchání určitému hlasu. Co si počít – táže se Marjorie Perloffová – s básněmi Lyn Hejinianové nebo Charlese Bernsteina, „které začleňováním nacházených objektů – útržků reklamních sloganů, novinových titulků, mediálních klišé, úryvků z učebnic i citátů z jiných básníků – usilují právě o dekonstrukci možnosti zformování jakéhokoli koherentního či konzistentního lyrického hlasu"?[76] Na to odpovídám, že zmínění básníci vytvořili texty, jež vyžadují čtení přiměřené odlišnému modelu; nicméně možností, jak si zde počínat, je celá řada.

I ve 20. století vzniklo mnoho básní, například Tato místnost Johna Ashberyho, jež vyžadují znělou, hlasovou realizaci či projekci a mohou vedle sebe stavět obraty, jež evokují rozmanité hlasy, i když současně podlamují možnost, že bychom celé básni porozuměli vnímáním jediného koherentního hlasu. Básně tohoto druhu vyžadují čtení v sepětí s tradicí lyriky, na kterou opakovaně poukazují. Zároveň ale mnoho básní zachází v odporu vůči modelu, jenž předpokládá ústřední roli sluchu čili rytmických a znělých efektů hlasové projekce, podstatně dál. Škála tu sahá od tvarových a konkrétních básní, jež skoro ani není možné číst, pouze vidět a popisovat, po básně, jež se vztahu k hlasu a promlouvajícímu subjektu zbavují jinak. Bernsteinova báseň nesoucí název „tato báseň záměrně ponechána prázdná" je tvořena prázdnou stránkou, opatřenou pouze uvedeným nadpisem a s okraji vyznačenými tak, abychom „báseň" vnímali jako reprodukci tiskové stránky.[77] Bernstein rozehrává aluzi na model stránek v právních dokumentech, které jsou – s výjimkou věty, která oznamuje, že se tak děje úmyslně – prázdné, a vznáší otázku, zda básní je sama prázdná stránka, nebo nadpis, který prázdnotu oznamuje. Bez ohledu na to, pro kterou možnost se rozhodneme, mu nejspíš musíme přiznat, že úspěšně unikl z oblasti lyriky. Hlavní otázka však nezní, zda tu či onu báseň počítat k lyrice, nýbrž do jaké míry se s parametry této tradice počítá jako s něčím, co lze citovat, parodovat, cíleně využívat, očerňovat nebo potírat; i když prohlášením, že se s nimi počítá, možná obcházíme klíčový problém, neboť hlavní spor je vlastně o to,

76 Marjorie Perloff: *Poetic License*, Evanston (Ill.): Northwestern University Press 1990, s. 12.

77 Charles Bernstein: this poem intentionally left blank, *Jacket* 26, 2004; dostupné na: http://www.jacketmagazine.com/26/a-bern.html.

zda přístup k dané básni nebo básnickému dílu v sepětí s lyrickou tradicí obohacuje naši zkušenost příslušných básní a naše uvažování o nich.

V jedné slavné stati dospívá René Wellek k závěru, že idea lyriky – přinejmenším v té podobě, jak nám ji zanechala teorie básnictví německé romantiky, tedy jakožto výraz intenzivní subjektivní zkušenosti – je nefunkční. „Popis tohoto druhu nedokáže postihnout nesmírnou rozmanitost forem lyriky v dějinách a v různých literaturách a neustále nás zavádí do neřešitelné psychologické slepé uličky, totiž k domnělé intenzitě, niternosti a bezprostřednosti prožitku, které nikdy nelze spolehlivě doložit a není možné prokázat, že jsou pro uměleckou kvalitu relevantní." „Východisko z této obtíže je nabíledni," uzavírá Wellek: „Musíme zanechat snah o vymezení obecné povahy lyriky či lyrična. Výsledkem vždy budou jen triviální obecnosti."[78] Wellek navrhuje, abychom se namísto toho zaměřili na popis jednotlivých žánrů (ódy, elegie, písně), jejich konvencí a tradic – což ovšem pro poezii 19. a 20. století není příliš slibná strategie: velká část té nejzajímavější lyriky z tohoto období do žádných specifických žánrů či subžánrů nespadá. Navržený krok by v sobě obnášel zásadní teoretické a praktické selhání, neboť by vedl k přehlížení ohromné množiny básní, jejichž efekty nepopiratelně závisejí na konceptuálním rámci.

Úderný argument pro přijetí lyriky jakožto žánru zní, že nemáme lepší možnost. Širší kategorie *poezie* sice za sebou má dlouhou historii, ale při své šíři již není příliš použitelná – okamžitě vyžaduje další dělení. Pokud bychom se tedy *lyrice* rozhodli vyhnout coby údajnému anachronismu vnucenému moderní kritikou a chtěli se zaměřit na užší lyrické žánry, jako je óda, balada, píseň či elegie, a na žánry definované formou, jako je sonet, villanelle či sestina, vyšlo by jednak najevo, že žádný obecně přijímaný vějíř lyrických žánrů neexistuje. Ve všech historických obdobích platí, že čím podrobněji se rozvinula kvaziakademická poetika (ať už přitom myslíme na knihovníky v Alexandrii, na pozdně latinské teoretiky rétoriky, na rozhodčí při soutěžích trubadúrů nebo na literární vědce s renesanční specializací), tím větší je počet pojmenování pro lyrické žánry či podžánry; a ani ty kategorie, jež se těší obecnější oblibě nebo dlouhodobější trvalosti, samozřejmě nezůstávají stabilní. Stejná výtka, jaká zaznívá vůči termínu lyrika – že totiž v různých dobách a na různých místech

78 René Wellek: Genre Theory, the Lyric and Erlebnis, in: *Discriminations: Further Concepts of Criticism*, New Haven: Yale University Press 1970, s. 251–252.

označuje různé věci –, se dá pronést vůči elegii, baladě, a dokonce i ódě, která se dosti liší v závislosti na tom, zda ji vytváří Pindaros, Horatius, Ronsard, Collins, Keats, Pablo Neruda nebo Robert Lowell. Stejné historické disparity, jež jsou podle všeho motivací touhy oprostit se od kategorie jménem lyrika, se objevují i u úžeji vymezených žánrů, a dokonce se lze domnívat, že jsou v tomto druhém případě zrádnější: zatímco totiž proměny lyriky jsou nepřehlédnutelné, kluzká či vyloženě pochybná povaha kategorie jménem óda není takto očividná. Navíc – a v tom tkví druhá nevýhoda každé snahy vyhnout se rubrice jménem lyrika a zaměřit se na užší kategorie – nikdy neexistoval žádný vyčerpávající soubor nižších kategorií. Pokud se lyriky zbavíme, vždycky budeme nakonec potřebovat nějakou jinou kategorii na způsob „rozmanitých kratších básní", kam směstnáme veškerou lyriku, jež nespadá pod ostatní žánrová záhlaví – i kdybychom se o jejich začlenění pokusili tak, že rozmnožíme žánry definované obsahem a připojíme na seznam k albě čili svítáníčku a ekfrasi čili básni o uměleckém díle žánry pastorály, básnické chvály, nokturna, milencova nářku, loučení, hymnu, epithalamia a další.

Jacksonové historizující námitka vůči pojmu lyriky obsahuje výtku, že termín lyrika stírá podžánry. O poezii trubadúrů Jacksonová píše: „Rafinovaná středověká rozlišení mezi mnoha různými žánry takovýchto veršů (např. *chanson*, *tenso*, *descort*, *partimen*, *alba*, *pastourelle*, *dansa*, *sirventes* či *cobla*) se vytratí, když o trubadúrských básních prohlásíme, že se bytostně či konzistentně jedná o lyriku."[79] Uvedené rozdíly se však spolehlivě neztrácejí; když badatelé připustí, že se tyto básně počítají k lyrice a náleží do lyrické tradice, naprosto jim to nebrání zaobírat se rozdíly, jež budou považovat za důležité (jak už jsem zmínil výše, většina trubadúrských kategorií vzniká relativně pozdě). A ani u moderních básní nám kategorie lyriky nebrání rozeznat elegii od epithalamia nebo od alby.

Skutečnost je totiž taková, že kritikové v závislosti na tom, oč jim v daném projektu jde, pracují s různými měřítky a s různými typy rozlišení. Roland Greene, specialista na renesanci, je též hlavním editorem *Princetonské encyklopedie poezie a poetiky*, což je příručka, jež si klade za cíl podrobně popsat a zaznamenat více básnických kategorií, než by si kterýkoli jednotlivec dokázal zapamatovat. S ohledem na renesanci zde uvádí, že kategorie lyriky zpravidla není považována na případné označení četných žánrů s krátkými verši, a dokonce

79 V. Jackson: Lyric, in: *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, s. 827.

se zdá, jako by měl pochybnosti o hodnotě příslušné kategorie jako takové.[80] Ve svém ambiciózním a tematicky široce pojatém *Postpetrarkismu*, kde se zabývá dějinami lyrické sekvence od Petrarky dále, zcela jednoznačně pojímá lyriku jako žánr a svůj cíl charakterizuje následovně: „Jak můžeme v rámci obecné teorie diskursivních charakteristik lyriky objasnit fakt, že po více než pět set let se v mnoha literárních kulturách starých i nových světů těší dominantnímu postavení lyrická sekvence?" Lyriku Greene chápe jako dialektickou souhru rituálních a fikčních fenoménů (podrobněji se k jeho pojetí vrátím ve třetí kapitole) a postuluje ji jako souvislou tradici, uvnitř které vyvstává specificky petrarkovská lyrická sekvence. Lyriku coby dlouhodobý žánr potřebuje k tomu, aby mohl „odhalit lyrickou sekvenci v celku žánru" a vystihnout jednu zvláštní lyrickou praxi, jejímž objevitelem je Petrarca (o Catullovi a Propertiovi Greene tvrdí, že sice píšou lyriku, avšak lyrické sekvence nikoli) a která přetrvává dodnes. Nesmírná rozmanitost probíraných lyrických sekvencí – jejich autory jsou Petrarca, Edward Taylor, Walt Whitman, Pablo Neruda a mnozí další – „jen potvrzuje potřebu co nejšířeji vystavěné teoretické argumentace, tak aby do sebe pojala lyrické sekvence od renesance až po současnost".[81] Chce-li Greene popsat příslušný historický vývoj a vyznačit potřebné rozdíly, musí lyrickou sekvenci pojímat jako poddruh rodu *lyrika*.

Žánrové koncepty tohoto typu zůstávají nezbytným nástrojem a možná i hlavním polem literární historie: pokud je literatura něčím víc než jen sledem jednotlivých děl, pak se její dějiny odehrávají na úrovni žánru, tedy v modifikacích žánru, vzniku nových žánrů a mizení starých. Způsob, jak ten či onen kritik zachází s žánrem, se tedy bude lišit v závislosti na projektu: jednou může trubadúry vydávat za zakladatele tradice západní milostné lyriky, jindy zdůrazní rozdíly mezi různými druhy trubadúrské lyriky. Aby však tyto rozdíly zřetelně vyšly najevo, musíme mít k dispozici širší společnou oblast srovnání. Konkrétněji řečeno: máme-li najít něco, co má vlastní dějiny, budeme potřebovat široce vymezené pojmy. Představa lyriky jakožto žánru je tedy v jádře zhuštěním teze, že *poezie* jakožto celek (zahrnující mj. dlouhé narativní básně nejrůznějších druhů) je pro uvažování o básních v rozmanitých ohledech méně užitečnou kategorií než *lyrika*; že existuje západní tradice krátkých, nenarativních, vysoce rytmických a mnohdy do slok strukturovaných dílek, pro něž

80 R. Greene: The lyric.

81 R. Greene: *Post-Petrarchism*, s. 4–5.

je zásadní jejich sluchové vnímání; a že uvažování o těchto výtvorech v jejich vzájemných vztazích nasvětluje rysy, jež by jinak mohly být přehlédnuty nebo zůstat nejasné, a upozorňuje na podobnosti a rozdíly, které jsou svrchovaně důležité pro básníky i pro čtenáře.

Historizující argumenty založené na změnách okolností produkce a recepce jsou mnohdy velice působivé – sám jsem výše zdůraznil, že žánry představují historické, nikoli transcendentální kategorie –, avšak v jednom důležitém ohledu se žánry logice historické determinace vzpírají: jsou unikátní tím, že jsou s to odolávat jednosměrnému historickému vývoji – v tom smyslu, že již dříve využité žánrové možnosti zůstávají nadále dostupnými, i když se politické, sociální a ekonomické systémy změnily způsobem, který považujeme za nezvratný. Přestože je návrat ke starořecké *polis* nebo renesančnímu městskému státu vyloučen, jsou básníci schopni oživit lyrické praktiky oněch dob, tak jako Horatius oživil řecká metra, Angličané 18. století oživili pindarovskou ódu, Pound se ujal trubadúrů, Eliot zvýšil prestiž metafyzické lyriky a básníci kolem poloviny 20. století zajistili zmrtvýchvstání dlouho neužívané sestiny. Žánr se jednoduše nekryje s historickým vývojem; je to též historicky proměnlivý soubor možností a dokáže překvapit.

Má teze tedy zní, že široce vytyčený koncept lyriky jakožto žánru napomáhá při uvažování o krátké nenarativní poezii, umožňuje prozkoumat její historickou tradici a vynáší najevo její diskursivní strategie a možnosti v širokém spektru období a jazyků. V doslovu ke zvláštnímu číslu časopisu Asociace moderních jazyků na téma žánr hájí Bruce Robbins názor, že hlavním argumentem pro žánr je jeho schopnost povzbudit k historickému srovnávání. Žánr je svrchovaně důležitý nástroj v zápase se sklonem odborníků zaměřit se na jedno literární období – což Robbins označuje za „dlouhodobě přijímanou normu vinou lenosti. [Žánr] představuje jednu úroveň zaostření mezi jinými: není o nic platnější než jiné, ale není ani o nic svévolnější." Žánr, zdůrazňuje Robbins, nám poskytuje různé „verze historie, které nás zavádějí mimo obvyklou agendu našich studií, postupujících od období k období". „Proč by se kritika měla dobrovolně zbavovat pohledu v transperiodickém měřítku, využívaného nádavkem ke všem ostatním," táže se na závěr Robbins, „a agregátů, které takto vycházejí najevo?"[82] Opravdu: proč? Zvláště pokud velkoryse vytyčený pojem žánru může rozšířit i naše možnosti zájmu a četby?

82 Bruce Robbins: Afterword, *PMLA* 122, 2007, s. 1648.

3. KAPITOLA

Přehled teorií lyriky

Přes ohromný rozmach, jímž literární teorie od šedesátých let prošla, se teorii lyriky dostalo jen slabé pozornosti. Dokonce se dá tvrdit, že teoretické diskursy se zaměřením na poezii se už od třicátých let věnují něčemu jinému než lyrice. Julia Kristeva v *Revoluci básnického jazyka* chápe literární tvorbu i jazykovou produkci obecně na půdorysu dialektiky sémiotična a symbolična coby dvou diskursivních modalit, které jsou v dění „znamenání" (*signifiance*) neodlučné; ve svém výkladu však přičítá Lautréamontově próze stejnou váhu jako Mallarméově poezii a nedospívá k teorii lyriky. Heidegger sice předkládá působivě výmluvný filosofický výklad poezie s oporou zejména v ukázkách z lyriky, především v Hölderlinových básních, avšak přestože básnictví považuje za výsadní místo neskrytosti či přítomnění bytí a dění pravdy, staví se k poetice – k zaměření na prozódii, obraznost a další rysy básnického jazyka – pohrdlivě a výslovně odlišuje pravé básnictví (*Dichtung*), vnímavé vůči bytí, od poezie (*Poesie*), respektive „poetického psaní". Vzhledem k Heideggerovu nezájmu o žánr či žánrové rysy a jeho pojetí básnictví jakožto předpokladu ontologie se jeho úvahy nejeví pro teorii lyriky jako slibné východisko.[1] Výhodnější je obrátit se k Hegelovi, jehož podrobný rozbor lyriky nám může být velmi k užitku.

1 Julia Kristeva: *La Révolution du langage poétique*, Paris: Seuil 1974. (Anglický překlad prezentuje pouze úvodních 200 stran tohoto šestisetstránkového spisu a vynechává rozbory Mallarmého a Lautréamonta.) Ke znovuzískání Heideggera pro poetiku učinil mnoho podstatného David Nowell-Smith v inspirativní knize *Sounding/Silence: Heidegger and the Limits of Poetics*, New York: Fordham University Press 2013: tvrdí zde, že Heidegger „zavrhuje formu, aby mohl formu nově promyslet, zavrhuje krásu, aby krásu nově promyslel, zavrhuje tropy, aby tropy nově promyslel, a tak dále" a že toho, čeho si Heidegger na *Dichtung* cení, lze dosáhnout

1. Hegel

Hegel předkládá výslovnou teorii lyriky v kontextu *Estetiky*, vnitřně koherentního systematického výkladu jednotlivých umění, který se přidržuje vývojové logiky. Hegelova teorie je zajímavá sama o sobě, zároveň si ale žádá pozornost jakožto nejúplnější formulace romantické teorie lyriky (v různých podobách a méně systematicky zastávané i u jiných autorů), jež si vydobyla ohromný vliv nezávisle na tom, zda dotyční četli od Hegela jediné slovo. Pro Hegela stejně jako pro ostatní autory lyrika představuje subjektivní žánr poezie v kontrastu k epice, která je objektivní, a dramatu, které je smíšené. „Obsahem [lyriky] je subjektivno, vnitřní svět, nazírající, pociťující mysl, která se zastavuje u sebe, v svém nitru, místo aby přecházela k jednání; proto si může vzít za jedinou formu a za poslední cíl *sebevyslovení* subjektu."[2] Poezie je výrazová forma a i to nejpodstatnější se tu sděluje jakožto „pohnutí, nálada či reflexe" jednotlivce. Jejím specifickým rysem je ústřední postavení subjektivity, jež dospívá k sebeuvědomění díky zkušenosti a reflexi.[3]

Než zajdeme do detailů, ukažme si, kde se lyrika nachází v celkovém půdorysu Hegelovy estetiky. Pro jeho výklad lyriky totiž v první řadě není určující vysledování rysů jednotlivých básní (které se jeho modelu mnohdy spíše vymykají), nýbrž logika a architektonika celého systému. Umělecké formy jsou hmotným uskutečněním ducha – člověk má vštípeno nutkání vytvářet sám sebe a poznávat se ve všem, co je vůči němu vnější – a rýsují vývojovou logiku postupné idealizace. Počátkem umění tak je architektura, v níž dominuje těžká hmota a duch se ještě neuskutečnil; duchovní život v ní jen „probleskuje" v nadějích; mezi obsahem a formou panuje výhradně vnějškový, symbolický vztah. „Těžkou hmotu" využívá i sochařství, avšak dosahuje přitom vyjádření ducha, jemuž se tu dostává tělesného tvaru: obsahem díla se stává vtělená duchovnost a dochází k uskutečnění jednoty hmotné formy s duchovním obsahem. Následuje trojice umění, jež skýtají výraz duchu jakožto duchu, neboť ten se v nich osvobozuje a opanovává vnější hmotu. Malířství již hmotu nevyužívá v trojici prostorových dimenzí, nýbrž pomocí pouhé plochy dosa-

pouze „ontickými" možnostmi básnického jazykového média: veršovou technikou, tropy a tak dále.

2 G. W. F. Hegel: *Estetika*, II, přel. J. Patočka, Praha: Odeon 1966, s. 254.

3 Tamtéž, s. 218, 296.

huje prvního „zniternění“ či zduchovnění vnějšku a proměňuje skutečný smyslový vzhled ve zdání, i když nadále používá hmotné zpodobňovací médium. Hudba přináší vyrušení prostorové objektivity a výhradně s využitím zvukového média vyjadřuje „cit, který je sám pro sebe beztvarý a není schopen dát se najevo ve vnějšku a jeho realitě, nýbrž pouze v takové vnějškovosti, která ve svém vyjádření rychle mizí a sama sebe ruší“. Oproti malířství se proto jedná o pokročilejší stupeň zduchovnění, nicméně i hudba závisí na smyslové formě zvuku. Básnictví je „absolutní, pravdivé umění ducha a jeho vyjádření jakožto ducha; neboť přijmout, vyjádřit a postavit před naši představivost všecko, co vědomí koncipuje a co ve svém vlastním nitru duchovně utváří, dokáže jedině řeč“. Poezie je duchovnější či idealizovanější díky tomu, že nespoléhá na vnější smysly: jazyk podle Hegela není „smyslové jsoucno, v němž by duchovní obsah mohl nalézt odpovídající skutečnost“, i když v jiných ohledech (což probereme níže a znovu pak ve čtvrté kapitole) Hegel uznává význam uspořádání označujícího v lyrice. Poezie „chce své vnitřně utvořené duchovní významy učinit opět jen předmětem pro duchovní představu a názor“.[4]

Umění obecně tak je pro Hegela manifestací postupného sebeuskutečňování ducha, či v daném případě sílícího zduchovnění či idealizace, při níž neustále klesá význam materiální složky. V teoretických vztazích, jež mezi uměleckými obory panují, se rekapituluje jistý historický vývoj: nejlepším příkladem symbolického umění archaického období je architektura (např. pyramidy), zatímco sochařství je vyvrcholením klasického umění a trojice uměleckých oborů, jež Hegel označuje za „romantické“ (tedy malířství, hudba a poezie), dospívá k nejúplnějšímu rozvinutí v období rozkvětu individualismu. „Romantickým“ uměním Hegel v zásadě míní umění křesťanské éry, tedy umění středověku a pozdějších období, a mezi jeho určující momenty patří křesťanská zbožnost, rytířství, shakespearovský individualismus a umění jednotlivých národů. Umělecký vývoj v sobě sice obnáší stále intenzivnější projevování ducha, avšak toto směřování nesmíme ve všech ohledech chápat jako pokrok. „Završením říše krásy“ je podle Hegela klasické umění: „Nic krásnějšího nemůže být ani vzniknout,“ neboť duch tu je plně uskutečněn ve vnějším jevu. Existuje však „cosi vyššího než krásné jevení ducha v bezprostřední smyslové podobě“, dodává Hegel: odtud pramení transcendence smyslové materiality v romantickém umění, kdy je duch „ze stavu usmíření v tělesnosti“ puzen „k usmíření v sobě

4 Tamtéž, s. 16–17.

samém“.[5] Klasické období bylo s to dosáhnout harmonického splynutí ducha se světem; následná éra trpí rozpolceností mezi duchem a smyslově vnímatelným světem (což bude pro lyriku důležité). Nedostačivost vnějšího světa pro nejúplnější manifestaci hloubky a komplexity ducha má za důsledek, že v romantickém umění se krása stává čímsi podřízeným vůči smíření ducha se sebou samým.

Když se v nastíněném konceptuálním rámci obrátíme k poezii, zjistíme, že nejlepším příkladem procesu zduchovnění a reflexivního výkonu vědomí je lyrika: „Lyričnost je pro romantické umění takříkajíc základní živelný rys.“[6] Lyrika se tak stává básnickou normou, jelikož do ní vnější svět vstupuje pouze v té míře, nakolik v něm duch nachází podnět pro vlastní aktivitu.[7] Hegel má za to, že lyriku charakterizují dvě odlišné procedury: na jedné straně lyrický básník „pojímá *do sebe* celý svět předmětů a poměrů a nechá je prolnout nitrem jednotlivého vědomí“, na straně druhé básník „otevře vědomí, soustředěné do sebe, […] pozvedne pouhý nejasný pocit, až z něho povstane názor a představa, a propůjčí tomuto naplněnému nitru slova a řeč, aby vyjádřilo, co probíhá v jeho niternosti“.[8] V obou směrech se lyrika liší od epiky, jejíž jednota je odvozena od děje: i v lyrice se sice mohou vyskytovat „epizody“, avšak jednotu básně zajišťuje básníkovo vnitřní duševní hnutí.[9]

Ačkoli podstata lyriky tkví podle Hegela v tom, že subjektivita dospívá sebevyjádřením k sebeuvědomění, současně Hegel zdůrazňuje, že lyrický proces spočívá v očišťování a univerzalizaci: „Poezie osvobozuje srdce od této zaujatosti vášněmi, když zajišťuje, aby bylo srdce pro sebe samo předmětem, avšak nezastavuje se pouze u takového pouhého promítnutí obsahu z bezprostřední jednoty se subjektem, nýbrž z toho, co vědomí ze sebe vydalo, vytváří předmět očištěný od všech nahodilých nálad.“ Nejedná se ale o osvobození *od* citů, nýbrž o osvobození *v* citu: „Toto vycházení ze sebe má pouze ten smysl, že osvobozuje od bezprostřední, němé a představ prosté koncentrovanosti srdce, které se rozvírá tak, aby vyslovilo sebe sama, a vyjadřuje to, co bylo dříve jen pociťováno.“ Lyrika není žádný „niterný výkřik“, *cri de coeur*. Stává se „řečí *básnického* nitra a následkem toho musí být v těchto názorech a citech obecná

5 Tamtéž, I, s. 375.
6 Tamtéž, s. 381–382 (upr. překl.).
7 Tamtéž, II, s. 217.
8 Tamtéž, s. 295.
9 Tamtéž, s. 300.

platnost přesto, že náležejí básníku jako jednotlivému individuu a že je líčí jako své vlastní".[10]

Subjektivita je tedy sice pro Hegelův výklad podstaty lyriky klíčová, nicméně funguje jako sjednocovací, nikoli individuační princip: pro jeho teorii není podstatné, zda se ve formulacích určité lyrické básně odrážejí konkrétní prožitky jednotlivce, nýbrž to, aby byly přisouzeny určitému subjektu – a ten je propojuje. Smysl jednoty sice u Hegela musí tkvět ve vnitřním životě básníka, nicméně tento život se může „tříštit a rozptylovat v nejpestřejší ozvláštnění a nejrozličnější rozmanitost představ, citů, dojmů, názorů a tak dále, jichž spojení spočívá pouze v tom, že je totéž já nosí v sobě takřka jako pouhá nádoba". K zajištění této souvislosti básník „musí s tímto svým ozvláštněním […] *uzavřít* jednotu, takže v něm cítí a představuje sebe".[11] Napětí mezi chápáním básnické subjektivity jako pouhé nádoby a požadavkem, aby se básník s příslušným vlastním ozvláštněním ztotožnil, je příkladem napětí mezi nároky Hegelova formálního systému básnických možností a logikou postupného uskutečňování ducha, jehož cílem je uskutečnění subjektu jakožto subjektu (odtud Hegelův občasný sklon označovat za měřítko básnické hodnoty opravdovost či autenticitu). Když Hegel lyriku odlišuje od epického narativního stylu, načrtává přitom sérii lyrických typů: od hymnů či dithyrambů a žalmů, v nichž je básnická subjektivita podřízena božskému subjektu, přes ódy, v nichž se subjektivita básníka stává „tím nejdůležitějším", po píseň, v níž „se rozestírá celá nekonečná rozmanitost lyrické nálady a reflexe".[12]

Hegel sice prohlašuje, že se básník musí v onom ozvláštnění, které jeho lyrika nabízí, sám poznat, ale současně podotýká, že i přes podrobnosti předkládané v básni „nemáme žádnou chuť seznámit se snad s jeho zvláštními fantaziemi, milostnými pletkami, s jeho domácností: […] chceme mít před sebou něco obecně lidského, abychom to mohli poeticky spoluprocítit". Zvláštní obdiv Hegel projevuje Goethově lyrice, již lze „nazvat *společenskými písněmi*" v tom smyslu, že člověk vprostřed společnosti „nesdílí své *já*", nýbrž „svou konkrétní individualitu staví do pozadí" a baví společnost historkami a postřehy; „ať ale hraje jakoukoli roli, vkládá do ní zároveň živoucím způsobem vlastní umělecké nitro, něco jím samým procítěného a prožitého". Hegel tedy uznává

10 Tamtéž, s. 296 (upr. překl.).

11 Tamtéž, s. 308.

12 Tamtéž, s. 312–313.

výkony typu Goethovy Růžičky, již jsme probírali v první kapitole, a explicitně se v této souvislosti vyrovnává s širokým vějířem lyrických možností od „úplně prázdného tralala, zpěvu a trylkování čistě pro zpěv", jež může poskytnout „ryze lyrické uspokojení mysli", až po Schillerovy básně coby artikulaci „mysli, jejímiž nejvyššími zájmy jsou ideály života, krásy, nehynoucí práva a myšlenky lidstva".[13]

Na dvaceti stranách, jež věnuje verzifikaci, Hegel vytyčuje zásadní rozdíl v dějinách lyriky, ukotvený v prozódii a jejích epistemologických důsledcích: „rytmická verzifikace" klasické lyriky s prozódií založenou na kvantitě samohlásek, nikoli na přízvuku, navádí k velice flexibilním melodickým možnostem, zatímco přízvučná metra moderních, neflektivních jazyků upoutávají – především pomocí „dupotu" rýmu[14] – pozornost k nejvýznamnějším slabikám. V rytmické verzifikaci „duchovní význam ještě nevyniká pro sebe, neurčuje délku a přízvuk, nýbrž smysl slov je zde úplně zatažen do smyslového živlu přirozeného časového trvání a zvuku, takže s jasnou radostností dopřává této vnějškovosti plné právo a pečuje pouze o to, aby měla ideální tvar a pohyb".[15] V moderní, tedy křesťanské éře dochází k úpadku neodcizené harmoničnosti klasického verše a jím skýtaného prožívání času: působivost výrazněji nezávislého rytmu je v moderních jazycích „utlumena", důraz kladený na významonosné slabiky nasvěcuje duchovní význam a odděluje jej od zvuku, zatímco rým energičtěji přitahuje pozornost k samotným zvukům. Rým tak klade nový důraz na shodu materiální formy obou rýmových slov a na významový rozdíl, který je odlučuje. Výsledkem je „čas odcizení, čas nešťastného vědomí, zkušenost moderní doby".[16]

Prozódie přispívá k úloze subjektivity v lyrice. Vědomí se rozpoznává v tom, jak je v klasické prozódii uspořádán smyslově vnímatelný materiál; v postklasické prozódii však důraz dopadá především na významonosná slova, a skýtá tak vědomý prožitek zduchovnění hmoty v pojmu. Rým, který propojuje obdobně

13 Tamtéž, s. 301–302.

14 Tamtéž, s. 249 (upr. překl.).

15 Tamtéž, s. 245.

16 Isobel Armstrong: Meter and Meaning, in: *Meter Matters*, ed. Jason Hall, Athens (Ohio): Ohio University Press 2011, s. 34; a viz táž: Hegel: The Time of Rhythm, the Time of Rhyme, *Thinking Verse* 1, 2011, s. 124–136; a Simon Jarvis: Musical Thinking: Hegel and the Phenomenology of Prosody, *Paragraph* 28, 2005, s. 57–71.

znějící slova, nasvětluje odloučení zvuku od významu, přináší prožitek podřízenosti a uvádí do hry paměť, čímž přispívá k sebepoznání vědomí. Ve srovnání s rytmickou verzifikací klasické poezie je rým „na jedné straně sice materiálnější, na druhé straně je v samé této materiálnosti abstraktnější"; upomíná „ducha a ucho na opakování týchž nebo příbuzných zvuků a významů, opakování, v němž si subjekt uvědomuje sama sebe, poznává v sobě činnost kladení a zakoušení a uspokojuje se jí".[17] Sebepoznání umožněné lyrikou je tak díky fungování moderní prozódie současně sebepoznáním autora i čtenáře. Formální strukturování a zvláště rým vyznačují přítomnost subjektivního uspořádání ve smyslově vnímatelném a zakládají zmíněnou možnost autorského i čtenářského sebepoznání.

Hegelova teorie lyriky je komplikovanější, než se často přiznává. Zvláště důležité tu jsou tři body: otázka subjektivity, role jazyka a vztah probírané teorie k hlavním prototypům lyriky.

(1) *Subjektivita*. Hegel sice vyznává organickou logiku historického vývoje krásných umění, současně si však je vědom šíře spektra lyrických možností a je odhodlán podrobně rozlišovat, zvláště pokud lze příslušné diference vyznačit historicky a zachovat přitom rozdíl mezi lyrikou a narativní modalitou epiky. Lyriku sice prezentuje jako subjektivní formu, nicméně vzhledem k tomu, jak zdůrazňuje očištění či univerzalizaci básnické subjektivity (která funguje především jako jednotící princip) a ztotožnění lyrického básníka s onou dílčí subjektivitou, jejíž artikulací báseň je, umožňuje uzpůsobit nabízený model i pro lyriku, která nestaví osobní subjektivitu do popředí. Navíc z jeho výkladu prozódie jasně vychází najevo, že ona subjektivita, která se v lyrice poznává a zakouší událost rýmu, je současně subjektivitou autora i čtenáře. Jak uvidíme níže v bodu (3), Hegelovo zacházení s prototypickými příklady je podle všeho determinováno určitým pojetím subjektivity a její ústřední role.

(2) *Jazyk*. V zájmu kontrastu vůči ostatním uměleckým oborům Hegel zdůrazňuje, že i přes specifičnost lyriky jakožto přetváření jazyka básník působí především na obraznost, nikoli na jazyk. Nejstarší poezie nečelila světu uspořádanému systematickým myšlením. Jakmile se ale próza ujala vlády ve světě, v němž se „pouhá správnost prozaické představy již stala navyklou normou" a odlučuje „cit a názor od […] rozvažujícího myšlení", musí lyrika „převzít úkol

17 G. W. F. Hegel: *Estetika*, II, s. 249.

naprostého přetavení a opětovného ulití", jímž proměňuje „navyklý způsob vyjadřování prozaického vědomí v poetický", přitom ale zachovává ono „zdání neúmyslnosti a původní svobody, které umění potřebuje".[18] Básnický jazyk coby ztělesnění svobody ducha a prorážení cesty od „obvyklého abstraktního představování ke konkrétní živé skutečnosti (*Lebendigkeit*)" navozuje odcizení od prozaického vnímání světa.[19] Přirovnání (na rozdíl od metafory, kterou Hegel zavrhuje coby pouhý ornament) předložením obou pólů srovnání vybízí k setrvání u předmětu či pohroužení do něj, jež ozřejmuje svobodu duše při plození a prozkoumávání této vnějškovosti (lyrika s oblibou „prodlévá u jednotlivého"). Zároveň ale Hegel podotýká, že potřeba lyriky „blýsknout se novými invencemi" může vést k „umělůstkám, k okrasám, hledání pikantnosti a preciozitě".[20] Ve shodě s mnoha svými předchůdci i následníky Hegel odlišuje rétoriku od skutečného citu a obraznosti: básník „v nedostatku původního génia hledá na poli jazykové obratnosti a rétorických efektů náhradu za to, co mu uniká, i za vlastní sílu a účin invence a vypracování".[21] Případy tohoto druhu s sebou nesou sestup k objektivní heterogenitě a partikularitě jazykového média.

(3) *Prototypy*. Citovaná výtka nedostatku originálního génia zaznívá ve výkladu k Vergiliovi a Horatiovi, u nichž „vyciťujeme ihned, že [jejich] umění je jen něco dělaného, úmyslně vypěstovaného; poznáváme prozaický obsah, který je pouze zvenčí přioděn výzdobou".[22] Otázka, nakolik Hegelovi jeho teorie umožňuje náležitě situovat konkrétní příklady lyriky, je pro zhodnocení jeho výkladu jistě pertinentní, i když současně Hegel právem zdůrazňuje, že každá skutečně filosofická estetika usiluje o uchopení umělecké logiky a své pojmy nevyvozuje z jednotlivých příkladů. U teorie lyriky se však nemůžeme vyhnout zamyšlení nad tím, jak se vyrovnává s nejvýznamnějšími ukázkami. O Horatiovi, jenž je v *Estetice* zmiňován opakovaně, se tvrdí, že větší originalitu projevuje v satirách a listech; i v nich je ale „jemný a kultivovaný, ale právě ne poetický".[23] Ovládá své umění, snaží se zalíbit a v ódách „s jemnou vypočítavostí" mnohdy činí lyrické přeskoky.[24] V porovnání s Pindarem je Hora-

18 Tamtéž, s. 236, 220.
19 Tamtéž, s. 236.
20 Tamtéž.
21 Tamtéž, s. 239.
22 Tamtéž.
23 Tamtéž, I, s. 371.
24 Tamtéž, II, s. 309.

tius „nejchladnější a nejstřízlivější tam, kde se chce nejvíce povznést, a svou napodobující umělkovanost marně zakrývá kompozicí, v níž se projevuje spíše jemnost rozvažování“.[25] Extravagantní chvály se naproti tomu dostává Pindarovi („stojí na vrcholku dokonalosti“) coby básníkovi, který sice na objednávku oslavuje vítěze v atletické soutěži, přitom ale „od vnějších podnětů přejde snadno k hlubokým výrokům o všeobecné povaze mravnosti, božství, pak hrdinů, hrdinských činů, zakládání států atd. a má ve své moci plastické znázornění právě tak jako vzlet subjektivní fantazie. Právě proto však se nevyvíjí epicky pro sebe věc sama, nýbrž subjektivní nadšení tímto předmětem uchvácené, takže předmět se naopak ukazuje neseným a utvářeným myslí básníka.“[26]

Horatia Hegel odsuzuje za to, že svou poezii vytváří ze všedního dění, jako je příprava večerní hostiny, a považuje ho za vypočítavého literáta, jemuž vkládá do mysli rozhodnutí: „Jakožto tento slavný a vzdělaný muž chci na to a to složit báseň“, zatímco řecký profesionální básník, jenž je za vzdávání holdu vítězným šlechticům velkoryse honorován, je naopak považován za inspirovaného barda, neboť projevuje ušlechtilost ducha, nadšení ve výrazu a dramatičnost v kulturním mýtu, který ódami zobrazuje.[27] Podle Hegela dochází u Pindara ke vzrušujícímu zápasu: „Básníkova subjektivní svoboda propuká v boji s předmětem, který chce zvládnout. Puzení vzniklé z tohoto protikladu pak je tím hlavním, co si vynucuje vzhlet a smělost jazyka a obrazů i zdánlivou nepravidelnost. […] Vnitřní poetická vznešenost básníka se prokazuje mistrovstvím, s nímž dokáže s uměleckou dokonalostí rozřešit tento rozpor a ukáže moc produkovat vnitřně jednotný celek, který jej staví ještě nad velikost jeho předmětu, protože je *jeho* dílem.“[28]

Hegelovo hodnocení Pindara a Horatia je zčásti odvislé od historické koncepce, podle níž Řím představuje pád do prozaična, napravený až nástupem křesťanské spirituality: ta umožňuje zrod romantického umění, v němž se světské dění nakonec může stát legitimním lyrickým námětem. Horatius je tepán za to, že v tvorbě básní vychází z podružných životních událostí. K tomu však Hegel okamžitě dodává: „Zejména však měl v novější době v tomto básnickém druhu zalíbení Goethe, protože se mu vskutku každá životní příhoda

25 Tamtéž, s. 313.
26 Tamtéž, s. 318.
27 Tamtéž, s. 299.
28 Tamtéž, s. 312 (upr. překl.).

přetvářela v báseň."[29] Goethe je chválen za to, že dosahuje jakéhosi „objektivního temperamentu", jejž Hegel považuje za jednu slibnou možnost moderní lyriky. (K tématu se vrátím níže.)

Dalo by se tvrdit, že Hegelova teorie lyriky jakožto objektivna, jež skrze subjektivno dospívá k univerzální platnosti, ho při hodnocení Pindara svádí na scestí. Lze snad Pindarovy ódy na vítězství (u jedné jsme se krátce zastavili ve druhé kapitole) věrohodně vydávat za triumf subjektivního výrazu? Podle Hegela se Pindaros „zmocnil svého předmětu tak, že se jeho dílo nestalo snad pouze básní na vítěze, nýbrž výlevem vyzpívaným z vlastního nitra".[30] Na to lze odpovědět, že Hegelův výklad očištěné subjektivity jakožto formálního jednotícího faktoru opravdu je možné přijmout za adekvátní popis Pindarových ód: žádná dějová jednota tu totiž není a jediným zdrojem jednoty je akt oslavné epideiktické výpovědi v první osobě – zcela bez ohledu na to, zda za mluvčího v první osobě považujeme básníka, chór, který ódu předvádí na jevišti, nebo jiného performera při jiné příležitosti. Je-li tomu tak, lze Hegelovu teorii kritizovat za to, že neodlišuje různé varianty subjektivního výrazu: jinými slovy, pokud lze o Pindarově lyrice právem říct, že je „vyzpívána z vlastního nitra", je to pro nás varováním, že Hegelovu teorii nemůžeme pokládat za expresivní teorii v moderním smyslu slova, podle níž je báseň výrazem specificky individuální imaginativní zkušenosti básníka. Lze právem považovat za model pro celý žánr, že básnický proces vychází od „plně" individualizované subjektivity, kterou si básník nejprve uvědomí a poté ji „očistí" procedurou básnického vyjádření? Telos subjektivity u Hegela představuje čisté myšlení, a máme proto dobré důvody, proč hegelovskou subjektivitu neklást naroveň s moderním pojetím subjektivity jakožto osobitě zabarvené afektivní zkušenosti v kontrastu vůči objektivitě ničím nepotřísněného myšlení. Pokud jde o verdikt nad Horatiem, opakovaně kritizovaným za to, že nenaplňuje Hegelova očekávání, zdá se, že Hegelův model lyriky před nástupem moderní doby vylučuje možnost horatiovské lyriky s její kombinací odměřené reflexe a veřejné promluvy, lyriky, jež byla v průběhu staletí úspěšná a atraktivní pro mnoho čtenářů. Hegelova koncepce historického vývoje ducha neladí s naší vlastní představou o rozmanitých historických možnostech lyriky, jež se v každé dané době liší a nezdá se být determinována teleologickým postupem mysli či ducha.

29 Tamtéž, s. 299.

30 Tamtéž, s. 300.

Hegelova koncepce dějin jakožto postupného zjevování ducha čili jako procesu stále zřetelnějšího zduchovnění je v napětí s jeho vnímáním řecké lyriky a zvláště Pindara coby vrcholného lyrického výkonu, vůči němuž je následné dění příběhem pádu do prozaična a snahy o únik. Mimořádně zajímavé jsou proto jeho postřehy k dobové lyrice, kdy zaměřuje pozornost výhradně k německé tvorbě. Vůbec se nezmiňuje o svém spolužáku Hölderlinovi, taktéž zaníceném obdivovateli řecké lyriky, jehož poezie vešla v širší známost až po Hegelově smrti; v různých kontextech a z různých důvodů však chválí Klopstocka, Schillera i Goetha. Vyvrcholením jeho líčení dějin lyriky jsou tři strany věnované Klopstockovi, „veliké postavě", jež „přispěla svou pomocí ke vzniku nové umělecké epochy svého národa" a umožnila „německé múze" „měřit se s Řeky, Římany a Angličany". Hegel ho chválí za vlastenecké zanícení, „nadšení pro čest a důstojenství našeho jazyka a dávné postavy německé historie" a považuje ho za ztělesnění národní lyriky prodchnuté láskou ke svobodě – byť též za autora mnoha „chladných ód".[31]

Jak už bylo zmíněno, Schillera Hegel oceňuje za „velkolepě fundamentální smýšlení" jeho bardických veršů. Staví ho do protikladu vůči Goethovi, který „si tiše prozpěvuje v družné pospolitosti". Při popisu tendence romantického umění rozplynout se buď v napodobování vnější objektivity, nebo v osvobození subjektivity však Hegel pod označením *objektivního temperamentu* načrtává syntézu, v níž se „mysl s vroucností svého nitra, hluboký duch, bohaté vědomí úplně vžijí do stavu, situace atd., prodlévají v nich a učiní tím z předmětu něco nového, krásného, vnitřně hodnotného".[32] Jako „zářný příklad" uvádí perské básnictví, které „přistupuje ke svým předmětům úplně teoreticky", a Petrarku, u něhož „obdivujeme svobodu vnitřně uměleckého citu, vyjadřujícího sice v nejvyšší míře touhu po milované, ale přesto plného vnitřního uspokojení. […] Fantazie ve svém subjektivním zájmu vyjímá zde předmět úplně z dosahu praktické žádosti; její zájem je pouze v tomto zaměstnávání obrazotvornosti, která si postačuje nejsvobodnějším způsobem ve svých starých měnlivých obratech a nápadech a zahrává si s vrcholnou duchaplností jak s radostmi, tak s hořem."[33] Vposledku tak Hegel vysledoval sebereflexivní tendenci lyriky, jež se stává poezií o vlastních básnických výbojích.

31 Tamtéž, s. 319–321.

32 Tamtéž, I, s. 429.

33 Tamtéž.

Jedinečný výkon lyriky zde tkví v provedení tropologických možností, ve hře jazykové imaginace, jež dokládá postupnou snahu ducha o svobodu. Vrcholnou instancí je pro Hegela Goethovo sloučení „duchaplné svobody" a „subjektivně vroucnější hloubky fantazie" v pozdních básních *Západovýchodního dívánu* a zvláště v básni Shledání. V této lyrice, kterou Hegel považuje oproti Goethově rané tvorbě za kvalitnější, „je láska přenesena úplně do fantazie, do jejího pohybu, štěstí, blaženosti. Vůbec v podobných výtvorech tohoto druhu nemáme před sebou žádnou subjektivní touhu, žádnou zamilovanost, žádnou žádostivost, nýbrž ryzí zalíbení v předmětech, nevyčerpatelné rozpětí fantazie, nevinnou hru, svobodu i od takových hříček jako rým a umělý rytmus verše – a přitom takovou vroucnost a veselí mysli, která se pohybuje sama v sobě, jež nezkaleností tvorby povznáší duši vysoko nad každou trapnou zapletenost do omezeností skutečnosti."[34]

Tento paján na subjektivní volnost lyrické imaginace, jímž Hegel uzavírá výklad o jednotlivých uměleckých formách a historických modalitách, jako by se jednalo o nejvyšší výkvět moderního umění, je oslavou značně nezvyklé lyriky. Ta začíná na způsob milostné básně, která pomocí konvenčních obrazů („hvězda hvězd") a konvenčních rýmů (*Herz*/*Schmerz*) oslavuje shledání s někdejší milovanou:

Ist es möglich! Stern der Sterne,
Drück ich wieder dich ans Herz!
Ach, was ist die Nacht der Ferne
Für ein Abgrund, für ein Schmerz.
Ja, du bist es! meiner Freuden
Süßer, lieber Widerpart;
Eingedenk vergangner Leiden,
Schaudr ich vor der Gegenwart.

Je-li možná! K srdci zase
smím tě tisknout, hvězdo hvězd!
Dálky noc, ach, strastná zdá se!
Jaká propast hrůz to jest!

34 Tamtéž.

Tys to, přeslastného taje
sladká, drahá družko má;
přešlých muk já vzpomínaje,
hlubší děs mám z přítomna.

[překlad O. Fischera]

Následují tři sloky věnované mýtu o stvoření, v němž Boží tvůrčí „Staň se!“ vyvolává výkřik úzkostí nad tím, jak se vesmír dělí na samostatné entity; světlo a tma od sebe prchají a vše je těžkopádné, mlčenlivé a pusté. Poté byl Bůh sám a stvořil rozbřesk, který odloučeným živlům dovolil znovu se láskyplně sejít. Závěrečné dvě sloky se vracejí ke shledavším se milencům a vyhlašují obecnou výzvu:

Sei's Ergreifen, sei es Raffen,
Wenn es nur sich faßt und hält!
Allah braucht nicht mehr zu schaffen,
Wir erschaffen seine Welt.

So, mit morgenroten Flügeln,
Riß es mich an deinen Mund,
Und die Nacht mit tausend Siegeln
Kräftigt sternenhell den Bund.
Beide sind wir auf der Erde
Musterhaft in Freud und Qual,
Und ein zweites Wort: Es werde!
Trennt uns nicht zum zweitenmal.

K životu, jenž věčnem sálá,
upírá se cit a hled.
Nemusí už tvořit Alláh,
my tvoříme jeho svět.

Tak já k ústům tvým, ó milá,
na křídle byl zory vát,
hvězdojasně zpečetila
noc náš svazek tisíckrát.

Pozemských je slastí, strázní
vzor i příklad v obou v nás.
Po druhé nechť „Staň se!“ zazní!
Bůh už nerozloučí nás.

[překlad O. Fischera]

Převyprávění mýtu o stvoření transformuje snahu milenců o znovushledání v širší a vznešenější imaginativní výkon – odlišný od nahodilé otázky, proč právě tento muž potřebuje tuto ženu, jak Hegel formuluje jinde – a naznačuje, že „ona svoboda, o jejíž uskutečnění bojujeme v romantických vztazích, je druhem vyšší svobody, lidské svobody obecně, kterou si my moderní lidé nárokujeme“.[35] Báseň odpoutaná od subjektivní touhy i bezprostředního pocitu přesouvá bolestnou energii konvenčnější milostné poezie „zcela do obraznosti“, jak píše Hegel, exemplifikuje reflexivitu rozpoznávajícího se vědomí, jež Hegel považuje pro lyriku za vzorové, a dosahuje v pocitu svobody, o níž se praví, že je charakteristická i pro Petrarkovu lyriku.

Hegelův výklad toho, proč jsou Klopstock, Schiller a Goethe – navzájem velmi odlišní básníci – exemplární, nasvědčuje tomu, že Hegel sice lyriku definuje jakožto subjektivní formu, avšak modelem lyriky tu rozhodně není vyjádření subjektivity v moderním smyslu slova: Shledání zřetelně není výrazem subjektivního prožitku. Hegel si jednak zvláště cení vyjádření *národního* cítění (podle něj se jedná o konečný bod ducha ve svobodě): spojuje lyriku s lidovou písní, která ztělesňuje národního ducha, a společně s Klopstockovým vlasteneckým zanícením chválí Goethovy písně jako „to nejznamenitější, nejhlubší a nejpůsobivější, co my Němci z novější doby máme, poněvadž náležejí úplně jemu a jeho národu, a jako vyrostly na domácí půdě, tak také odpovídají dokonale základní tónině našeho ducha“.[36] Zadruhé se o Pindarovi sice tvrdí, že píše z hloubi svého srdce, avšak na pozici nejzřetelnější hodnoty vyvstává elegantní a energetické vyjádření ušlechtilé myšlenky a jeho epideiktické působení, jako tomu je ve Schillerově tvorbě a koneckonců i ve Shledání, v němž je důvtipné a spekulativní využití mýtu o stvoření zdrojem teze o výkonu svobody moderními lidmi. Konečně zatřetí si Hegel na lyrice zvláště cení „objektivního

35 Benjamin Rutter: *Hegel on the Modern Arts*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press 2010, s. 248.

36 G. W. F. Hegel: *Estetika*, II, s. 321 (upr. překl.).

temperamentu", jenž podle všeho představuje vyvrcholení romantického umění a ve kterém díky imaginativní „hře" s básnickým jazykem prostupuje duch či subjektivita evokovaný předmět či okolnost natolik, „že učiní z předmětu něco nového, krásného, vnitřně hodnotného". Hegelovský rámec sice vyžaduje chápání lyriky jako setkání subjektivity se sebou, avšak subjektivita tu není vyjádřením osobního afektu ani artikulací individuálního prožitku; především je formálně jednotící funkcí lyriky, manifestovanou – jak ukazuje výklad prozódie – i ve zkušenosti čtenáře.

Významný, leč kontroverzní pokus o záchranu Hegela a nové vymezení romantického pojetí lyriky podniká Käte Hamburgerová v kapitole Lyrický žánr svého spisu *Logika básnictví*. Hamburgerová chce předložit analýzu opřenou o jazykové rysy a odlišuje dvě logické možnosti: daná jazyková sekvence může být výrokem skutečného subjektu o předmětu, anebo funkcí, která utváří fikční předměty, a tedy mimetické formy. Druhá uvedená funkce nenáleží k výrokovému systému jazyka: autor jazyka užívá k vytvoření fikčního zpodobnění skutečnosti ve formě fikčních postav schopných mluvit. Mimésis výpovědi se odlišuje od skutečné výpovědi a lyrika náleží ke skutečné výpovědi či skutečné promluvě, nemimetické a nefikční. Způsob, jak zakoušíme román, se podle Hamburgerové podstatně liší od našeho prožívání básně, jež je výpovědí subjektu, nikoli zpodobněním fikční výpovědi či výroku. „Oním v tolika sporech probíraným lyrickým ‚já' je výrokový subjekt" (či „subjekt výpovědi", *ein Aussagesubjekt*) a jeho výroky jsou skutečnými tvrzeními o zkušenosti subjektu, jsou to *Wirklichkeitsaussagen*.[37]

Hamburgerová – jak sama podotýká – zdánlivě stvrzuje Hegelovo pojetí a stanovisko německé tradice, že v lyrice přímo vypovídá básník; zdůrazňuje však, že se jí nejedná o návrat k pojmu *Erlebnislyrik* čili prožitkové lyriky, v níž subjektem je osoba básníka. Výrokový subjekt není žádné osobní „já", je to jazyková funkce. Jelikož výrokový subjekt je subjekt výpovědi, ne osoba, „je tedy z teorie lyriky eliminován pojem subjektivity a my získáváme možnost pojmout pod její žánrový pojem i ty nejmodernější formy a teorie lyriky, například text a teorii textu".

Následně Hamburgerová provádí další zásadní rozlišení: zatímco většina skutečných výroků plní komunikativní funkci (v její terminologii: historickou,

37 Käte Hamburger: *Die Logik der Dichtung*, 3. vyd., Stuttgart 1957, s. 187–188.

teoretickou nebo pragmatickou), lyrický výrok (na rozdíl od fikční rozpravy) sice zůstává situován ve výrokovém systému jazyka, nicméně leží „za hranicemi" komunikativního výroku: „Lyrický žánr se ustavuje takříkajíc ‚deklarovanou' vůlí výrokového subjektu klást se coby lyrické ‚já'." Hlavním dokladem takovéhoto kladení lyrického „já" je kontext, ve kterém se objevuje, a důsledkem postulace lyrického „já" je zaměření na *souvislost smyslu* oproti *předmětné souvislosti*. „Lyrický výrok nechce plnit žádnou funkci v předmětné či skutečnostní souvislosti." Je to „skutečnostní výpověď, přestože ve skutečnostním kontextu neplní žádnou funkci"; výpověď však se „vymaňuje ze skutečnostního kontextu a zavíjí se do sebe, tj. do subjektového pólu". Nebo jinými slovy: „Lyrickou výpověď zakoušíme jakožto výpověď o skutečnosti, výpověď nefalšovaného subjektu, kterou nelze vztáhnout k ničemu jinému vyjma tohoto subjektu. A prožitek lyrické poezie se oproti prožívání románu či dramatu liší právě tím, že výpovědi básně nezakoušíme jako zdání, jako fikci či iluzi."[38] Hlavním cílem argumentace K. Hamburgerové je tedy odlišit zprostředkovací funkci fikčních tvrzení, jež postulují fikčního vypravěče a fikční svět, od lyrických tvrzení, která přijímáme přímočaře coby výpovědi lyrického subjektu.

Nato Hamburgerová přechází k otázce vztahu mezi lyrickým „já" (tj. subjektem výpovědi) a autorem čili biografickým subjektem a tvrdí, že by bylo chybou prohlásit je buď za totožné, nebo naopak z definice odlišné. Mezi básníkem a lyrickým „já" panuje logická identita; to však neznamená, že zkušenost, o níž se tu podává zpráva, je prožitkem životopisné osoby. Na doklad Hamburgerová uvádí Goethovu báseň S malovanou stuhou, jež končí verši:

Fühle, was dies Herz empfindet,
Reiche frei mir deine Hand,
Und das Band, das uns verbindet,
Sei kein schwaches Rosenband!

Cítíš, co mé srdce cítí?
Za ruce se uchopme!
Stuha, jež nás k sobě víže,
od tebe se ke mně pne!

38 Tamtéž, s. 189, 194, 213, 215–216.

„Prohlásit, že ‚já' zde není Goethe a ‚ty' není Friederike, je" podle Hamburgerové „stejně nepřípustný biografismus jako tvrdit, že jimi jsou. Jinak řečeno, nemáme žádné přesné kritérium, logické ani estetické, vnitřní ani vnější, které by rozhodlo, zda vypovídající subjekt lyrické básně můžeme, či nemůžeme ztotožnit s básníkem." Výroky básně sice prožíváme coby příslušné ke „zkušenostnímu poli vypovídajícího subjektu", a jen díky tomu můžeme báseň vnímat jako výpověď o skutečnosti, avšak to je zcela nepodstatné pro otázku, zda báseň odpovídá autorově zkušenosti. Zatímco fikční skutečnost románu lze porovnávat s nefikční skutečností autorova života, „lyrickou skutečnostní výpověď nelze porovnávat s žádnou skutečností. […] Máme tu co do činění výhradně s onou skutečností, kterou lyrické ‚já' vydává za *svou*, s onou subjektivní, existenciální skutečností, neporovnatelnou s žádnou objektivní skutečností, jež by mohla tvořit jádro jeho výpovědi."[39] Tato nesouměřitelnost je příčinou, proč je vztah mezi lyrickým „já" a básníkem nerozhodnutelný.

Bylo by možné v tom spatřovat odlišnou verzi Hegelova výkladu toho, jak se lyrický subjekt oprošťuje od nahodilostí, aby mohl vyjádřit obecné, takže se ze subjektu lyrické výpovědi, jenž zajišťuje nutnou jednotu lyriky, stává cosi odlišného od individuálního lidského subjektu. Hamburgerová pojímá lyrické „já" jako poziční záležitost – totiž subjekt artikulované zkušenosti na způsob čistě pozičního či funkčního gramatického podmětu věty –, a snaží se tak zachovat základní orientaci Hegelovy teorie (pojetí lyriky jako subjektivní formy), ale současně jí vtisknout moderní, snad přímo strukturalistickou pečeť posunem k teorii jazykových typů a jejím odtržením od otázky vztahu lyrického subjektu k subjektivitě autora. Teorie Käte Hamburgerové však je opakovaně opomíjena či mylně chápána. Jedna příčina tkví nejspíš v tom, že její tezi o neurčitosti vztahu mezi lyrickým „já" a biografickým subjektem je zdánlivě těžké odlišit od tezí kritiků, podle nichž má promlouvající subjekt lyriky *fikční* povahu. K čemu je dobré tvrdit, že lyrický subjekt představuje skutečný vypovídací subjekt ve výpovědním systému jazyka, když na to hned navážeme prohlášením, že obsah zkušenosti reálně vyhlašované tímto subjektem nemusí mít vůbec žádný vztah k prožitku autorského subjektu? Důvod je prostý: je v tom zásadní rozdíl, zda lyriku chápeme jako projekci ve fikčním světě s personou fikčního mluvčího, nebo zda máme za to, že lyrika činí skutečné výpovědi o tomto světě, i když vztah příslušných výroků ke zkušenosti autora zůstává zahalen neurčitostí.

39 Tamtéž, s. 219, 227.

V roce 1986 byl spis Käte Hamburgerové přeložen do francouzštiny. Podnítilo to vlnu diskusí o povaze *le sujet lyrique* a teoretikové hledali způsoby, jak se vymanit z biografismu, který ve francouzské starší kritické tradici panoval, a neupadnout přitom do slovníku fikce: jaký druh neosobního subjektu – jaký „subjekt výpovědi" – zajišťuje pro úvahy o lyrice nejlepší obecný model?[40] Vějíř historických možností lyriky rozhodně naznačuje, že vztah mezi subjektem lyrických vět a básníkem s jeho individuální biografií je neurčitý; každý model, který se tento vztah snaží nehybně zafixovat nebo normovat jeho podobu, bude nutně nevyhovující.

Důraz, který Hamburgerová klade na to, že lyrika nepředstavuje fikční modalitu a neprojikuje fikční svět, nýbrž pronáší skutečnostní výroky o *tomto* světě, má za důsledek (a pro teorii lyriky je to zásadní), že lyrické básně mohou vyslovovat pravdy a mohou také lhát. Odedávna zaznívá obvinění, že básníci lžou, a kritikové i teoretici se té výtce často snažili oponovat tím, že lyriku pojímali jako fikci; avšak riziko toho, že se z údajných pravd vyklubou lži, je cenou, jíž se nutně platí za každou snahu promlouvat o světě a učinit jej srozumitelným. Bez možnosti lží není pravdy.

Kromě toho se u Hamburgerové dostávají ke slovu dva další postřehy, jež mohou teorii lyriky uvést na slibnou dráhu. Zaprvé, výrazy *fikce* a *fikční* vnášejí do úvah o lyrice zmatek. Anglickým slovem *fiction* se míní romány a povídky; když v knihkupectví či v knihovně pátráte po poezii, nenajdete ji pod záhlavím *Fiction*. Veškerou literaturu však považujeme za fikční v tom smyslu, že je výtvorem imaginace: básně mohou líčit zkušenosti, k nimž došlo nebo nedošlo, a výpovědní subjekt, jenž je výpověďmi básně v první osobě implikován, může působit stejně fikčně jako vypravěč románu nebo povídky v tom smyslu, že jsou oba plodem invence. Když ale začneme hovořit o fikčním mluvčím nebo fikčním mluvním aktu, hrozí, že lyriku podrobíme modelu založenému na pojmu fikce, a nenápadně tak poezii necháme splynout s fikčními narativy a fikčními světy – což s sebou nese nevýhody, k nimž se dostanu níže.

Zadruhé, lyrika sice není fikce, ale může (jak uvidíme) obsahovat fikční složky. Dokonce máme pro básně, jež podávají zpodobnění mluvního aktu fikčního mluvčího, ustálený termín: jedná se o dramatický monolog (německy

40 Viz Dominique Rabaté (ed.): *Figures du sujet lyrique,* Paris: Presses universitaires de France 1996; Joëlle de Serment (ed.): Le sujet lyrique en question, *Modernités* 8, 1996; Michael Brophy (ed.): *Sens et présence du sujet poétique,* Amsterdam: Rodopi 2006; a Nathalie Watteyne (ed.): *Lyrisme et énonciation lyrique,* Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux 2006.

Rollengedicht), v němž se spojují rysy lyriky i fikce. Díky odlišení lyriky od dramatického monologu má teorie Käte Hamburgerové tu velkou přednost, že se vzpírá dominantní tendenci, jíž se řídila pedagogika lyriky ve 20. století a k níž se nyní obrátím: jde o přístup, který lyriku považuje za mimetickou formu a čte básně tak, jako by se jednalo o miniaturní fikce. Dílo Käte Hamburgerové je cenné tím, že podniklo klíčový první krok a nepojímá lyrickou výpověď jako fikční napodobení obvyklého mluvního aktu, nýbrž jako jazykovou událost jiného typu, totiž akt básnické výpovědi, kterou je – proč ne? – možné přičíst básníkovi, avšak takovému, jenž vůči tvrzením samotné básně setrvává v biograficky neurčitém vztahu.

2. Mluvní akty nápodoby, nebo epideixis?

Hlavní alternativou vůči romantické teorii lyriky byla její adaptace, v níž je vyjádření a zvláště sebevyjádření podřízeno mimésis. Jak už jsem zmínil ve druhé kapitole, robustnější pojetí individuálního (politického, ekonomického či afektivního) subjektu umožnilo teoretikům 18. století, jako byl abbé Batteux, začlenit lyriku do novoaristotelského rámce coby ústřední žánr pojímaný jako napodobování: napodobování zkušenosti subjektu. Jakmile se lyrika jednou etablovala jakožto subjektivní forma, mohli romantičtí myslitelé, jmenovitě sir William Jones a po něm G. W. F. Hegel, mimésis zavrhnout a nahradit ji expresivitou: lyrika je bytostně výrazem básníkovy zkušenosti. Moderní kritika si stále ostřeji uvědomovala, jak je problematické považovat lyriku za přímé a upřímné vyjádření zkušeností a citů básníka, a přesouvala se tak ke kompromisnímu stanovisku: lyriku považuje za výraz persony, nikoli básníka, a tedy za mimésis smýšlení či promluvy takovéto persony, kterou básník vytvořil. Pokud je mluvčím persona, pak v interpretaci básně jde o rekonstrukci charakteristik této persony, zvláště pohnutek a okolností jejího mluvního aktu – jako by mluvčí byl postavou v románu.

Toto pojetí lyriky propagovala angloamerická nová kritika: důraz se kladl na to, že interpretace se zaměřuje na slova na stránce, nikoli na úmysly autora, a stalo se věroučným artikulem, že mluvčího lyrické básně nutno pojímat jako personu, nikoli jej klást naroveň s básníkem osobně, a ohniskem pozornosti se stává drama postojů vyjádřené tímto mluvčím-postavou. Jak píšou W. K. Wimsatt a Cleanth Brooks: „Jakmile jsme jednou mluvčího lyrické básně

odloučili od osobitosti básníka, odhaluje se i v té nejdrobnější lyrice drama." V angloamerické sféře se tento princip stal základem pedagogiky lyriky. Klasická učebnice *Zvuk a smysl* studentům říká: „S porozuměním básni nám může pomoci, když si položíme určité otázky, z nichž dvojice nejdůležitějších zní: *Kdo je mluvčí?* a *Za jakých okolností?*" Poté učebnice připomene, že „básně – stejně jako povídky, romány a divadelní hry – patří ke světu fikce", vybídne studenty „neustále předpokládat, že mluvčím je někdo jiný než básník", a uzavírá: „Můžeme tedy každou báseň do jisté míry považovat za dramatickou: nejde o výpověď člověka, který ji napsal, nýbrž fikční postavy v konkrétní situaci, kterou lze z básně vyvodit." I Helen Vendlerová, která zpravidla energicky zdůrazňuje, že „lyrická báseň je scénář určený k provedení čtenářem", a ve vlastních kritikách většinou o identifikaci fikčních mluvčích neusiluje, ve své vlivné učebnici *Básně, básníci, poezie* z roku 1997 předpokládá fikčního mluvčího: „Jelikož je každá báseň fikční promluvou imaginativně vzešlého mluvčího", měli by studenti zjistit okolnosti, cíle a pohnutky tohoto fikčního mluvního aktu a pokusit se sebe samy dosadit na pozici mluvčího.[41] Při setkání s lyrikou ji interpretujeme pomocí otázky, v jaké situaci se mluvčí nachází, a snažíme se explicitně zformulovat, co by člověka přivedlo k tomu, aby se takto vyjadřoval a takto cítil.

Uvedený model, dominantní v angloamerické sféře (i když ve Francii či v Německu nikoli), je málokdy prezentován jako samostatná teorie lyriky. Nejúplněji zformulovanou obhajobu předložila Barbara Herrnstein Smithová. Smithová považuje literární díla obecně za fikční nápodoby mluvních aktů ve skutečném světě: román je fikční historie nebo fikční biografie, divadelní hra je nápodoba rozhovoru, báseň je fikční nápodoba či zpodobnění výpovědi, a lyrické básně proto „zpravidla zpodobňují osobní výpovědi". Podle Smithové každá báseň jakoby začíná slovy: „Například já nebo někdo jiný by mohl říct…" Básník verše neříká za sebe, nýbrž zpodobňuje to, jak je někdo říká. Smithová obrozuje aristotelskou tradici literatury jakožto mimésis a prohlašuje poezii za

41 W. K. Wimsatt – Cleanth Brooks: *Literary Criticism: A Short History*, New York: Knopf 1957, s. 675 (a k podobě, v níž tento názor zastával John Crowe Ransom, viz níže, šestá kapitola); Thomas Arp – Greg Johnson (ed.): *Perrine's Sound and Sense*, 14. vyd., New York: Cengage 2013, s. 27; Helen Vendler: *Poems, Poets, Poetry*, Boston: Bedford/St. Martins 2002, s. xlii, v–vi, 114. Vendlerová sice ve své učebnici vybízí k identifikaci fikčních mluvčích a fikčních mluvních situací, ale současně odlišuje dramatické monology, při nichž se v místnosti nacházejí další lidé, od lyriky, když je mluvčí sám.

zpodobňovací umění, kdy každá báseň zpodobňuje nějakou fikční promluvu. „Vše, co básník říká, může být pravda – avšak není pravda, *že* to říká. Báseň je fikcí a předstíráním *jakožto* promluva." Nejočividnějším příkladem je podle Smithové dramatický monolog, který označuje za vzor a zdůrazňuje: „Pro pojetí básně jakožto fikční promluvy není hlavní to, aby se ‚postava' či ‚persona' lišila od básníka nebo aby bylo fikčním publikum, k němuž se údajně hovoří, emoce, jež jsou vyjadřovány, a události, k nimž se poukazuje; hlavní je, že fikčními verbálními akty jsou samo *promlouvání, oslovování, vyjadřování* a *poukazování*." Keatsova óda Podzimu a Shakespearovy sonety jsou tedy „fikční naprosto stejně jako Biskup si objednává hrobku od Roberta Browninga nebo Tennysonův Odysseus", dva obzvlášť známé dramatické monology.[42] Tato teorie – dnes velice rozšířená i přesto, že je Smithová málokdy uváděna jako její původce – studenty vybízí, aby každou báseň považovali za dramatický monolog, tedy fikční akt promluvy mluvčího, jehož situaci a pohnutky je nutné zrekonstruovat.

Z lyriky se tak stává miniaturní román s postavou, jejíž pohnutky máme analyzovat. Často je tento model pedagogicky efektivní, jelikož studentům zadává úkol, který znají z práce s romány a jejich vypravěči, ale u mnoha lyrických básní prostě nefunguje. Proč se ho tedy pronikavý analytik, jako je Barbara Herrnstein Smithová, zastává? Myslím, že k tomu má tři důvody. Zaprvé chce oprávněně zdůraznit, že lyrické básně (ani ostatní literární díla) nejsou historické promluvy. Jsou sice vytvořeny či zkomponovány v konkrétní historické době, a v tomto smyslu jde o fundamentálně historické výtvory, avšak jakožto promluvy mají zvláštní povahu: není tomu tak, že by je pronášel konkrétní člověk při konkrétní příležitosti. Je však možné pochybovat o tom, zda nejlepší metodou, jak tento aspekt lyriky zachytit, je využití pojmu fikční promluvy. Zadruhé se Smithová chce vzepřít snahám (obvyklým zvláště v šedesátých letech) odlišit jazyk poezie, básnický jazyk, od každodenního jazyka; jednou důležitou zásadou její metody při popisu básnické struktury totiž je, že básnických efektů se dosahuje díky souvislostem, které spojují jazyk básní s využitím řeči v jiných kontextech a za jinými účely. Avšak sám fakt, že básnické efekty závisejí na „naší zkušenosti s nesčetným množstvím verbálních prožitků,

42 Barbara Herrnstein Smith: *On the Margins of Discourse*, Chicago: University of Chicago Press 1978, s. 8, 142, 28; táž: *Poetic Closure: A Study of How Poems End*, Chicago: University of Chicago Press 1968, s. 17.

aktů a scén", ještě rozhodně neznamená, že báseň musí být fikčním zpodobněním promluvy v reálném světě.[43] Bez obtíží můžeme přijmout tezi, že význam slov a vět se odvíjí od jejich užití v každodenních i literárních kontextech, aniž bychom se přitom domnívali, že jsou slova v básni předestřena coby pronášená fikční postavou. Zatřetí Smithová hledá jednoduché formální řešení problému, který často pronásleduje teorii a pedagogiku lyriky, totiž vztahu mezi „já" lyrické básně a „já" básníka. Předpoklad, že jde o nápodobu mluvního aktu, jí umožňuje jednoduše prohlásit, že „já" je v básni z definice fikční, jelikož básnická promluva je fikční nápodobou osobní promluvy – namísto aby varovala proti spojování „já" básně s básníkem na základě taktu nebo kritické strategie, případně to považovala za možnost, kterou je nutno posuzovat případ od případu.

Překvapivé je – a sám v tom vidím důkaz vratkosti předpokladu, že lyrika je fikčním zpodobněním možného mluvního aktu ve skutečném světě –, že přes veškerou péči, s níž Smithová svou koncepci lyriky objasňuje, nehraje výsledný model skoro žádnou roli v jejích rozborech jednotlivých básní, u nichž by mnohdy bylo krajně obtížné říct, jakou možnou promluvu nebo mluvní akt zpodobňují. Hned úvodním příkladem, který Smithová ve své knize používá kvůli zavedení terminologie, je báseň Emily Dickinsonové Srdce chce rozkoš — hned:

> The Heart asks pleasure—first—
> And then—Excuse from Pain—
> And then—those little Anodynes
> That deaden suffering—
> And then—to go to sleep—
> And then—if it should be
> The will of its Inquisitor
> The privilege to die—
>
> ▪
>
> Srdce chce rozkoš — hned —
> a pak se vyhnout bolesti —
> a pak — ty malé tabletky —

43 B. H. Smith: *Poetic Closure*, s. 19.

co muka umrtví —
a pak — honem jít spát —
a pak — když to má být
po vůli inkvizitora
mít tu čest přijmout smrt —

[překlad E. Klimentové]

Jaký mluvní akt ze skutečného světa tu je zpodobněn? Rozhodně to není nabíledni: museli bychom jej napřed zkonstruovat a představa mluvčího by odváděla naši pozornost od ocenění básně. Máme zde před sebou básnické zamyšlení nad sklony lidského srdce – s pádnou pointou, když nás „inkvizitor" a „čest" stavějí před verdikt, který není snadné přisoudit jakémukoli mluvčímu či srdci. Rozbor forem slok končí u Smithové jinou básní, Ctností George Herberta, u níž naprosto nic nezískáme, když se ji pokusíme chápat jako zpodobnění mluvního aktu „osobní promluvy":

Sweet day, so cool, so calm, so bright,
The bridall of the earth and skie:
The dew shall weep thy fall to night;
For thou must die.

Sweet rose, whose hue angrie and brave
Bids the rash gazer wipe his exe:
Thy root is ever in its grave
And thou must die.

Sweet spring, full of sweet dayes and roses,
A box where sweets compacted lie;
My musick shows ye have your closes,
And all must die.

Onely a sweet and vertuous soul,
Like seasonʼd timber, never gives;
But though the whole world turn to coal,
Then chiefly lives.

Dni sladký, samý jas a chlad,
jenž zemi s nebem oddáváš,
rosa tě opláče, jdi spat:
Vždyť zemřít máš.

Ó růže sladká, prudkost tvá
do očí slzy loudí až,
však kořen z hrobu vyrůstá:
Ty zemřít máš.

Sládnoucí dny a růžemi,
jaro, svou skřínku vůní máš?
Zmar jar má hudba hraje mi:
Vše zemře, zvaž!

Sladká a dobrá duše jen
jak strom, ta nikdy necouvá;
že svět je na smrt odsouzen,
tím ožívá!

[překlad I. Slavíka]

Rozbor formální struktury této básně, který Smithová předkládá – tedy efekt uzavření ve třetí sloce, proti němuž stojí zjevení ve sloce čtvrté –, se zcela náležitě nepokouší upřesnit, jaká neobvyklá mluvní událost se tu napodobuje, v jaké situaci se nachází a jaké pohnutky sleduje onen údajný mluvčí, který se obrací ke dni, růži a jaru.

Jedním případem, kde se Smithová otázky lyriky jakožto mimése mluvního aktu zhošťuje, je rozbor distinktivního přítomného času: nikoli přítomného času obecně, typického pro tvrzení, například „Srdce chce rozkoš – hned —“, nýbrž vyprávění v přítomném čase: „Procházím třídou, kladu otázky“ (Yeatsovo Mezi školními dětmi), „Srdce mě bolí, smysly trýzní malátnost…“ (Keatsova Óda na slavíka). Smithová tento jev označuje za „simultánní kompozici“, která zpodobňuje „více či méně vnitřní promluvu“, i když mluvním aktem, který k objasnění struktury tohoto typu lyriky používá, je sportovní zpravodajství, kdy hlasatel oznamuje, co se ve hře děje, v přítomném čase. Je Keatsova Óda na slavíka fikčním zpodobněním mluvního aktu ve skutečném světě, jakým je sportovní zpravodajství? Přes nečekané srovnání je možné o ní tak uvažovat –

jako o fikčním komentáři v přímém přenosu. Avšak termín simultánní kompozice, který Smithová zavádí, vytyčuje odlišný a nakonec i produktivnější směr. Smithová píše: „Báseň vzniká úměrně k plynutí času, *během něhož*, jak se má za to, vzniká.“[44] Podle její vlastní teorie by však čas básníkovy reálné kompozice neměl mít s mluvním aktem, který je v básni zpodobněn, nic společného: básník má bez časového tlaku budovat fikční zpodobnění mluvního aktu vykonávaného personou; tento mluvní akt by pak mohl probíhat simultánně s činnostmi, jež tato postava vykonává, ale tím by nedocházelo k „simultánní kompozici“. Zvolenou formulací Smithová podle všeho přiznává, že daná báseň prezentuje zvláštní básnický mluvní akt, nikoli fikční nápodobu nebásnického mluvního aktu. Jinak řečeno, nenašla žádný mluvní akt ve skutečném světě, který by Keats domněle napodoboval. Tím, na co reagujeme, není mluvní akt ze skutečného světa, zpodobněný ve fikci, nýbrž básnický mluvní akt.

I při několika dalších příležitostech Smithová uznává, že tím, na co čtenáři reagují, není zpodobnění mluvních aktů ve skutečném světě fikčním mluvčím, nýbrž básnický konstrukt: „Lyrická báseň sice může napodobovat logickou rozpravu, ale sama jí není, a čtenářův prožitek závěru bude determinován faktem, že v poslední instanci báseň vnímá jako cosi odlišného od souvislé úvahy.“[45] Uvedený postřeh je ale nutné podstatně zobecnit: tím, na co reagujeme, není mimetický mluvní akt; reagujeme na všechny složky básně, kterými se odlišuje od neliterárního diskursu. Smithová například poskytuje výklad básně Roberta Frosta Jas zlata nezůstane:

> Nature's first green is gold,
> Her hardest hue to hold.
> Her early leaf's a flower;
> But only so an hour.
> Then leaf subsides to leaf.
> So Eden sank to grief,
> So dawn goes down to day.
> Nothing gold can stay.

44 Tamtéž, s. 127. Touto zvláštní lyrickou přítomností u dějů se zabývám v šesté kapitole. Pochybný rámec fikční promluvy naštěstí u Smithové neruší platnost jejích přesvědčivých postřehů k vnitřní struktuře básní – což považuji za další doklad, že tento rámec coby obecná teorie lyriky selhává.

45 Tamtéž, s. 132.

Svěžest v zlaté kráse
jen stěží zachová se.
První list, toť květ;
jen chvíli smí se skvět.
List střídá list, a ráno
je dnem zas vystřídáno
a z ráje svět se stane.
Jas zlata nezůstane.

„Trefnost závěru pociťujeme bez ohledu na to, jaké konkrétní pohnutky mluvčí má a v jaké je situaci," píše Smithová.[46] A to je důležité konstatování. Lze zajít ještě dál a říct, že jde o jeden z mnoha případů, kdy vůbec nemá smysl představovat si mluvčího, pohnutky a okolnosti. Postup, díky němuž se zlato z prvního verše mění ve zlato posledního verše, takže se symbol trvalé hodnoty nakonec stává pomíjivým, můžeme analyzovat nezávisle na tom, zda si představíme mluvčího při tom, jak mění své mínění a dospívá k výslednému pochopení. Byl by to zbytečný přechod do románového rejstříku.[47]

Teorii Barbary Smithové se příčí všechny tři probírané básně: Emily Dickinsonová, Herbert i Frost. Je tak patrné, že potřebujeme širší pojetí lyriky, jež nebude ukotveno ve fikčním mluvčím. Nutnost této změny je ještě očividnější, když si vzpomeneme na básně zmiňované v první kapitole (Goethovu Růžičku, Lorkovo Měsíc vyhlíží, Williamsův Červený žebřiňák) nebo na Baudelairovy Spojitosti z druhé kapitoly. Všechny tyto básně jsou verzemi *epideiktické* řeči, tedy veřejné básnické řeči o hodnotách v tomto světě, nikoli ve fikčním světě.

K tomuto širšímu modelu se vrátím za chvíli. Jak ale došlo k tomu, že model lyriky jakožto dramatického monologu, tedy model, který zaměňuje specifický případ s obecným vzorcem, ovládl pedagogiku lyriky i valnou část literární kritiky v angloamerické sféře? Má to několik možných důvodů. Zaprvé, vzhledem k sílícímu významu krásné prózy v literárním vzdělání poskytuje uvedený model nejméně náročný přístup, zvláště vzhledem k faktu, že anglicky psaný kánon obsahuje mnoho poutavých dramatických monologů. Studenti jsou zvyklí na myšlenku, že každý narativ má vypravěče a jeho hledisko je pro účin

46 B. H. Smith: *On the Margins of Discourse*, s. 135.

47 Model dramatického monologu by sice bylo možné chápat i tak, že se tu s básněmi zachází jako s dramaty, avšak podstatný na něm je důraz, který klade na fikčního mluvčího a fikční mluvní situaci; proto mluvím o románu a o beletrizaci.

narativu klíčové; při konfrontaci s podivností básně jim příkaz určit mluvčího, situaci a motiv skýtá pocit, že stojí na známé půdě. A výsledky jsou pozitivní: mnoho lyrických básní opravdu lze číst tímto způsobem, tedy jako akt mluvčího, o jehož situaci a pohnutkách můžeme přínosně spekulovat. Druhý důvod tkví v tom, že váha, kterou kulturní kontext (nejprve zásluhou modernistů a poté stoupenců nové kritiky) přičítá neosobnímu rázu uměleckých objektů, vybízí klást důraz na báseň jakožto artefakt, a nikoli výlev básníkových emocí. Model dramatického monologu chytře zaujímá stejné stanovisko, ale přitom zajišťuje prostor i pro subjektivitu jakožto zpodobněnou ve fikčních nápodobách mluvních aktů.

Konečně zatřetí může tento model lyriky, podle něhož všechen jazyk básně prýští ze zpodobněného subjektu, vyhovět potřebě, na kterou upozorňuje Herbert Tucker, když si klade otázku, jak vlastně došlo k tak obecnému přijetí dogmatu, že mluvčím básně není básník, ale persona. („Starý král sebevýrazové lyriky je mrtvý: ať žije král Mluvčí!“) Podle Tuckera vykazuje smyšlenka lyrického mluvčího několik svůdných rysů: „Uzávorkovává obecnější problém kontextu […] a navozuje kompenzační kontakt se zděděným mýtem nepodmíněné subjektivity. […] My, moderní čtenáři, jsme svrhli básníka a vztyčili fikčního mluvčího; a učinili jsme to ve snaze dosáhnout vyšších zisků při rozpoznání subjektu subjektem, po kterém – ve stále mechaničtějším věku, v porovnání s nímž se Millova doba může jevit jako vyložená idyla – podle všeho pociťujeme neutišitelnou kulturní žízeň.“ Jinak řečeno, jsme odhodláni věřit, že naše subjektivita je svobodá, nezávislá na kontextech, do nichž náležíme; a představa, že jazyk básně pochází od fikčního, kontextuálně takřka nezařazeného mluvčího, nám skýtá obraz subjektu, za který se považujeme sami. Důvodem, proč se pro nás „hlavním prostředkem, jak porozumět básni, stalo zaslechnutí persony“, je podle Tuckera žízeň po „intersubjektivním stvrzení ‚já‘“.[48] Pomocí předpokladu, že jazyk, který máme před sebou, vychází z mluvčího coby subjektu a že čtení textu spočívá v zaslechnutí mluvčího, si zrcadlově stvrzujeme vlastní status coby subjektů, u nichž jazyk počíná, namísto abychom byli jeho výtvory. Pomocí předpokladu persony si můžeme vštípit přesvědčení, že vše vlastně probíhá mezi mluvčími, a ubránit se neosobní síle jazyka.

48 Herbert Tucker: Dramatic Monologue and the Overhearing of Lyric, in: *Lyric Poetry: Beyond New Criticism*, ed. Chaviva Hošek – Patricia Parker, Ithaca: Cornell University Press 1985, s. 241–242. Dramatický monolog coby zvláštní lyrickou strukturu probírám v šesté kapitole.

Referované úvahy sice mohou objasnit, proč čtenáři příslušný model akceptovali, avšak samy o sobě nepřispívají k nápravě toho, že model není s to zachytit valnou část toho, co je na lyrické tradici distinktivní a historicky významné. Tucker navíc upozorňuje, že i u básní, jež nás skutečně vyzývají představit si mluvčího, „přijetím apriorního předpokladu, že básnický text pochází od dramaticky situovaného mluvčího, hrozí, že nám unikne hra verbálních implikací, díky nimž ve střetech různých významových modalit vůbec dochází ke zrodu postavy. Čtení tohoto druhu přichází na scénu se zpožděním, když už je večírek skoro u konce."[49]

Jedním možným způsobem, jak prozkoumat důsledky a meze tohoto modelu, je zamyslet se, jak ovlivňuje pozornost věnovanou básni, kterou *je možné* číst jako fikční nápodobu nebásnického mluvního aktu. Jaký to má dopad, zda uvedený model přijmeme, nebo ne? Vezměme si Frostovy Jarní louže:

These pools that, though in forests, still reflect
The total sky almost without defect,
And like the flowers beside them, chill and shiver,
Will like the flowers beside them soon be gone,
And yet not out by any brook or river,
But up by roots to bring dark foliage on
The trees that have it in their pent up buds
To darken nature and be summer woods –
Let them think twice before they use their powers
To blot out and drink up and sweep away
These flowery waters and these watery flowers
From snow that melted only yesterday.

▪

Tyto louže, které nebe odrážejí
takřka dokonale, a chladem se chvějí
jak ty květy vedle nich, již záhy
pozbudou vší svojí jarní vláhy;
neodplynou ale s proudem; kořeny

49 Tamtéž, s. 243.

je z půdy vysají, do větví vřinou
stromů, které, obaleny pupeny,
mají sílu pro korunu stínů.
Ať si ale každý trochu podumá,
než napřáhnou svou moc k vysušení
louží rozkvetlých a květů svlažovaných
ze sněhu, jenž teprv včera tál.

Podle modelu, který je dnes běžný, znamená číst tuto báseň jakožto lyriku totéž co zaměřit se na mluvčího a v básni spatřovat drama postojů. Deiktické určení „*Těchto* louží" nám poskytuje situaci: mluvčího u louží. (Zároveň nás přijatý model vybízí přehlížet množné číslo ve vazbě *in forests*, tj. „v lesích" [v překladu vypuštěno], které způsobuje pravý opak: vyjímá nás z konkrétní situace a přenáší nás k obecné úvaze o loužích v lesích.) Když si mluvčího představíme jako člověka, jenž stojí před *těmito* loužemi, můžeme si vystavět krátké vyprávění: dotyčný si všímá, že se v nich pořád skoro dokonale odráží obloha, protože zatím nenapadalo žádné listí; avšak toto zrcadlení, které k sobě přivádí nebe a zemi, je ohroženo. Ty louže odrážející oblohu i okolní květy, které chvíli žijí na slunci, záhy zase zmizí; proto je mluvčí propojí s květy – louže i květy se chvějí a brzy zmizí. Mluvčí si uvědomí, že voda z těchto kaluží se prostě nevypaří a nevplyne do potoka, nýbrž nasají ji stromy a obsypou se listím, které překryje oblohu, a pobouřeně se rozkřikne kvůli tomu, čeho jsou stromy schopny: svou mocí a silou vysát, smazat a zničit ten momentální výjev. Formulace *Let them think twice* („Ať si ale každý trochu podumá") sugeruje hovorové špičkování a v běžném úzu vyjadřuje výhrůžku ve smyslu „Ještě si to pořádně rozmysli…!!!" Ve Frostově básni se ale žádná realizovatelná výhrůžka nerýsuje; uvedený obrat se proto stává intenzifikační figurou a pomáhá nastínit zřetelnější obraz hlasu.

Palčivost Frostovy básně spočívá v tom, jak se odchyluje od obvyklých postojů k přírodě a jaru: básnický mluvčí tu takříkajíc předkládá obranu toho slabšího. Namísto toho, aby báseň oslavovala pučení stromů a ožívání lesa, prezentuje naopak rašení listů jako důsledek moci stromů schopných „potemnit přírodu" (*darken nature*) a zničit nejenom slabé jarní květy, ale i louže, které stromům vůbec umožnily obalit se listím.

Když báseň čteme jako zaslechnutou výpověď, vytváříme si přitom projekci postavy a příběhu zahrnujícího reakci, která v realistickém rámci působí komicky, totiž zamručení *Let them think twice*, určené stromům, jež bezmyš-

lenkovitě setrvávají v přirozeném dění. Nastíněný přístup se ale těžko vyrovná s těmi složkami, které v empirickém rámci nedávají příliš smysl, například květnatý chiasmus „louží rozkvetlých a květů svlažovaných" (*these flowery waters and these watery flowers*), který obě složky slévá do sebe coby součást procesu, nebo rituální opakování ve verších:

> And like the flowers beside them, chill and shiver,
> Will like the flowers beside them soon be gone.

Zvláště cizorodým prvkem však je pro model dramatického monologu literární aluze v posledním verši, kterou je nutné přisoudit básníkovi obrácenému ke čtenářům, nikoli postavě hledící na louže. Básník odpovídá na proslulou otázku Françoise Villona – *Mais où sont les neiges d'antan?* („Kdeže loňské sněhy jsou?") – a říká nám, kde jsou: roztály do kaluží, z nichž pijí stromy, aby zplodily letní listí. Refrén Villonovy básně o lidské pomíjivosti tu je vzat doslova a využit za základ básně o pomíjivosti přírody, jež překvapuje tím, že předvádí možnost ocenit libovolný moment v probíhajícím dění, totiž raných počátcích jara, jež bychom zpravidla oceňovali za to, že přinášejí pučení a svěžest. Z této perspektivy funguje povýšená výzva *Let them think twice* v zásadě stejně jako bardské výzvy času, ročním obdobím a přírodním silám, aby uspíšily nebo zvolnily své působení. Touha po přírodě, která odpovídá – zde projevená v básni autora, který se zpravidla drží při zemi –, evokuje tradici oněch básní, které označují s cílem povolat, dát najevo své básnické poslání i optativní vztah k jazyku, který jen nezpodobňuje, ale snaží se též být událostí. Těmito rysy se báseň vymyká modelu nápodoby mluvního aktu.

K odmítnutí modelu lyriky jakožto dramatického monologu máme četné důvody. Přijetím mimetického modelu a zaměřením na mluvčího jakožto postavu se lyrika ocitá v blízkosti románu, avšak soupeřit s vyprávěním na půdě, na níž má narativ očividné přednosti, je smrtící. Zglajchšaltováním lyriky s románem dochází k opomíjení nebo zastírání charakteristické extravagance lyriky na jedné straně a jejích intertextových rezonancí na straně druhé; současně se přehlížejí všechny složky – rým, metrum, refrén a podobně –, které *nejsou* nápodobou obvyklých mluvních aktů. Implicitně tak jsou odsunuty stranou tři různé dimenze lyriky: efekty navozované přítomnostním rázem lyrické promluvy, materialita lyrického jazyka, pociťovaná jako cosi odlišného od znaků poukazujících k postavě a zápletce, a konečně spletitá tkáň intertextových poukazů, jež báseň uvádějí do vztahu k jiným básním (nikoli k událos-

tem ve světě).[50] Každý kandidát na teorii lyriky musí tyto tři ohledy zachovávat zřetelně na paměti.

Jednu pozoruhodnou připomínku k pojetí lyriky jakožto promluvy, ovšem nikoli promluvy pronášené postavou, nabízí teoretik umění Kendall Walton ve stati věnované „psaní myšlenek" (*thoughtwriting*) v básnictví a hudbě. Waltonovým hlavním cílem je zpochybnit tvrzení z oboru filosofie umění, že pokud je hudba sdělováním emocí, vyžaduje to postulát osoby či persony, jejíž emoci hudba napodobuje. V rámci své širší argumentace pak Walton podniká odbočku k poezii. Walton sice proslul díky své koncepci umění jakožto mimésis a dění jakoby (*make-believe*), avšak zde uznává, že poezii opravdu není nutné chápat jako fikci, jež projikuje jistý svět, a po vzoru anglického slova *speechwriting*, jež v běžném úzu označuje psaní proslovů (např. prezidentských), navrhuje neologismus *thoughtwriting* čili „psaní myšlenek". Věnovat se psaní proslovů znamená vytvářet jazykový projev určený k využití druhými lidmi. *Speechwriters* sami za sebe nepředkládají k víře to, co píšou, nýbrž vytvářejí formulace, s jejichž pomocí pak jiní mohou pronést tvrzení nebo vyjádřit své pocity: „Je vcelku pravděpodobné, že při skládání básně je pro básníky přinejmenším dílčím cílem dát čtenářům k dispozici slova. […] Básník může od čtenáře očekávat prostě jen to, že zaregistruje výzvu k samostatnému využití nabízených slov a uzná básníka v roli ‚pisatele myšlenek'." K tomu Walton dodává: „I když se to často stává, nemusí pisatelé projevů sami mínit to, co říkají; a básníci právě tak." Podle nabízeného modelu báseň není fikčním dílem o nic víc než proslov dodaný pisatelem projevů: „Sám text nevytváří nic fikčního." Nic nás nenutí postulovat vypravěče nebo mluvčího básně; není tu ve hře žádný fikční svět. „Příslušných slov užívá čtenář, nikdo jiný." Walton připouští, že pokud si – ať hravě, či vážně – přisvojíme slova básně, nebrání nám to uznat básnického mluvčího, „nicméně připadá mi, že funkce básně jakožto zápisu myšlenek je mnohdy zdaleka nejdůležitější". Využijme jednoho Waltonova příkladu: v básni Bylo to noc před Vánoci nesledujeme fikční postavu, jež by vyprávěla o setkání se Santa Clausem, nýbrž užíváme příslušných slov sami. Samozřejmě při recitaci básně a využívání slov, která nám básník velkoryse nabízí, mnohdy

50 Jinou básní, jež by byla pro podobný průzkum vhodná, je Tato místnost Johna Ashberyho (viz výše, první kapitola). Báseň sice prezentuje mluvčího v první osobě, avšak pokusy interpretovat text jako dramatický monolog vedou k neproduktivním hádankám a odvádějí pozornost od zásadních otázek intratextové reference.

dochází k tomu, že danou myšlenku sami nevyjadřujeme, ale zkoušíme si ji, sugerujeme si určitou náladu a možná ji především přivádíme k vyšší intenzitě: „Na trny života padám! Krvácím!“ „Jak zpívají si mořské panny navzájem, to vím. / Že také mně by zazpívaly, nevěřím.“ Tím hlavním není, že básník napsal verše, s jejichž pomocí mohu vlastní myšlenku vyjádřit elegantněji či působivěji, než bych to dokázal vlastními slovy; důležité je, že mi básník dává k dispozici pamětihodná slova, rozšiřuje mé jazykové schopnosti a nabízí mi formulace, s jejichž pomocí se mohu pokusit přivést určitou náladu k větší intenzitě. Básně nabízejí obraty vysvětlující situaci, která pro vás byla nepochopitelná. Milenci mohou využít milostných básní ke sdělení toho, co k sobě cítí, ale recitace básní se využívá také k tomu, abychom si ozkoušeli jistou afektivní možnost nebo ji obdařili vyšší intenzitou, využívá se ke vzývání, vzrušenému probuzení nebo opěvání lásky.[51] C. S. Lewis v úvaze o alžbětinském milostném sonetu píše, že dobrý sonet – podobně jako dobrá píseň – „připomínal dobrou veřejnou modlitbu: test spočíval v tom, zda se společenství může ‚připojit‘ a přisvojit si jej. […] Na tom, kdo mluví, záleží v Draytonově sonetu Neb není pomoci stejně málo jako ve Shakespearově písni Ó milá má z *Večera třikrálového*. […] Celý korpus sonetových sekvencí má blíž k erotické liturgii než k sérii důvěrných erotických zpovědí.“[52]

Zapisování myšlenek není adekvátním modelem lyriky: náš zájem o lyriku a potěšení z ní má obsáhlejší zdroje než jen myšlení. Je to však užitečné připomenutí, že lyrika nevyžaduje postulaci fikčních mluvčích a píše se proto, aby si ji čtenáři opakovali. Lyrika je stvořena k opakování. Specialista na antickou lyriku Alessandro Barchiesi tvrdí: „Lyriku můžeme zkusmo (a transhistoricky) definovat jako promluvu v první osobě, jejíž performativní podmínky rekonstruuje reperformativní čtenář; ten se zpravidla staví někam doprostřed škály, jejíž krajnosti představují zcela generický hlas a individuální představa autora.“[53] Můžeme tento výrok snadno vztáhnout ke všem třem básním z rozboru Barbary Herrnstein Smithové (od E. Dickinsonové, D. Herberta a R. Frosta), které neodpovídají modelu dramatického monologu. Jsou to básně, jejichž performance se ujímají čtenáři a stavějí se přitom někam doprostřed na škále mezi

51 Kendall Walton: Thoughtwriting – in Poetry and Music, *New Literary History* 42, 2011, s. 462–466. Za diskuse o Waltonovi děkuji Joshuovi Landymu.

52 C. S. Lewis: *English Literature in the Sixteenth Century*, Oxford: Oxford University Press 1954, s. 491.

53 Alessandro Barchiesi: Carmina: Odes and Carmen Saeculare, s. 150.

anonymní moudrostí a úvahou konkrétního autora. Sám fakt, že má autora, je pro lyriku důležitý – nejedná se o jednoduše nalezené vyjádření, nýbrž o něco, co pro nás zkomponoval autor –, avšak čtenáři mají značnou volnost v rozhodování o tom, zda báseň vnímat jako úvahu konkrétního autora, nebo obecnou moudrost.

Zmíněné tři básně jsou ukázkou lyriky, která za sebou má dlouhou historii, totiž veřejné rozpravy o tom, co je důležité. Jeden důvod, proč v Aristotelově *Poetice* není pro lyriku místa, tkví v tom, že básník je podle něj napodobovatelem jednání a stvořitelem fikčního světa, zatímco lyričtí básníci archaického Řecka zpravidla pronášejí tvrzení o bozích a lidech *tohoto* světa. Pindarovy ódy jsou oslavou vítěze a vytyčením kosmologického rámce i sociálních hodnot, s ohledem na něž lidé zasluhují chválu, například ve verších „Jedno je pokolení bohů a lidí, oba bereme dech z jediné matky" nebo „Z věcí učiněných spravedlivě a proti právu nemůže ani Čas, otec všeho, odčinit důsledek vykonaných činů. Se šťastným údělem však může nadejít zapomnění."[54] V této tradici je báseň „fórem pro přímé pravdivostní výroky básníka o světě," píše Mark Payne, „bez ohledu na to, jaký specifický status má ono ‚já', jež v básni hovoří. I když se třeba jedná o ‚já' chóru nebo ‚profesionála', a nikoli osobní ‚já', přesto tak nevzniká ten typ fikční promluvy, kterou Aristotelés považuje za telos narativní poezie a ve kterém se pravdivostní nároky mají hodnotit výhradně s ohledem na fikčního mluvčího a svět, který obývá." Aristotelova *Poetika* sice „nabízí teorii fikce a předkládá působivé argumenty pro její hodnotu, avšak naprosto nemá co říct ohledně toho, co my dnes chápeme jako poezii, tedy o lyrice".[55]

Bez ohledu na to, zda Pindarovy ódy, sepsané pro provedení chórem, budeme chtít označit za *thoughtwriting*, nepochybně tato tradice skýtá podporu pro tezi K. Hamburgerové, že lyrika nepředstavuje fikční promluvu, nýbrž skutečnou promluvu vypovídajícího subjektu. I dnes jsou mnohé básně výroky se skutečnou ilokuční silou, které se čtenáře snaží přesvědčit, aby se na daný problém podívali tak či onak. Příkladem je vůbec nejslavnější báseň Philipa Larkina:

54 Pindaros: *Olympijské ódy*, 1,1–2, a 2,15–18.

55 Mark Payne: Ideas in Lyric Communication: Pindar and Celan, *Modern Philology* 105, 2007, s. 8.

THIS BE THE VERSE

They fuck you up, your mum and dad.
They may not mean to, but they do.
They fill you with the faults they had
And add some extra, just for you.

But they were fucked up in their turn
By fools in old-style hats and coats,
Who half the time were soppy-stern
And half at one another's throats.

Man hands on misery to man.
It deepens like a coastal shelf.
Get out as early as you can,
And don't have any kids yourself.

TOTO NECHŤ JSOU TVÉ VERŠE

Zbabraj nás, tátové a mámy,
a ani to snad nechtějí.
K všem chybám, které mají sami,
další – jen pro nás – přidají.

Je však zas jiní zbabrali,
blázni v těch starých kabátech,
co dojetím buď brečeli,
anebo si šli po hrdlech.

Předáváme si strádání.
U břehu dno se hloubí nám.
Jak můžeš, z toho vypadni.
A žádné děti neměj sám.

[překlad Z. Hrona]

Výklad lyriky jakožto mimetického mluvního aktu neskýtá pro podobné básně, jež se objevují stále znovu v celých dějinách žánru, mnoho prostoru. Jsou to básně, jež chtějí předkládat pravdy, předvádět hodnoty v novém světle, odhalit jisté stránky světa a vychválit to, co je zajímavé a pamětihodné; jejich hlavním záměrem však je nabídnout pamětihodnou podobu myšlenky.[56] V návaznosti na Paula Celana, podle něhož byla na poezii její neprostupnost „uvalena kvůli setkání" čili proto, aby se čtenáři mohli otevřít nečekaným formulacím, Payne píše: „Pro konceptuální nástroje, jichž lyrika v tomto směru využívá, zatím podle mého mínění nemáme žádné dobré pojmenování. Dostupná označení – gnómé, sentence, maxima a podobně – podle mne nevystihují to, co je pro lyriku specifické, totiž nenadálý pocit, že se právě vynořují nové konceptuální možnosti. Termíny, jež máme k dispozici, kladou univerzalitu naroveň s tím, co předpokládáme, co je obvyklé a příslovečné, zatímco zde naopak nacházíme novum, cosi nečekaného a nemyslitelného."[57]

Jedním označením pro ty jazykové akty, které jsou současně inaugurální i iterační, tj. usilují o inovativní efekty, a přitom žijí v opakování, je kategorie *performativity*, které se v současné literární kritice velmi dobře daří. Pojem performativity je ale provázán s jednou určitou teorií jazyka a může nás snadno svést na scestí. K otázce performance a performativity i jednotlivých funkcí, které by pojem performativní promluvy mohl v teorii lyriky užitečně plnit, se dostanu v závěru kapitoly. My ale potřebujeme širší rámec, který uznává význam fikčních složek, například zápletky a postavy čili fikčních mluvčích a zpodobněných událostí, ale přitom zachovává na paměti všechny ostatní aspekty lyriky, které nelze převést na příběh, počínaje faktem, že lyrika umožňuje opakování. Postulát postavy fikčního mluvčího tu představuje nevhodnou celkovou strategii; je klíčové tento přístup jako obecný model lyriky odmítnout a chápat jej jen jako jednu možnost z mnoha, jako jedno specifické určení lyriky, a nikoli základní model. Jelikož ale u některých básní je taková reakce zcela pertinentní, potřebujeme model, který tuto možnost poskytuje, jelikož v lyrice připouští napětí mezi příběhem a postavou na jedné straně a písní na straně druhé; pro lyriku však je distinktivním rysem píseň a ta musí nakonec dominovat. Zvláště

56 Čtenáři Larkinovy poezie jsou navyklí na seriózněji úvahový tón a mohlo by je napadnout, že se jedná o dramatický monolog, pronášený vulgárním opilcem; verše „Předáváme si strádání. / U břehu dno se hloubí nám" si však žádají, abychom je četli jako poetické tvrzení.

57 M. Payne: Ideas in Lyric Communication, s. 14.

slibně se tu jeví pojem *rituální* či „*ritualistické*" dimenze lyriky, jak jej formuluje Roland Greene: poukazuje sice k antropologickým a náboženským doménám, které tu mohou a nemusí být relevantní, nicméně především vystihuje princip opakovatelnosti – lyrika je vystavěna tak, aby umožnila opakování – provázený určitou ceremonialitou a možností způsobit, aby se ve světě něco stalo (kdo provádí rituál, doufá v jeho efektivitu). Pojem rituálu vybízí zaměřit se na formální rysy lyrické promluvy, rytmem a rýmem počínaje a ostatními typy jazykových vzorců konče.[58]

V souvislosti s lyrickou sekvencí, tedy sérií propojených básní, v nichž lze rozeznat jistý širší narativ, Greene prohlašuje: „Lyrický diskurs je definován dialektickou souhrou rituálních a fikčních fenoménů, respektive tomu odpovídajících způsobů pochopení, které jsou skoro vždy k nalezení v každé lyrice, i když jednotlivé básně, sbírky a školy mohou usilovat o ochranu jedné na úkor druhé." Rituální složkou je podle Greena jednak vše, co lze považovat za „pokyny pro provedení". „Při plném rozehrání své rituální modality, která se zdaleka neomezuje na složky prozódie a zahrnuje i rétorické, sémantické a symbolické rysy, je lyrika promluvou jedinečně uchystanou k tomu, aby byla vyslovena znovu", a nabízí „performativní jednotu, do níž mohou čtenáři a posluchači dle libosti vstupovat". Na druhé straně stojí fikční složka, „kdy je za hlas básně postulován nikoli čtenář-posluchač, nýbrž postava", a „příběh evokovaný dílem se jednoduše nekryje s jeho provedením", nýbrž obnáší v sobě zápletku a okolnosti, jež sugerují fikční svět.[59] Fikčno utváříme tehdy, když se snažíme představit si fikčního mluvčího a situaci promluvy (jako tomu je u dramatického monologu), ale i minulé události, jež jsou aktem lyrické výpovědi evokovány a v různých ohledech podřízeny přítomnému smyslu (podrobněji viz šestá kapitola).

58 Antropologické výklady rituálu tu jsou nepochybně relevantní – leč: „Antropologie je teoriemi rituálu zavalená: jde o změť nepřehledných argumentů a komplexních definic s mnoha položkami," jak píšou Caroline Humphrey a James Laidlaw: *The Archetypal Actions of Ritual*, Oxford: Oxford University Press 1994, s. 65. Rituálno je zpravidla prožíváno jakožto (1) něco vůči aktérovi vnějšího, (2) co v sobě obnáší nanejvýš zjevné pravidelnosti, které nelze objasnit komunikačními nebo jinými potřebami, (3) jeho význam nezávisí na intenci aktéra a (4) spíše než ke komunikaci vybízí k uznání a nabízí stimulaci. K pozoruhodným spisům na dané téma patří: Gilbert Lewis: *Day of Shining Red: An Essay on Understanding Ritual*, Cambridge: Cambridge University Press 1980; Webb Keane: *Signs of Recognition*, Berkeley: University of California Press 1997; a Roy Rappaport: *Ritual and Religion in the Making of Humanity*, Cambridge: Cambridge University Press 1999.

59 R. Greene: *Post-Petrarchism*, s. 5, 7, 10.

Greene nezkoumá lyriku jako takovou, nýbrž lyrickou sekvenci od Petrarky po Pabla Nerudu, kdy série lyrických básní od jednoho autora podněcuje k postulaci fikčního světa, jistého druhu zápletky a postavy mluvčího s různými náladami. Ve svém výkladu lyrické sekvence – nikoli náhodou nehovoří o lyrice, ale o „lyrickém diskursu" – projevuje Greene oprávněný sklon přiřknout oběma složkám či modalitám, rituální a fikční, rovnomocné postavení:

> Tyto modality chápání se teoreticky dají najít v každé lyrické básni a snadno si i často navzájem ustupují. Jsou to faktory v dialektické aktivitě, z níž pochází řada efektů, které lyrickému diskursu přisuzujeme, i většina reakcí, které označujeme za kritiku lyriky: obě modality rozhodně nejsou navzájem neprostupné, příslušný dialektický pohyb rekapitulují a zahrnují jej do sebe. […] Báseň, u níž se zdá, že je zhmotněním jedné modality, skoro vždy dospěje k náhlému a nepopiratelnému propuknutí druhé modality, k níž se tázavě obrátí; a kritik, jehož čtení se řídí opomíjením tohoto druhu otázek, zjistí, že část lyrického instrumentária a většina přitažlivosti, jež je lyrice vlastní, zůstává nutně nevysvětlitelná.[60]

Rozhodně je pravda, že pokud se zaměříme výhradně na fikční složku, jak k tomu vybízí model lyriky coby dramatického monologu, řada dalších složek bude (jak jsme viděli) nevysvětlitelná, zvláště pak ona přitažlivost lyriky, jež závisí na jejích rituálních aspektech. Ty si žádají znovunastolení rovnováhy. Zda k neblahým důsledkům vede i opomíjení fikční složky u jednotlivých lyrických básní, které nemají mluvčího, je méně jisté. V lyrické sekvenci, jakou představuje Petrarkův *Zpěvník* nebo Shakespearovy *Sonety*, je napětí mezi rituální a fikční složkou nepochybně ústřední; v jednotlivých lyrických básních však fikční složka nemusí být vůbec vnímatelná, pokud si to nevynutí přijatý kritický model lyriky. Navíc jsou lyrické sekvence s rekonstruovatelnou zápletkou relativně vzácné. Jak podotýká C. S. Lewis, mnohé sekvence sonetů lze vnímat spíše jako erotickou liturgii než jako příběh. Většinou se s lyrickými básněmi setkáváme buď samostatně, nebo ve sbírce, která žádnou zvláštní rekonstruovatelnou zápletku neobsahuje a pozornost se přirozeně upíná ke spektru emocí, k charakteristickým verbálním a rytmickým technikám a k obecnému étosu

60 Tamtéž, s. 11.

básní. Například Baudelairovy *Květy zla* přes všechnu snahu kritiků o její nalezení neobsahují žádnou skutečnou zápletku a přes všudypřítomnost první osoby nemají konzistentního fikčního mluvčího. Zvláštní přitažlivost sbírky tkví ve vějíři postojů, které se před námi brilantně odhalují s tím, jak čtenáři přistupují na svébytnou vizi světa: nikoli fikčního světa, nýbrž našeho světa v celé jeho pochmurné a zlověstné svůdnosti. V některých lyrických sekvencích a dramatických monolozích může mít fikční složka nad rituálnem převahu, avšak opačný poměr je daleko častější, i když se to málokdy výslovně uznává.

Podle Greena v sobě historie lyrické poezie i k ní příslušné literární kritiky obnáší posun vztahů mezi fikční a rituální složkou. Různá básnická hnutí a kritické přístupy dávají přednost jednou jednomu a podruhé druhému, podřizují jeden, aby obhájili primát druhého, nicméně „i když se hesla různých hnutí vždy budou snažit přiřknout jednomu či druhému definitivní platnost, nemůže jedna ani druhá alternativa zvítězit“.[61] To je nepochybně pravda u lyrické sekvence, u níž otázka zápletky, postavy a fikčního světa zpravidla vyvstává; u lyriky obecně se však kritika musí dominanci fikční složky vzepřít, nemá-li se vytratit to, čím je lyrika specifická. Už v zájmu toho, abychom napravili dopady dominantního modelu, se nyní musíme zaměřit na rituální složky lyriky. Rýsují se zde tři hlavní témata. První tvoří dvojice *melos* a *opsis*, zpěvnosti a vizuality (či „žvatlání“ a „čmárání“, jak znějí ekvivalenty u Northropa Frye), tedy způsobů, jak uvést do popředí jazykové vzorce; tomuto tématu se věnuje čtvrtá kapitola, zaměřená na rytmus a opakování. Druhým tématem, probíraným v páté kapitole, je rituální dimenze lyrického oslovení. A posledním tématem, k němuž se obrátím hned teď, je (jak jsme volně řekli výše) performativní ráz lyriky coby rituálu, jenž má dosáhnout toho, aby se něco stalo.

3. Performativ a performance

J. L. Austin odlišil *konstativní* promluvy, jimiž se pronášejí pravdivá či nepravdivá tvrzení, od promluv *performativních*, které přímo vykonávají to, o čem v nich je řeč. Výrok „Slibuji, že ti zítra zaplatím“ nepodává zprávu o aktu složení slibu, nýbrž sám o sobě takovým aktem je. Performativy mají mnohdy

61 Tamtéž, s. 12.

výslovně rituální charakter: „Volám toto shromáždění k pořádku." „Prohlašuji váš sňatek za právoplatně uzavřený."[62] Je očividné, že performativy jsou obsaženy i v básních, počínaje Horatiovými verši „Pějeme o pitkách, bitvách svedených / zuřivými pannami s ostrými nehty, jimiž mladíky zraní" přes Herrickovo „O potocích, o květech zpívám, o ptácích a besídkách" až po Baudelairovo „Andromacho, na vás myslím": zde všude se vykonává týž akt, o kterém verše hovoří. Lákavost pojmu performativu pro literární kritiky se však zdaleka neomezuje na tyto explicitní formulky. Austin svůj pojem zavádí s cílem kritizovat tendenci ostatních analytických filosofů k přijetí předpokladu, že úkolem jazyka je popsat určitý stav, jak se věci mají, nebo vyjádřit určitý fakt, zatímco promluvy jiných druhů musíme chápat jako emotivní kvazivýroky. Je přirozené tázat se – píše Austin –, zda vlastně mnoho domnělých pseudotvrzení vůbec má představovat tvrzení. V odpověď na to vytyčuje rozlišení mezi konstativními promluvami, jež vykonávají tvrzení a jsou pravdivé nebo nepravdivé, a jinou množinou promluv, které nejsou pravdivé ani nepravdivé a provádějí úkon, o němž v nich je řeč: to jsou performativy. Když řekneme: „Varuju tě, nejez to", nepopisujeme tím žádný stav věcí, nýbrž vykonáváme akt varování.

Ve stati Signatura událost kontext a dalších textech vynáší Jacques Derrida najevo souvislost, která v Austinově úzce pojatém popisu performativu skoro není patrná, totiž vazbu mezi pojmem performativního vyjadřování, tvůrčí schopností jazyka a problémem původu obecně.[63] Název Austinovy knihy zní *Jak udělat něco slovy*, avšak z jeho výkladu by čtenář mohl vyvozovat, že pomocí slov konáme tehdy, když se shromáždíme k vykonání autorizovaného veřejného aktu ve shodě s pravidly stanovenými společností. Faktem přitom je, že s pomocí jazyka jednáme neustále, způsoby, které jsou singulární a přitom opakovatelné. Performativní akty mohou stát na počátku a mohou inaugurovat, vytvářet cosi nového.

Austin sice ze své analýzy literaturu vylučuje jako cosi bytostně nevážného, nicméně literární teoretikové jeho pojem performativního vyjadřování přivítali: označuje totiž zvláštní druh jazykového počínání, do něhož by mohla zapadat

62 J. L. Austin: *Jak udělat něco slovy*. Jednoduchým testem, jak zjistit, zda je daný výrok performativ, je vsunout slovo „tímto": dá se říct „Tímto slibuji", ne však „Tímto čtu tuto knihu"; akt čtení se totiž nevykonává vyslovením určité formule.

63 Jacques Derrida: Signatura událost kontext, in: *Texty k dekonstrukci*, přel. M. Petříček, Bratislava: Archa 1993, s. 277–306. Srov. Jonathan Culler: The Performative, in: *The Literary in Theory*, Stanford: Stanford University Press 2007.

i literatura. Oproti tradičnímu modelu, podle něhož jazyk principiálně utváří tvrzení o tom, jak se věci mají, zatímco literární diskurs je odvozený a okrajový úkaz, pouhý soubor pseudotvrzení, poskytuje Austinovo pojetí alternativu, jež upozorňuje na aktivní a tvůrčí fungování jazyka, na jazyk coby akt oproti reprezentaci. Literární diskurs pak může zaujmout své místo mezi performativními jazykovými praktikami, jež přivádějí to, o čem mluví, k existenci a vykonávají to, nač poukazují, takže se jedná o tvůrčí modality jazyka, jež proměňují svět. Teorie performativního jazyka zjednává zajištění této jazykové modality, která je pro literární hodnoty tak klíčová.

Literární kritika musí vnímat to, co literární jazyk vyjadřuje, i to, co činí, a myšlenka performativního vyjadřování se proto kritikům jevila pro charakteristiku literárního diskursu – a beletrie zvláště – jako přínosná.[64] Fikční věta neodkazuje k nastavšímu stavu věcí a není pravdivá ani nepravdivá. Stejně jako akt jmenování – „Jmenuji vás tři za členy výboru pověřeného vyřešit tento problém" – uvádí do bytí onu entitu, o níž hovoří (tj. výbor), i román performativně uvádí do bytí entity, jež hodlá popisovat. Úvodní věta Joyceova *Odyssea* – „Otylý, statný Tur Mulligan se vynořil ze schodů, nesl misku s mydlinami a na ní křížem přes sebe měl ležet zrcátko a břitvu" – nepoukazuje k již danému stavu věcí, nýbrž příslušnou postavu a situaci teprve utváří.

Tento druh performativního účinu je pro literární studia důležitý. Austinova teorie však nastoluje více problémů, než kolik jich řeší, a pokud má být skutečně užitečná (zvlášť pro teorii lyriky), vyžaduje úpravy. Pokud začneme pojem performativu považovat za řešení statutu literárního diskursu, a nikoli za problém, který vyžaduje další zkoumání, hrozí přitom, že ztratíme ze zřetele mnohem podstatnější ohledy.

Zaprvé, pokud je veškerý literární diskurs performativní na základě konvence, tj. s oporou v tom, že se jedná o literaturu (a ne o soubor výroků), přestává být pojem performativu skutečně užitečný pro popis jednotlivých děl nebo jejich částí, u nichž se díky zvláště obratné konstrukci zdá, že úspěšně dosahují toho, co samy rýsují. Potenciální sebereflexivita veškeré literatury se sice po nástupu nové kritiky stala svého druhu krédem, nicméně u kritiků

64 Bibliografie k tomuto bodu je ohromná, nicméně mezi obzvlášť významné položky za posledních pětadvacet let patří: Mary Louise Pratt: *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Bloomington: Indiana University Press 1977; Sandy Petrey: *Speech Acts and Literary Theory*, New York: Routledge 1990; a J. Hillis Miller: *Speech Acts in Literature*, Stanford: Stanford University Press 2002.

přetrvává pocit, že pokud se literárnímu dílu zdaří sehrát nebo vykonat to, co navenek popisuje, je to zaznamenáníhodný výkon – zvláště jelikož je zaznamenáníhodné, pokud se kritikovi podaří objasnit, jak k tomu dochází. Máme proto zájem odlišit údajnou obecnou performativitu literatury od jejích specifických výkonů, jako je například Sapfina Óda na Afrodítu (probíraná v první kapitole), kde je prosba Afrodítě, aby se zjevila, zformulována tak, že skutečně vzniká dojem Afrodítina zjevení. Je sice lákavé literaturu chápat jako bytostně performativní, a za cíl kritické analýzy proto stanovit objasnění literární performativity (tj. vykázání toho, jakým způsobem báseň vykonává to, o čem hovoří), nicméně pojem zcela obecné literární performativity bychom měli ponechat stranou, tak aby si skutečné performativní efekty zachovaly svou jedinečnost.

Zadruhé: pokud je nejlepším dokladem obecné performativity literatury její schopnost vytvářet fikční postavy a události – tedy uvádění postav a situací, jež předtím neexistovaly, do bytí za účelem literární tvorby –, pak tato performativita (jak naznačuje příklad s úvodní větou *Odyssea*) těsně souvisí s fikčností. Pojednání o poetice sice často zmiňují výrok Philipa Sidneyho, že básník „nic netvrdí, a proto nikdy nelže", avšak poetika lyriky by se takto plošným charakteristikám měla vyhnout. Jak už jsem zdůraznil výše, fikčnost skutečně v lyrice má svou roli a plní ji v napětí s rituálním rázem lyriky, nepředstavuje však obecný modus lyrického bytí. Řada básní pronáší výroky o světě – a čtenáři i autoři je mohou považovat za nepravdivé.[65] Käte Hamburgerová si počíná správně, když lyriku nepovažuje za světatvornou fikci, nýbrž za promluvu – byť zvláštního druhu – ve skutečném světě. Bylo by proto chybou aplikovat na lyriku pojem performativity přísně korelované s fikčností. V lyrické tradici hraje ústředí roli epideiktická složka lyriky, pro niž je nepochybně důležitý jazyk jakožto akce, avšak nikoli taková, že by plodila fikci: nepatří sem jen chvála a hana, ale i četné hodnotící výroky, výroky o světě, jimiž je prostoupena stará i moderní lyrika – od Sapfina tvrzení, že nejdůležitější je to, co milujeme, po Larkinovo „Zbabraj nás, tátové a mámy". Obecně vzato lyrika neutváří fikční svět pomocí performativů, jako to údajně činí romány, nýbrž pronáší výpovědi (doslovné či figurativní) o našem světě. Keatsova Óda na slavíka nepostuluje fikční svět, v němž by lidé hovořili na ptáky, nýbrž artikuluje touhy pociťované v našem světě.

65 Např. W. H. Auden takto usoudil, že jeho verš „milovat se – či zahynout" z básně nazvané 1. září 1939 je lživý. Viz níže, sedmá kapitola.

Dalším problémem je, co považovat za zdařilý performativ. Podle Austinova pojetí performativy nejsou pravdivé či nepravdivé, nýbrž platné či neplatné. Když vám přikážu otevřít okno, nejspíš mi řeknete: „Ty mi nemáš co rozkazovat"; když vám slíbím, že OSN převezme arzenály chemických zbraní, nejspíš mě upozorníte, že k takovému slibu nemám žádné zmocnění. Jedno i druhé je příkladem neplatnosti. Působí analogické příčiny neplatnosti i v básni? Austinovo pojetí performativu by ohledně údajného literárního performativu podněcovalo k otázce, zda je platný, či neplatný – a zde se vynořuje obtížná otázka. Může se stát, že báseň bude neplatná, jelikož coby básník nemám žádnou autoritu, stejně jako nemám pravomoc vám rozkazovat? Anebo je platnost básnické složky záležitostí úspěšného začlenění do díla, jež básni umožňuje etablovat se a fungovat coby báseň? Pokud ano, pak je spjata s literární funkčností toho druhu, který se literární vědci už dlouho snaží objasnit. Pak by pojem performativity mohl v oblasti literární kritiky, která už má k dispozici efektivní metody pro popis způsobu, jak část přispívá k účinu celku, být skutečným přínosem. Austinovo pojetí performativu se však snaží znovu jazyk začlenit do kontextu sociálního užívání v protikladu k bezkontextové analýze pravdivosti či nepravdivosti výroků. Snad bychom tedy měli prohlásit, že literární diskurs dosahuje platnosti pouze tehdy, pokud je zveřejněn, akceptován coby literatura, šířen, zapsán do paměti a opakován druhými v aktu čtení.

Obtíže, na něž narážíme, když chceme rozhodnout, v čem by spočívala platnost či neplatnost literárního díla, nasvědčují tomu, že Austinova teorie performativní promluvy možná více problémů vyvolává, než kolik jich řeší, a neposkytuje nám pro úvahu o povaze lyriky optimální rámec. Zdá se výhodnější vyhradit kategorii performativu pro zdařilost zvláštního druhu, totiž ony speciální případy, kdy se básni daří uskutečnit to, co popisuje. Jak už zaznělo, některé básnické výroky toho dosahují. Vyhraďme si proto pojem performativního jazyka pro onen zvláštní strukturní efekt či úspěšnou formulaci v rámci díla, například u Sapfó nebo Goetha, kdy báseň i bez explicitní performativní konstrukce vyvolává dojem, že uskutečňuje to, co pojmenovává.

Při rozboru protikladu performativních a konstativních promluv v přednáškách *Jak udělat něco slovy* Austin uznává, že je obtížné vyčlenit dvě různé množiny promluv: akt varování lze vykonat větami ve formě konstatování bez performativních sloves, například „Na téhle louce je býk", a pronesením pravdivého či nepravdivého výroku („Kočka leží na rohožce") se vykonává akt tvrzení (větu lze reformulovat slovy „Tvrdím, že kočka leží na rohožce" a touto větou je vykonán příslušný akt). Austin proto modifikuje svůj výklad a namísto dvou

množin promluv rozlišuje tři aspekty libovolného mluvního aktu: *lokuční* akt (utvoření dané promluvy), *ilokuční* akt (vykonaný *tím, že* danou promluvu pronáším za určitých okolností) a *perlokuční* akt (jehož mohu dosáhnout *v důsledku* ilokučního aktu). Když pronesu větu „Slibuji, že zítra přijdu", vykonávám tím ilokuční akt slibu (což je performativ) a mohu tím vykonat i perlokuční akt ujištění, případně (za jistých okolností) výhrůžky a podobně. Ilokuční akt coby doména performativu odvisí od společenských konvencí a nevyžaduje žádný zvláštní důvtip: pronést slib, varování či tvrzení není nijak těžké. Naproti tomu perlokuční akty, jak píše Stanley Cavell, „vytvářejí prostor pro imaginaci a virtuozitu a odměňují je. […] Ilokuční akty zpravidla takový prostor nevytvářejí. Člověk zpravidla nemusí moc přemýšlet nad tím, jak vykonat slib, předat dar, omluvit se nebo pronést rozsudek. Avšak pokud vás mám přesvědčit, mnohdy to vyžaduje podrobné zamyšlení, pokud vám něco mám naznačit nebo vás utěšit, vyžaduje to takt, pokud vás mám svést či zmást, vyžaduje to talent."[66] Jeden negativní rys pojmu performativu tkví v tom, že nás může pobídnout k oslavě performativní povahy literatury coby prostého důsledku konvencí literárního diskursu, a pak hrozí, že přehlédneme významnější perlokuční efekty, jichž se básníci snaží dosáhnout vytvořením textu, který se performativně etabluje coby báseň: dojmout čtenáře, pobídnout k zamyšlení, přimět je jednat jinak – to vše jsou nepředvídatelné perlokuční efekty. Vůbec nejdůležitější akty, jež báseň vykonává, jsou mnohdy ty, které z ní logicky nevyplývají.

Barbara Cassinová při zamyšlení nad starověkou i moderní rétorikou a filosofií a ve snaze najít odpovídající moderní ekvivalent pro termín *epideixis* chválí Austina za posun od rozlišení mezi performativem a konstativem ke kategoriím ilokučních a perlokučních aktů: „Dostáváme se tak mimo oblast performativu v přísném smyslu k performativitě rozšířené tak, aby zahrnovala performanci", a nahlížíme význam toho, proč je důležité chápat řeč i jako performanci, nejen pouhý performativ. I přes četnost významů slova *performance* v angličtině, francouzštině i češtině se nepochybně jedná o nejlepší překlad řeckého *epideixis*: je to promluva pojatá jako akt s cílem přesvědčit, vyvolat duševní pohnutí a inovovat.[67]

66 Stanley Cavell: Performative and Passionate Utterance, in: *Philosophy the Day after Tomorrow*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press 2005, s. 173.

67 Barbara Cassin: La performance avant le performative, ou la troisième dimension du langage, in: *Genèse de l'acte de parole*, Barbara Cassin – Carlos Levy (ed.), Turnhout: Brepols 2011, s. 122–128. Hans-Georg Gadamer, příslušník odlišné myšlenkové tradice, si klade otázku, zda

Když pojem performativu omezíme na ilokuční efekty (tedy efekty dosahované *tím, že* se něco konkrétního řekne), můžeme rovnou přejít k diskusi o tom, co Austin nazývá „perlokuční efekty", aniž bychom se museli zatěžovat otázkou „platnosti" nebo celkovou strukturou Austinovy teorie jazyka. Jakých efektů dosahují básně? Na jeden jsem letmo poukázal v návaznosti na to, co o Baudelairově básni Jedné kolemjdoucí napsal Thibaudet (viz první kapitola): závěrečný verš vstoupil do oblasti sociální imaginace, Pařížané na procházce si jej opakují a pomáhá jim představit si erotický a melancholický potenciál anonymních metropolitních setkání. Z tohoto úhlu přistupuje k poezii Derrida v eseji nazvané Co je to poesie?: chápe ji jako to, co usiluje o pamětihodnost, co chce žít v paměti. „*Apprends moi par cœur," dit le poème*: báseň říká, vtiskni si mne do srdce a nauč se mě nazpaměť. „Poetické, řekneme, by bylo to, co se toužíš naučit zpaměti, co toužíš osvojit si – ale od druhého, díky druhému a pod diktátem druhého, *par cœur*: *imparare a memoria*." Báseň se k tobě obrací: „Nauč se mne zpaměti, osvoj si mne srdcem, opisuj mne, bdi nade mnou a střez mne." Díky svému formálnímu uspořádání a způsobu oslovení lyrika žádá o osvojení nazpaměť, i když se to třeba v praxi nestává často; její účin závisí na tom, jak zdařile učiní svá slova pamětihodnými a jak zřetelně se zapíše do paměti. Derrida ve svém eseji neoznačuje za „báseň" výhradně to, co si žádá osvojení nazpaměť, ale i „to, co srdce učí a čemu se učí, co srdce vynalézá".[68] Někdy k tomu dochází, básně tuto schopnost mají, ale často nikoli: účin dosahovaný na této úrovni není výsledkem toho, jak jsou verše zformulovány, nýbrž závisí na přijetí jejich performance. Je daleko výhodnější a rozhodně přesnější uvažovat o básni jako o performanci, která může a nemusí být účinná, ne jako o performativu, který má na základě konvence uskutečnit to, o čem mluví.

Pojem performativu je pro teorii literatury velmi výhodný tím, že staví do popředí jazyk jakožto akt oproti reprezentaci; jinak je ale performativ označením pro problém, nikoli řešením otázky statusu literárního diskursu. Souhrnně řečeno před sebou máme čtyři různé případy. Prvním případem je obecná performativita, související s konvenčním rázem literárního diskursu, o němž lze tvrdit, že to, co popisuje, uvádí do bytí. Zvláště to je pravda o fikčním diskursu.

v básni nevyvstává „svého druhu *Vollzugswahrheit* [tj. pravda uskutečňovaná výkonem]? Úkol, který nám báseň ukládá, je provést tento výkon." Dílo tak je „událostí [*Ereignis*], jež si nás přisvojuje". Richard Palmer (ed.): *Gadamer in Conversation*, New Haven: Yale University Press 2001, s. 76, 71.

68 Jacques Derrida: Co je to poesie?, přel. K. Thein, *Souvislosti* 6, 1995, s. X, XII (upr. překl.).

Základní performativita lyriky je odlišného druhu, a představuje tedy druhý případ: nejedná se tu o stvoření fikčního světa, nýbrž o prostou událost sebeustavení, etablování coby lyriky. Na této úrovni – relativně nezajímavé, jelikož vymezuje velice široké pole – spočívá performativita jednotlivých složek básně v tom, jak přispívají k celkovému účinu básně. Třetím případem, a na ten chci pojem performativu omezit, je úspěch básně při vyvolání toho, co popisuje, jako když Sapfó díky své svrchované básnické obratnosti vyvolá dojem, že jí Afrodíté odpovídá. Čtvrtým případem, který je výhodnější nazvat performance, nikoli performativ, je lyrická akce či lyrická událost: fungování básně ve světě. Lyrická performance dosahuje úspěchu tím, že iterovatelně působí v opakovaných čteních a stává se pamětihodnou. Završení úspěchu je paradoxní: je jím proměna v klišé, vstup do lexikonu jazyka a sociální imaginace, která nám zajišťuje obyvatelný svět: „Génius tkví ve stvoření klišé [*créer un poncif*]. Musím stvořit klišé," napsal Baudelaire.[69] Nejvyšší úspěch by tak pro básníka tkvěl v tom, že se formulace promění v klišé; v tom spočívá příznak Shakespearovy jedinečnosti. Myslím si sice, že má smysl ponechat si pro třetí případ pojem performativního rázu lyriky, nicméně ještě důležitější je probádat performanci či perlokuční efektivitu lyrické řeči, její epideiktickou funkci coby zdroje pamětihodných formulací. Jak už jsem naznačil, podstatná část jejího úspěchu spočívá v rituálním aspektu lyriky, k němuž přecházím nyní: nejprve se budeme věnovat rytmu a zvukovým vzorcům, poté lyrickému oslovení.

69 Charles Baudelaire: Fusées, in: *Œuvres complètes*, I, ed. Claude Pichois, s. 662.

4. KAPITOLA

Rytmus a repetice

Roman Jakobson definuje poetickou funkci jazyka jako „projekci principu ekvivalence z osy selekce na osu kombinace“ tak, že je „ekvivalence povýšena na konstitutivní prostředek sekvence“. Jednotlivé položky jsou tedy pro sloučení do sekvence zvoleny proto, že jsou v různých ohledech ekvivalentní, a nastolují tak rytmus variované repetice. Dosah poetické funkce samozřejmě není omezen na poezii: nejnápadnějším příkladem, jehož Jakobson využívá, je Eisenhowerův volební slogan *I like Ike*, kdy se táž dvouhláska opakuje třikrát, dvě ze tří slov se rýmují a fonetická podoba úvodního *I* se opakuje v *Ike* i *like*, takže vzniká „paronomastický obraz milujícího subjektu objatého milovaným předmětem“.[1] Když heslo provoláte, trojice přízvučných slabik mu vtiskává skandovaný rytmus, který je činí velmi působivým.

Poezie je podle Jakobsona oblastí, v níž se poetická funkce stává „dominantní, určující funkcí“. V *Anatomii kritiky* zahajuje Northrop Frye rozbor lyriky citátem promluvy ze Shakespearovy hry *Veta za vetu*:

> Ay, but to die, and go we know not where.
>
> [Ach: jen zemřít a odebrat se nevíme kam.]
>
> Slyšíme v ní samozřejmě metrický rytmus pětistopého jambu ve verši se čtyřmi přízvuky. Slyšíme také sémantický či prozaický

1 R. Jakobson: Lingvistika a poetika, s. 82 (upr. překl.).

> rytmus a to, co lze nazvat rytmem dekora, tedy verbální zpodobnění hrůzy člověka konfrontovaného se smrtí. Pokud však naslouchám pozorně, zachytíme ještě jeden druh rytmu: meditativní, orakulární, nepravidelný, nepředvídatelný a v podstatě nesouvislý rytmus, jenž vzniká z náhodných shod ve zvukové osnově:
>
> Ay:
> But to die…
> and go
> we know
> not where…
>
> Je-li sémantický rytmus základním podnětem prózy a metrický rytmus základním podnětem *eposu*, pak tento orakulární rytmus podle všeho dominuje v lyrice.[2]

Způsob, jak si zde Frye počíná, ukazuje na obtíže s rozborem lyrického rytmu. Ve snaze odlišit rytmus lyriky od rytmu epiky či narativní poezie využije verš z divadelní hry (i když tvrdí, že si verš volí „namátkou"), rozdělí desetislabičný metrický verš na kusy a uspořádá je takříkajíc do volného verše s kratšími řádky, které zdůrazňují přítomnost rýmů – a takto nastoluje lyrický rytmus, který označuje za „asociativní" a „orakulární". Jelikož si Frye velmi dobře uvědomuje, že pravidelné metrum s dlouhými verši využívá velmi mnoho lyrických básní a že vnitřní rýmy a další typy zvukových vzorců najdeme i v narativním a epickém básnictví, tak svými formulacemi naznačuje, že uvažování o lyrice vyžaduje sluch zvláštního druhu, vnímání vzorců, které by u narativní poezie nemusely upoutat naši pozornost. Asociativní rytmus zahrnuje „paronomázii, zvukové asociace, ambivalentní smyslové asociace i téměř snové asociace paměti".[3] Frye podotýká, že při práci na rozsáhlých básních si básníci osvojí schopnost uvažovat ve zvoleném metru, což jim poskytuje volnost k vyprávění příběhů a rozvíjení myšlenek; v lyrice naopak větší význam přísluší různým druhům ekvivalence, krátkým metrickým jednotkám, řádkům a slokám, ale

2 N. Frye: *Anatomie kritiky*, s. 315 (upr. překl.).

3 Tamtéž.

také zvukovým vzorcům rýmů, aliterací a asonancí a možným sémantickým svazkům, které s sebou tyto vzorce nesou.

Vzorce tohoto druhu jsou velmi svůdné, což mimo jiné znamená, že daná sekvence zvuků nemá nutný a pevně daný účin, nýbrž vyzývá čtenáře k zážitku. Jak píše Simon Jarvis, virtuózní výkony, pokud nás vtáhnou, „vylákají od čtenářů v odpověď úměrně virtuózní fantazijní výkony" a vyvolávají (jak podotkl Paul Valéry) „nejenom pozornost a úctu, ale i touhu, a tedy opakování", jelikož chceme svůdný verš nebo sloku, jež „vyvolávají potřebu nového poslechu", slyšet znovu. „Jazyku přivedenému ke zpěvnosti můžeme přiřknout spravedlivou autoritu," píše Robert von Hallberg. „Hudebnost stvrzuje autenticitu poezie."[4] Nietzsche poznamenal, že „i ten nejmoudřejší mezi námi se stane občas bláznem rytmu, byť jen tím, že nějakou myšlenku *pociťuje jako pravdivější*, má-li metrickou formu a vykračuje-li si božským hopsasa".[5] Tvorba zvukových vzorců skýtá lyrickým promluvám autoritu, která je neoprávněná a neoprávnitelná, trvale pochybná, ale současně představuje východisko, které čtenáře vtahuje do básně.

Začněme ale ukázkou lyriky, jež využívá metrum často uplatňované v narativní poezii, a pokusme se vyhmátnout zvlášť výrazné rysy. Valéryho sonet Spící dívka (La Dormeuse) využívá (podobně jako Fryeův příklad) metrum časté u narativní poezie a lyriky, totiž dvanáctislabičný francouzský alexandrin; prosycenost sonorními vzorci však básni vtiskává to, co Frye označuje za asociativní rytmus, tedy znělou intenzitu, jaká by u narativních básní byla nezvyklá. Báseň načrtává náladu soukromí – milenec pozoruje spící milou –, avšak intenzivní fonologické uspořádání způsobuje, že se jazyk od osobního výrazu odpoutává a přechází do modality neosobní smyslnosti.[6] Sonet začíná následovně:

4 Simon Jarvis: What is Historical Poetics?, in: *Theory Aside*, ed. Jason Potts – Daniel Stout, Durham (N. C.): Duke University Press 2014, s. 112; Paul Valéry: Poezie a abstraktní myšlení, s. 16–17 (upr. překl.); Robert von Hallberg: *Lyric Powers*, Chicago: University of Chicago Press 2008, s. 27, 10.

5 Friedrich Nietzsche: *Radostná věda*, I. kniha, § 84, přel. V. Koubová, Praha: Československý spisovatel 1992, s. 91.

6 Mistrovská kniha Susan Stewartové *Poetry and the Fate of the Senses*, Chicago: University of Chicago Press 2002, spatřuje v poezii záchranu a zachování stále ohroženější zkušenosti

Quels secrets dans son cœur brûle ma jeune amie,
Âme par le doux masque aspirant une fleur ?
De quels vains aliments sa naïve chaleur
Fait ce rayonnement d'une femme endormie ?
Souffles, songes, silence, invincible accalmie,
Tu triomphes, ô paux plus puissante qu'un pleur,
Quand de ce plein sommeil l'onde grave et l'ampleur
Conspirent sur le sein d'une telle ennemie.

Jaká tajemství v srdci svém zažehává má přítelkyně,
duše květ vdechující přes milou svoji masku?
Z jakých marnivých pokrmů tvoří její naivní teplo
toto vyzařování spící ženy?
Dechy, sny, mlčení, neporazitelný klide,
vítězíš, míre mocnější než pláč,
když z hloubi tohoto spánku se těžká vlna a šíře
spiknou na prsou takové protivnice.[7]

Zvukové repetice – *ma, amie, âme, masque, aspirant* v úvodních verších, poté v pátém verši ***s**ouffles, **s**onges, **s**ilence, invin**c**ible* a v šestém řádku *paix, plus, puissante, pleur* – dosahují vyvrcholení v devátém a desátém verši (jejichž efekt coby dvouverší je umocněn nezvyklým rýmovým schématem):

Dormeuse, amas doré d'ombres et d'abandons,
Ton repos redoutable est chargé de tels dons,
Ô biche avec langueur longue auprès d'une grappe,
Que malgré l'âme absente, occupée aux enfers,
Ta forme au ventre pur qu'un bras fluide drape,
Veille ; ta forme veille, et mes yeux sont ouverts.

smyslů. Za sebe bych ovšem zdůraznil, že smyslnost poezie je mnohdy neosobní a spíše nelidská než lidská.

7 Vynikající rozbor viz Geoffrey Hartman: *The Unmediated Vision*, New Haven: Yale University Press 1954, s. 98–105.

Spící, zlatistá maso stínů a podvolení,
tolika dary je obtížen tvůj impozantní klid,
ó lani v malátnosti táhlá u hroznu,
byť duše tvá je jinde, v pekle zaměstnaná,
podoba tvá, život čistý obemknut plynoucí paží,
bdí: tvá podoba bdí a mé oči jsou otevřeny.

Fantastický verš *Dormeuse, amas doré d'ombres et d'abandons*, v němž navzájem rezonují slova pro spánek, zlato, stíny a dary, vytváří svůdnou smyslnou událost, kdy sonet odlišuje podobu spící ženy, masu zlatistých stínů a podvolení, od její nepřítomné, snad i démonické duše, jež je nepřítelem tohoto úchvatného povrchu. Báseň se k tomuto povrchu obrací, neoslovuje dívku, nýbrž mír, který tu vládne, a oživuje podobu – *ta forme veille* –, jež se z pouhého předmětu pohledu mění v subjekt. Živá dívka je pryč, avšak podoba (*forme*) bdí a pozoruje. Nezvyklý rytmus závěrečného verše, v němž si syntax žádá zdůraznění úvodní slabiky *veille* a následně pauzu (jak vysvětlím níže, v alexandrinu jde o anomálii), skýtá tomuto verši tříštivou sílu: působení básně spočívá v tom, že z formy-podoby odloučené od člověka činí pozorovatelku.

Autonomie asociačního rytmu ve zvukových vzorcích a rytmu iktů je v daném případě součástí tématu básně, tedy postřehu, že krása podob existuje nezávisle na vnímání toho, co je lidské; dívka sice má duši, *âme*, avšak je oslavována jako nahromaděná, byť pozlacená masa, *amas*. V principu je ale tato struktura oddělená od jakéhokoli konkrétního sémantického obsahu nebo sémantických důsledků. Lyrika často prezentuje dojem jazyka při hře, formovaného zdánlivě vlastními silami zcela nezávislými na autorovi: vlastními fonologickými a rytmickými strukturami. Valéry píše: „Pojednou se mne *zmocnil* rytmus, který se mi vnucoval a zanedlouho vyvolal pocit jakéhosi neobvyklého vnitřního pulzování [*un fonctionnement étranger*], jako by někdo používal mého životního stroje [*machine à vivre*]" – tedy jako by živoucí autorské „já" bylo vlastně strojem, který ovládá někdo jiný či něco jiného: jako by před nás báseň nestavěla osobní subjekt, ale obecný objekt.[8] Toto obecné pociťování rytmu jako čehosi nezávislého na pisateli i čtenáři může být u lyriky velmi intenzivní: vzniká tu – jako ve verši *Dormeuse, amas doré d'ombres et d'abandons* – dojem,

8 Paul Valéry: Poezie a abstraktní myšlení, in: *Literární rozmanitosti*, přel. J. Fryčer, Praha: Odeon 1990, s. 14 (upr. překl.), kurziva je součástí originálu.

že jazyk rezonuje sám se sebou a slova jsou generována fonologickou shodou s jinými slovy. Tento pocit nezávislosti je zvláště zřetelný u slok s krátkými rýmovanými verši nebo v drobných lyrických formách, tedy říkadlech, limerických, ukolébavkách, rozpočitadlech, u nichž atraktivita nepramení ze smyslu, nýbrž ze zvuku a rytmu:

> Enyky benyky kliky bé,
> ábr fábr domine,
> elce pelce do pekelce
> malec palec ven.

Nemůžeme sice následovat Fryeův návrh a vyčlenit lyrické rytmy (tedy rytmy, jež by se nacházely výhradně v lyrice, zatímco v narativní poezii nikoli) jako zvláštní skupinu, nicméně rozhodně existují rytmické efekty a vzorce zvukových událostí, jež se v lyrice stávají ohniskem pozornosti a vnímáme je pro účinnost těchto básní coby zvláště klíčové. V této kapitole se sice zaměříme na příklady brané z lyriky, avšak mnohé z toho, co zde uvedu, platí i pro jiné formy poezie.

V otázce ústředního významu rytmu pro lyriku podle všeho vládne mezi básníky a teoretiky takřka všeobecná shoda. Mezi básníky, kteří rytmus zmiňují jako klíčovou složku při vzniku básně, patří Valéry: „Zrodila se, jako většina mých básní, z nečekané přítomnosti určitého rytmu v mé mysli." S tím souhlasí T. S. Eliot, podle něhož se „báseň či úryvek básně obvykle realizuje jako určitý rytmus, a teprve pak dostává slovní výraz, a tento rytmus může vést ke zrodu myšlenky a obrazu". „Jak víme, poezie je rytmus," píše Yeats a odlišuje rytmy, jež navazují na určitou tradici a vyvolávají její přízrak, od mechanických kadencí muzikálových popěvků: „Hlavní součástí umění [poezie] je rytmus básně." Výroky o fundamentální povaze rytmu – dalším příkladem by bylo tvrzení Nicolase Abrahama, že „rytmus ve čtenáři vyvolává fundamentální účin celé básně" – pronášejí básníci, kritikové a teoretici všech směrů.[9]

9 Frédéric Lefèvre: *Entretiens avec Paul Valéry*, Paris: Le Livre 1926, s. 62; T. S. Eliot: Hudebnost poezie, in: *O básnictví a básnících*, přel. M. Hilský, Praha: Odeon 1991, s. 52; W. B. Yeats: Four Lectures by W. B. Yeats, 1902–4, *Yeats Annual*, 1991, s. 89; Nicolas Abraham: *Rhythms*, Stanford: Stanford University Press 1995, s. 123.

Kdyby měl pravdu Aristotelés a poezie byla druhem mimésis, pak bychom rytmus nepovažovali za fundamentální. Jestliže však lyrika (na rozdíl od epiky a dramatu) není na základní rovině druhem mimésis a Aristotelés, který dokonce sám psal lyrické básně, si možná myslel totéž, jak naznačuje fakt, že lyriku v pojednání o mimetické poezii ponechal stranou, pak bychom měli vyjít odjinud. Již zaznělo, že lyrika chce být událostí, nikoli napodobením události; a tím, co se v lyrice děje, je zvuk, zvuk vstupující do vzorců i tehdy, pokud je lyrika výhradně psaná. „Zvuk nadchází jakožto událost," píše Jean-Luc Nancy, „zatímco vizuálno tu je předtím i potom."[10] Podle Hegela dospívá subjekt k jedinečně poetickému prožitku při nadcházení nesémantické odezvy či opakování. Zcela odděleně od historické souvislosti lyriky s prozpěvovanou recitací i od moderního anglického úzu, kdy slovo *lyrics* označuje písňové texty, a zdůrazňuje tak souvislost s rytmem, lze hájit názor, že rytmus je tím hlavním, co lyriku činí atraktivní, svůdnou a pamětihodnou. Pokud je lyrika jazyk, který skýtá slast, lze to z valné části přičíst jejím rytmům a zvuku. Pokud je lyrika pamětihodný jazyk čili jazyk, který si žádá, abychom se jej naučili nazpaměť a opakovali jej v recitaci, je tomu tak z valné části díky jejím rytmům. Mnozí nosíme v hlavě množství prostinských říkanek: limericky, rozpočítadla, reklamní veršovánky i básně, které pro nás mnoho neznamenají, ale jejich asociativní rytmy nás zlákaly. Isobel Armstrongová popisuje zkušenost toho, když je člověk uchvácen určitým rytmem, ale na báseň už si nevzpomíná: „ty dy dam, ty dy dam, ty dam da; ty dam, ty dy dam, ty dam." Označuje to za „pulz napůl mezi zvukem a tlakem". Nejde o znak, kód ani notaci, nýbrž o cosi jiného, totiž o „somatický tlak podněcovaný zvukovým systémem jazyka básně": „Žádal si slova, ale nebyl na nich závislý." Když se jí pak příslušné verše skutečně vybavily (šlo o třetí a čtvrtý verš z Tennysonova Break, break, break, probíraného níže), naskočila jí – jak následně zjistila – některá slova špatně.[11]

Rytmus lyrice poskytuje somatičnost, kterou romány a ostatní rozsáhlé formy postrádají, prožitek rytmu, který lyriku spojuje s tělem a snad i s rytmy různých přírodních procesů, a současně tak probouzí potěšení odlišné od toho, jež přinášejí romány, i pocit zvláštní jinakosti: lyrika je jazyk, avšak jazyk formovaný odlišnými způsoby, jakoby odjinud. Naše tělo sice má vlastní rytmy dechu a srdečního tepu, avšak naše rytmická kompetence zpravidla na rytmus

10 Jean-Luc Nancy: *À l'écoute*, Paris: Galilée 2002, s. 31–32.

11 Isobel Armstrong: Meter and Meaning, in: *Meter Matters*, ed. Jason David Hall, s. 26–27.

reaguje jako na cosi vnějšího, co nás ale upoutává, láká nás sdílet tempo, nacházet či pociťovat určitý vzorec ve zvucích, pohybech a dění ve světě. Při komplexních rytmech můžeme pohybovat rukama, boky a nohama s odlišnými důrazy. Rytmus je událost bez reprezentace. Kdykoli v jazyce nacházíme rytmus, vtahuje nás do dění způsobem, kterým to jiné texty nečiní – a právě proto možná rytmus patří mezi nejzřetelnější rysy lyriky.

Čtenář veršů, vnímavý k rytmu a tvorbě slovních vzorců, text za poslechu artikuluje a dočasně zaujímá místo mluvčího. Mnoho jednoznačně doložených efektů lyriky – mimo jiné „vnímání" rýmů, které jsou rýmem pouze pro ucho, ne pro oko (v angličtině např. *here/near/bier/queer*) – v sobě obnáší subvokalizaci čili umístění čtenáře na pozici virtuálního mluvčího. Jak uvádí Clive Scott, „čtenář poezie se ocitá ve vratké rovnováze mezi odhodláním číst a odhodláním ‚slyšet', odhodláním mluvit a odhodláním být promlouván, odhodláním ovládat jazyk (vyslovovat jej) a odhodláním podvolit se jazyku (asimilovat se mu). […] Rytmus je zprostředkovatelská síla mezi textem a čtenářem, čtenářem a ‚já', je místem, kde se tyto rozporné volní impulsy dramaticky rozehrávají." A dodává: „Čtení poezie lze nejvýstižněji popsat jako dialog mezi čtoucím ‚já' a naslouchajícím ‚já', kdy posluchač hovoří."[12]

Frye píše, že jádrem poezie není popisný smysl ani básníkův „niterný výkřik", nýbrž „subtilní a těžko zachytitelný slovní vzorec" a že pramenem lyriky je *melos* a *opsis*, související s asociativními procesy „žvatlání" a „čmárání" jakožto dvou druhů verbálního uspořádání. *Opsis* čili verbální design, jehož základní formou je podle Frye *hádanka*, vychází od hravé asociace obrazů, významů a struktur a může vést ke vzniku básnických vizuálních vzorců. Na téma zvukové básnické strukturace čili aspektu *melos* Frye píše: „Radikálem pro *melos* je *zaklínadlo*, hypnotická inkantace, jež se svým pulzujícím tanečním rytmem dovolává mimoděčné fyzikální reakce." A jinde dodává: „Rétorika zaklínání je disociativní a inkantační: utváří zvukový vzorec, jehož komplexita a repetitivnost zkratuje obvyklé reaktivní procesy. Refrén, rým, aliterace, asonance, slovní hříčka, antiteze: do hry jsou povolány všechny repetitivní nástroje, jež má rétorika k dispozici. Takovéto repetitivní formule boří a matou vědomou vůli, uvrhávají ji do hypnózy a vynucují si určitý druh počínání."[13]

12 Clive Scott: *The Poetics of French Verse*, Oxford: Oxford University Press 1998, s. 93.

13 N. Frye: *Anatomie kritiky*, s. 99–100, 323–324 (upr. překl.); Northrop Frye: Charms and Riddles, in: *Spiritus Mundi*, Bloomington: Indiana University Press 1976, s. 126, 135.

Prostorná kategorie zaklínadel, jež zahrnuje i písně k práci, pijácké písně a ukolébavky, připomíná nárok lyriky na naučení nazpaměť, jak jej ve stati Co je to poesie? popisuje Jacques Derrida: apel na *Gedächtnis*, nikoli *Erinnerung*, na replikační, repetitivní paměť, nikoli paměť rozumějící. U románů si zpravidla nevybavujeme věty, nýbrž zápletky a postavy, avšak kdo si vzpomíná na lyrickou báseň, nutně si z ní vzpomíná alespoň na několik slov. To lyriku spojuje s dalšími melickými formami, například texty písní, které si dokážeme vybavit i bez porozumění: k tomu, abychom je ocenili, je není třeba chápat, a mnohdy si jich naopak ceníme právě pro onu neprostupnost, jež z nich činí opakovatelné amulety, skutečná zaklínadla. V reakci na představy literární teorie o „ideálním čtenáři" či „superčtenáři", kterým se čtenáři mohou snažit stát – tedy o takovém čtenáři románů, který zaregistruje každý detail, pečlivě si konstruuje postavy a neunikne mu žádná souvislost –, Scott upozorňuje, že „u poezie jakožto čtenáři potřebujeme důvod k tomu, abychom jednu a touž věc četli stále znovu", což může samozřejmě pramenit i z tematické jemnosti či spletitosti, ale pravděpodobnější možná je, že zdrojem je svůdnost rytmů plodících zaklínadla, která bychom v ideálním případě měli znát nazpaměť.[14] Rytmus patří mezi hlavní síly, jimiž nás básně pronásledují, stejně jako jsou básně pronásledovány rytmy jiných básní.

Rytmus je sice fundamentální pro přitažlivost lyriky, avšak kritika jej zpravidla přehlíží, zčásti proto, že jde o interpretační výkon, jenž pátrá po rysech textu, které nejenom přispívají ke smyslu, ale mohou také navodit nové významy nebo doposud neznámé významové nuance. Někdy se sice kritikové při hledání interpretace zaměří i na určité aspekty metrického pohybu veršů a snaží se pomocí metrické analýzy odhalit vzorce nebo rysy, které by bylo do interpretace možné nějak zapojit, avšak strategie využití metrických struktur jsou omezené: mezi nejobvyklejší efekty patří zrychlení, zpomalení a důraz. To nejsou nijak zvlášť vzrušující úkazy a ony případy, kdy je pro ně možno nárokovat nějaký určitější příspěvek (např. u mimetické sugestivity), bývají pochybné. Uchopení rytmu je navíc ještě složitější než uchopení metra.

„Rytmus je nepochybně vůbec nejmlhavějším literárněvědným termínem," píše v encyklopedickém hesle na dané téma T. V. F. Brogan a namísto inspi-

14 C. Scott: *The Poetics of French Verse*, s. 89.

race nabízí skepsi.[15] Zkoumání rytmu je zvláště obtížné z toho důvodu, že jde o fenomén důvěrně známý, například když si podupáváme k hudbě nebo se při příjemné procházce ubíráme pravidelnými kroky. Je nám nablízku a současně jej lze pozorovat v celé přírodě všude tam, kde nacházíme periodicitu. Vyhlíží jako vlastnost systémů, avšak především se jedná o určitý prožitek, jenž závisí na rámcích a očekáváních, s nimiž k fenoménům přistupujeme (takže např. tikot hodin vnímáme jako dvoudobý rytmus, *tik-tak*). Konečně v sobě pojem rytmu zahrnuje pravidelnost těžkých a lehkých dob v hudbě nebo vyšší formy symetrie a různé formy nepravidelnosti – od synkop, které jsou s pravidelnými dobami provázané, až po vysokoúrovňové asymetrické struktury, v nichž různé formy prominence (fonologické, prozodické, syntaktické) vyvolávají odlišnou časovou zkušenost.

V této kapitole se zamyslíme nad přístupy k rytmu a opakování, jež upozorňují na ústřední roli rytmu ve výstavbě lyriky a prožitku lyriky, i když často v rozptýlenější podobě působí i v jiných druzích poezie. Začněme třeba Blakeovým Tygrem:

> Tyger Tyger, burning bright,
> In the forests of the night;
> What immortal hand or eye,
> Could frame thy fearful symmetry?
>
> In what distant deeps or skies
> Burnt the fire of thine eyes?
> On what wings dare he aspire?
> What the hand, dare seize the fire?
>
> And what shoulder, & what art,
> Could twist the sinews of thy heart?
> And when thy heart began to beat,
> What dread hand? & what dread feet?

15 T. V. F. Brogan: Rhythm, in: *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, ed. Alex Preminger et al., Princeton: Princeton University Press 1993, s. 1068. Valéry píše: „Četl jsem nebo jsem sám vytvořil dvacet ‚definic' rytmu a žádnou z nich jsem nepřijal…" P. Valéry: Otázky poezie, in: *Literární rozmanitosti*, s. 56.

What the hammer? what the chain,
In what furnace was thy brain?
What the anvil? what dread grasp,
Dare its deadly terrors clasp!

When the stars threw down their spears
And water'd heaven with their tears:
Did he smile his work to see?
Did he who made the Lamb make thee?

Tyger Tyger burning bright,
In the forests of the night:
What immortal hand or eye,
Dare frame thy fearful symmetry?

Tygře, tygře, ohnivou
září svítíš lesní tmou!
Kdo ten nesmrtelník byl,
jenž hrozný tvůj souměr sestrojil?

V kterých hlubinách či nebesích
hořel oheň očí tvých?
Kdo opovážil v let se dát,
rukou tam ten oheň brát?

Kdo v tvém srdci k svalu sval
uměním a silou spjal?
Čí mocná ruka mohla vzít
srdce, když se jalo bít?

Kým byl mozek vykován,
v kterou pec byl potom dán?
Jeho hrůzy strašlivé,
kdo je sevřel v pěsti své?

A když hvězdy vrhaly střely,
kdo spokojen byl s dílem svým?
Je snad tvůrce Beránkův
i stvořitelem tvým?

Tygře, tygře, ohnivou
září svítíš lesní tmou!
Kdo ten nesmrtelník byl,
jenž hrozný tvůj souměr sestrojil?

[upravený překlad J. Skalického]

Tato lyrická báseň byla podnětem ke vzniku ohromné interpretační knihovny, která z valné části opomíjí její rytmickou strukturu. Přitom nejnápadnějším rysem, který z ní právě činí působivou báseň – a nikoli prozaické zamyšlení nad mocí stvoření, hrozbou Francouzské revoluce nebo čímkoli jiným –, je její rytmus, čtyřdobý rytmus se silným počátečním přízvukem ve všech verších s výjimkou pěti, rytmus říkadel a rozpočítadel. „Je to rytmus písničky," píše Andrew Welsh, „v níž je postup ráz – dva – tři – čtyři vytrvalého sledu dob pro stanovení jazykového pohybu mnohem důležitější než soustavně opakované vzorce a spočítané slabiky prozódie stop." Neustávající sled dob písňového rytmu je pak provázen syntaktickým rytmem, kdy krátké otázky stojí v kontrastu s nerozdělenými verši a opakování zvuků – aliterace, asonance, rýmy a další zvukové odezvy, které se Tygrem proplétají – vytváří další rytmické pohyby. Vedle dvojic ***b**urning **b**right*, *T**y**ger br**i**ght* a ***fr**ame **f**ea**rf**ul* tu máme též bušivé opakování dvanáctkrát zopakovaného *what*. Je to rytmus zaklínadla, jazyk inkantace, invokace. Kromě metra, píše Welsh, „v něm současně slyšíme dotazování rytmů melické řeči a zvukové rezonance melického zaklínadla, zachycené a unášené pravidelnými rázy dětské písně. A v takových písních přetrvávají hlubší síly tohoto starého rytmu."[16]

Popsaný rytmus je nejúchvatnější stránkou Blakeovy básně. Cokoli s ním učiníme, když jej vystavíme interpretačnímu tlaku a umístíme jej do toho či onoho tematického, mytického nebo historického kontextu ve snaze vyvodit z něj smysl, je nepochybně zajímavé, ale lze váhat, zda tyto interpretační snahy nejsou do jisté míry plodem touhy oprávnit nějak onu uhrančivost, s níž na nás

16 Andrew Welsh: *Roots of Lyric*, Princeton: Princeton University Press 1978, s. 8, 196.

tyto zvláštní rytmické sekvence působí. Mají schopnost zapsat se do mechanické paměti nezávisle na jakékoli snaze o jejich zapamatování, a namísto abychom se považovali za naivní oběti rytmu odloučeného od smyslu, oddáváme se raději důmyslným průzkumům tématu.

Jelikož ale nejnápadnějším rysem Blakeovy básně je čtyřdobé metrum jeho čtyřverší, měli bychom začít u metra, jež je ohniskem většiny analýz rytmu.

1. Metrum

Otázka vztahu mezi rytmem a metrem má za sebou úctyhodnou historii: již staří Řekové znali rozlišení mezi *rhythmikoi* a *metrikoi*, kdy první skupina přisuzovala básnickému rytmu spřízněnost s hudbou, tedy časovým uměním, a druhá jej považovala za metrickou strukturu. Naprostá většina spisů k veršovému pohybu se ale koncentruje na metrum a po většinu historie lyriky se básně psaly v souladu s metrickými rámci, tedy specifickým uspořádáním slabik různých typů. Metrika představovala pole sváru, na němž se střetaly různé systémy zápisu i koncepce metra a docházelo k prudkému zápolení mezi stoupenci různých přístupů; v posledních dekádách pak toto pole do značné míry opanovali jazykovědci, jejichž generativní metrika si klade za cíl zformulovat pravidla, jež by odlišila metricky náležitě utvořené verše od těch, které by zkušení čtenáři za náležitě utvořené nepovažovali. To je odlišný cíl, než jaký sleduje rytmická analýza, neboť popisy dodané generativním aparátem mohou být pro rytmické efekty irelevantní. Z těchto důvodů je pro kritiky velmi lákavé zcela se při rozboru poezie nastíněnému tématu vyhnout. Problém přiznávají i specialisté. Heslo Prozódie v *Princetonské encyklopedii poezie a poetiky* zakončuje Brogan konstatováním:

> Posledních sto let všeobecně panoval dojem, že prozódie je vyprahlý obor, kamenitý záhonek obývaný jen excentriky, fanatiky a pedanty. Body obžaloby lze najít snadno: teorii verše trvalo skoro dva tisíce let, než se osvobodila od trosek antické prozódie; nikdy nedokázala poskytnout třeba jen vyhovující teorii metra; nedokázala se shodnout na pojmech a terminologii, ale ani na implicitních předpokladech ohledně samotné povahy poezie (tj. zda jde o text, performanci nebo prožitek). […] Příliš ochotně opírala svou teorii o tu a onu verzi

> lingvistiky, která právě byla v módě, a opakovaně nedokázala odlišit jazykové procesy od uměleckých konvencí. […] Neschopnost podat definitivní odpovědi však není důkazem, že samy otázky jsou triviální, právě naopak. […] Struktura verše leží v samém jádře našeho porozumění poezii.[17]

Co si tedy počít? Pokud se má výklad lyriky opřít o uznání ústřední role rytmu pro specifičnost a atraktivitu formy, musí přinejmenším zjistit, kterým problémům se musíme vyhnout, a nastínit způsoby uvažování o podílu metra na struktuře verše, jež by pro lyriku mohly být zvláště pertinentní.

Nápadným rysem básnických meter je, že si z širokého spektra rysů přirozených jazyků volí jen velmi nepočetnou podmnožinu a sestavují z nich omezené množství poměrně přísně vymezených vzorců, které mají zvláštní působivost a využívá se jich v širokém vějíři případů od říkadel až po vysoce rafinované básně.[18] Metra provádějí výběr z fonologických kvalit jazyka a člení zvukové kontinuum do jednotek vsazených do vztahu ekvivalence, přičemž každá jednotka obsahuje markantní, příznakové pozice, zpravidla nazývané „iktus". Metrum se skládá z pravidelných vzorců kontrastivních struktur. Obecně vzato je hlavní metrickou jednotkou verš, přičemž metrum definuje verš jako určitou kombinaci (zpravidla dvojných či trojných) kontrastů a verše se někdy spojují do rozsáhlejších metrických jednotek, například dvouverší nebo slok – i když zaměření na metrický verš vedlo k relativnímu opomíjení strofy, která je přitom pro lyriku důležitá.[19]

---

17 T. V. F. Brogan: Rhythm, s. 992. Možným zdrojem zmatků se stal i sám termín *prozódie*: velmi dlouho označoval nauku o verzifikaci včetně metra, zvukové strukturace, strofických útvarů, rýmu apod.; v lingvistice 20. století se však stal názvem nauky o rytmickém řádu jazyka jako takového včetně slovního a větného důrazu a intonace. Oba významy spolu samozřejmě těsně souvisejí, což jen zvyšuje možné zmatky.

18 Paul Kiparsky: The Role of Linguistics in a Theory of Poetry, *Daedalus* 102, 1973, s. 231–244, má za to, že pro poezii jsou relevantní stejné jednotky jako pro lingvistiku: žádná metrická soustava nespočívá např. na počtu zvuků, vždy jedině na počtu slabik nebo zdůrazněných slabik; a paralelismus v sobě vždy obnáší jednotky, jež jsou na nějaké jazykové úrovni odvození shodné. I kdyby tomu tak bylo, stále nám zůstává spousta jazykových entit, které do selekce pro metrické soustavy *nevstupují*.

19 Viz ale Debra Fried: The Stanza: Echo Chamber, in: *A Companion to Poetic Genre*, ed. Erik Martiny, Oxford: Blackwell 2012.

Antická metra spočívala na strukturovaném střídání „dlouhých" a „krátkých" slabik. Kolem 4. století však kvantita slabik coby fonologicky funkční složka jazyka z latiny vymizela a délku slabik v evropských vernakulárních jazycích nahradil přízvuk. Latinsky píšící církevní básníci proměnili kvantitativní metra v metra založená na počtu slabik, avšak západní metrická teorie se tvrdohlavě snažila udržet si aparát klasické prozodické analýzy, takže představy o hierarchii kultur měly převahu nad věrností reálným rysům jazyka.[20] Tak byl do angličtiny i dalších novodobých jazyků importován pojem stopy, přestože prozódie novodobých jazyků funguje jinak. Jazyky si dokázaly úspěšně přizpůsobit metra z jiných jazyků, jež mají odlišný fonologický i prozodický aparát: například Catullus, Horatius a Hölderlin si adaptovali řecká metra, angličtina si adaptovala románské formy a ruština si adaptovala polské a německé druhy verše. Jazyky se však liší, pokud jde o fonologické rysy, jimiž lze obsadit příznakové pozice ve veršových strukturách, a možnost adaptace tedy nelze brát jako jednoduše danou. Odlišná metrická praxe v jednotlivých jazycích také komplikuje každou snahu zabývat se metry obecně.

Metrum sice nikdy plně neobjasní prožívaný rytmus (k otázce se vrátím níže), nepochybně však k rytmu přispívá, nastoluje normy pro opakování složek a umožňuje také porušení nastolených norem. Například ve francouzštině byl počínaje 16. stoletím hlavním metrem alexandrin, definovaný jako dvanáctislabičný verš s cézurou čili formálním vnitřním dělením, které se někdy realizuje odmlkou. Francouzština nezná rozlišení dlouhých a krátkých slabik, jež bylo pro antická metra klíčové; alexandrin proto musel spočívat výhradně na počtu slabik, přičemž pravidla určovala jednak rozdělení na dva hemistichy, jednak ten rys francouzštiny, který nejblíže připomíná slabičnou délku v klasických jazycích, takzvané *e caduc* čili nepřízvučné *e* ve slabice na konci slova, po níž nenásleduje souhláska; toto nepřízvučné *e* může v závislosti na okolí být němé, nebo se vyslovovat.[21] V klasickém alexandrinu musí na

20 Meredith Martin ve své vynikající knize *The Rise and Fall of Meter: Poetry and the English National Culture, 1860–1930*, Princeton: Princeton University Press 2012, jež analyzuje diskuse kolem metra v Anglii 19. a počátku 20. století, zkoumá provázanost těchto diskusí s představami o národní kultuře a ukazuje, že neexistoval žádný stabilní systém metra, k jehož rozvratu by došlo až v důsledku modernistického přechodu k volnému verši. Jedná se o komplexní otázku, jež podněcuje k dalšímu studiu.

21 V běžné mluvené francouzštině tento úzus též mírně kolísá. Jihofrancouzská nářečí se odlišují tím, že němé *e* vyslovují; tedy *Cette petite fille* = [sɛtə pɛtitə fijə].

šesté slabice končit slovo a nejlépe i věta, tj. musí sem spadat významný syntaktický zlom, a zároveň musí umožňovat tónický přízvuk, tj. nesmí se jednat o *e caduc*.[22] Pravda je taková, že přestože alexandrin představuje sylabické, nikoli sylabotonické metrum, mnohdy připouští čtyřdobý rytmus, kdy přízvuky spadají nejenom na šestou a dvanáctou slabiku, jak to vyžaduje metrum, ale i na jednu slabiku uvnitř obou hemistichů (které v následující ukázce oddělujeme lomítky //; přízvučné slabiky jsou podtržené a vysazené tučně):

> La sot**tis**e, l'er**reur**, // le pé**ché**, la lé**sine**,
> Oc**cup**ent nos es**prits** // et tra**vaill**ent nos **corps**.
>
> ▪
>
> Blud, hloupost, skrblictví, hřích plný nepravosti
> nám sedá na duších a těla trápí nám.
>
> [překlad S. Kadlece]

V těchto úvodních verších Baudelairovy básnické Předmluvy (Au lecteur) metrum vyžaduje cézuru po slovech *l'erreur* a *esprits* a verš nabírá čtyřdobý rytmus s přízvukem na druhou slabiku čtveřice substantiv v prvním verši, na obě slovesa a první substantivum ve druhém verši a na jednoslabičné *córps*.[23] Kdyby ale báseň v tomto rytmu setrvala, rychle by se stal monotónním a přízvuk mimo šestou a dvanáctou pozici je záležitost rytmu, ne metra. Ve francouzštině je přízvuk více určován větnou stavbou než prozodickými konturami jednotlivých slov: přízvuk připadá na poslední slabiku fonémického uskupení. Příkaz *Regar**dez**!* („Pohleďte!") má proto přízvuk na poslední slabice, zatímco ve spojení *Regardez-**moi**!* („Pohleďte na mne!") by sloveso zůstalo nepřízvučné.

22 Hlavní výjimka je ta, že konečné *e caduc* může ve verši zaujímat sedmou pozici, pokud u něho před následující samohláskou dochází k elizi. Tak ve verši *Oui, je viens dans son temple // adorer l'Éternel* by *e caduc* ve slově *temple* patřilo na sedmou pozici, v důsledku čehož by cézura nepřípustně spadala doprostřed slova, nebýt počáteční samohlásky ve slovesu *adorer*, díky níž u *e caduc* dochází k elizi a slabika se nepočítá.

23 Benoît de Cornulier: *Théorie du vers*, Paris: Seuil 1982, s. 69–76, zavrhuje představu čtyřdobých alexandrinů s tím, že pramení ze zaměňování metra a rýmu a z odhodlání nacházet ve francouzském verši *stopy*, což de Cornulier právem považuje za zbytečné. Jeho cílem je zachovat exaktnost metrické analýzy a odmítnout její směšování se sledováním rytmu; důraz však je pro naše vnímání francouzského veršového rytmu nezbytný a nevyžaduje stopy.

V následujících dvou verších Baudelairovy básně je tedy metrum totožné, avšak rytmus je vlivem větné stavby odlišný:

Et nous alimen**tons** // nos ai**mabl**es re**mords**,
Comme les mendi**ants** // nour**riss**ent leur ver**min**e.

▪

A my pak skýtáme krm milým výčitkám
jak pobudové vším, jež na své kůži hostí.

[překlad S. Kadlece]

První hemistich obou veršů má vyrovnaný vzestupný rytmus s přízvukem výhradně na šesté slabice. I u pravidelných alexandrinů je pro zdar verše důležité, aby větné uspořádání zajistilo jistou rytmickou variaci.

Konvence, jež se k alexandrinu vážou, a zvyklosti (vydávané za „pravidla") ohledně kladení cézury básníkům umožňují dosahovat rytmických efektů založených na porušení pravidla. *J'ai disloqué ce grand niais d'alexandrin* („Vykloubil jsem veleblouda alexandrin"), prohlásil hrdě Victor Hugo dvanáctislabičným veršem, který se frazálně člení na tři čtyřslabičné rytmické úseky: *J'ai dislo**qué** // ce grand ni**ais** // d'alexand**rin***; povinnou cézuru po šesté slabice tedy polyká či přelétá spojení *ce grand niais*, jež by jinak cézura dělila. Toto uspořádání, jež si záhy získalo uznání jako metrická varianta alexandrinu („romantický trimetr"), je jen jednou podobou rytmické úchylky, kterou pravidla alexandrinu umožnila. Rozmanitost, jíž je takto možné dosáhnout, ukazuje závěr Baudelairova Podzimního sonetu:

9. Aimons-nous douce**ment**. // L'Am**our** dans sa gué**rit**e,
10. Téné**breux**, embus**qué**, // **band**e son arc fa**tal**,
11. Je con**nais** les en**gins** // de son vieil arse**nal** :
12. Crime, hor**reur** et fo**li**e ! // – Ô **pâ**le margue**rit**e !
13. Comme **moi** n'es-tu **pas** // un so**leil** autom**nal**,
14. Ô ma si **blan**che, ô ma // si **froid**e Margue**rit**e ?

▪

9. Ach, milujme se dál tak něžně, lásko milá!
10. V tmách Amor napjal luk a míří, hrou svou jat!
11. Znám jeho arsenal, vím, co má za poklad:

12. děs, zločin, šílenství! – Ach, margaritko bílá,
13. nejsi ty jako já podzimním sluncem snad,
14. ach, Margaritko má, tak chladná, sněhobílá?

[překlad S. Kadlece]

S hladce plynoucími alexandriny ve verších 11 a 13 kontrastují řádky 9, 10, 12 a 14: ve verších 9 a 12 se cézura kryje s významným syntaktickým zlomem a vyžaduje při recitaci zřetelnou odmlku, ve verši 10 sloveso *bande* vyžaduje expresivní důraz a nejnápadnější úkaz nastává ve čtrnáctém verši, kde syntax rozděluje alexandrin na sekvenci 4 + (5 + 3) slabik a vytváří nečekané a důrazné pozastavení u *blanche*, jež kategoricky brání jakékoli pauze na obvyklém místě; výsledkem je mimořádně dlouhá sekvence, tíživě vyznačující závěr. Porovnejme to s pravidelným alexandrinem, například *Ô ma* ***blan****che, ma* ***froi****de, // ô jo****lie*** *Margue****rite***: oproti verši, který Baudelaire skutečně napsal, jsou v této variantě úvodní dvě adjektiva oslabená a závěrečný obrat nese mnohem menší váhu.

Pravidla francouzského alexandrinu byla stanovená pevně a výslovně, a umožňovala tak sice spektrum rytmických efektů, avšak ponechávala stranou mnohé, co k rytmičnosti přispívá: s výjimkou přízvuků na šesté a dvanácté slabice mají přízvuky, jež zakončují slovní uskupení, rytmickou, nikoli metrickou povahu. Jak konstatuje Clive Scott, „francouzština je jazyk, který se akcentovat dá, ale sám přízvuk nenese," a vzhledem k tomu, jak důležité jsou pro rytmus přízvuky neurčené metrem, „pociťuje francouzská metrická analýza dlouhodobě nad svým nerytmickým sylabismem, který přitom generuje rytmus, intenzivní zdráhání".[24] Zvláště výrazně to platí pro francouzský oktosylab, typ verše bez předepsané cézury, v němž přízvuk na konci verše připadá na rýmová slova, avšak vnitřní rytmus je proměnlivý a nejistý: čtenář se při četbě snaží poznat strukturu verše a váhá mezi dvěma, třemi a čtyřmi přízvuky. Příkladem je Symphonie en blanc majeur Théophila Gautiera:

Le marbre blanc, chair froide et pâle,
Où vivent les divinités ;
L'argent mat, la laiteuse opale
Qu'irisent de vagues clartés ...

24 Clive Scott: *Literary Translation and the Rediscovery of Reading*, Cambridge: Cambridge University Press 2012, s. 121.

> [Bělostný mramor, chladné, bledé tělo, / v němž žijí božstva; / matné stříbro, mléčný opál, / jež mlžné jasy rozehrávají v barvách duhy…]

Čtvrtý verš volá po třech iktech, zvláště vzhledem k faktu, že adjektivum *vagues* v prepozici a s vysloveným *e caduc* si žádá iktus. Ve třetím verši máme dvě dvojice podstatného a přídavného jména, které lze považovat (i přes rozdíl v počtu slabik) za ekvivalentní; případně může přízvuk padnout na adjektivum v prepozici *laiteuse*. „Oktosylab je takříkajíc z podstaty věci rytmicky ambivalentní", a nutí tak čtenáře vstoupit do básně a „rýsovat rytmické kontury oktosylabu" v kontextu rýmů, jimž náleží hlavní formativní síla. Souhrnně řečeno, ve francouzštině metrum stanovuje určité uspořádání slabik, v jehož rámci mohou přízvučné vzorce, odpovídající frázovým uskupením, utvořit rytmus. „Rytmus a metrum jsou uskutečněním dvou zcela odlišných principů, jež bychom neměli zaměňovat," píše Scott. „Zhruba řečeno, metrum je jazykové, objektivní, kvantitativní, jednorozměrné, opakovatelné a diskrétní, zatímco rytmus je nadjazykový, subjektivní, heterogenní, kvalitativní, multidimenzionální a ireverzibilní."[25] Takovýto názor je možná snáz obhajitelný pro francouzštinu než pro angličtinu.

Problematika angličtiny je odlišná: na rozdíl od francouzštiny se jedná o akcentovaný jazyk, přičemž u jednotlivých slov přízvuk připadá na určité slabiky, a především tvůrci anglické renesanční prozódie – poté, co se pokusili pro angličtinu stanovit pravidla v přísném souladu s antickým vzorem (tj. kvantitativní metriku), ale pak na tyto pokusy rezignovali – zachovali klasickou stopu, kdy přízvučné slabiky zaujímají místo dlouhých slabik a nepřízvučné nahrazují krátké slabiky; tak se utvořila tradice věcně neúměrné analýzy, která přetrvává dodnes. „Tradiční metrika, souborně převzatá z klasické prozódie, jak se jí v dané době rozumělo, byla nefunkční," konstatuje Brogan v hesle z *Princetonské encyklopedie*.[26] Pro zkoumání a ocenění poezie je mnohdy spíše překážkou než vstupním bodem. Celkové posouzení tradiční stopové metriky se zásadně vymyká rámci našeho momentálního zájmu, ale má snad smysl doložit, jaké problémy zbytečně vyvolává, neboť to zvýší atraktivitu alternativního návrhu.

25 Clive Scott: *A Question of Syllables*, Cambridge: Cambridge University Press 1986, s. 33–35; týž: *Translating the Perception of Text*, Leeds: Maney 2012, s. 111.

26 T. V. F. Brogan: Meter, in: *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, s. 773.

Prozódie založená na pojmu stopy popisuje anglická metra s ohledem na počet stop a dominantní typ stopy, kdy stopu (např. jambický pentametr nebo daktylský hexametr) tvoří určitá kombinace přízvučných a nepřízvučných slabik. Následně se analytikové snaží reálnou metrickou praxi popsat pomocí takzvané substituce stop, kdy stopu, jež je v daném metru považována za „normální", nahrazuje jiná. (Nejčastější substituce – např. trochej za jamb na úvodní pozici jambického pentametru – jsou pak považovány za standardní.) Substituce stop ale narážejí na zásadní obtíže, jež se přitom nekryjí s obtížemi v zakoušení básnického rytmu. Například Audenův verš *Eárth recéive an hónored gúest* nepředstavuje pro mluvčí angličtiny sebemenší rytmickou obtíž: obsahuje čtyři důrazy (značené ') včetně první a poslední slabiky verše a ty se střídají s nepřízvučnými slabikami. Pokud se ale verš pokusíme rozčlenit podle zásad prozódie stop, vyvstává nejistota, zda jej označit za trochejský verš s „katalektickou" poslední stopou (tj. stopou, z níž byla vypuštěna poslední slabika, což se značí hranatou závorkou: ' – / '– / ' – / ' [–]), nebo za jambický verš se zkrácenou úvodní stopou (['] – / '– / ' – / ' –). (Nepochybně je výhodnější považovat verš za trochejský, jelikož závěrečná virtuální nepřízvučná slabika se může projevit jako mírná pauza před přízvučným začátkem následujícího verše; to však nijak neubírá na faktu, že systém zde nastoluje nepřípadnou diagnózu rytmické nejistoty.) Skandování stop zde plodí jen zmatek, jelikož sugeruje dojem, že verš je v nějakém ohledu rytmicky anomální, zatímco ve skutečnosti je tento druh verše se čtyřmi důrazy a silným přízvukem na začátku a na konci v angličtině častým půdorysem vznešených veršů i dětských říkadel: *Jáck and Jíll went úp the híll*.

Odlišnou ukázkou irelevantních důsledků členění na stopy může být začátek Shakespearova sonetu 29. Přestože je báseň psaná v metru, které by prozódii stop mělo vyhovovat zdaleka nejlépe, tedy v jambickém pentametru, získáváme analýzou přes substituci stop u prvního a třetího verše následující vzorec, kdy lomítko odděluje stopy a tučný font vyznačuje stopy, jež substituují jamb:

Whén in / disgráce / with fórt/**une and** / **mén's eyes**
I all alone beweep my outcast state,
And tróu/ble déaf / **heáv'n with** / my bóot/less críes,
And look upon myself, and curse my fate

Když zrazen štěstěnou a tupen všemi
svůj úděl psance s pláčem proklínám
a marně spílám ohluchlému nebi,
zpytuju se a odpor k sobě mám

[překlad M. Hilského]

Jak upozorňuje Derek Attridge, z takto pojaté analýzy vyplývá, že první verš je oproti třetímu verši méně pravidelný, jelikož obsahuje tři substituce – v první, čtvrté a páté stopě –, zatímco třetí verš má jen jednu substituci ve třetí stopě. Příčinou je to, že členění na stopy analyzuje juxtapozici dvou přízvučných slabik dvěma různými způsoby: v důsledku umělého zavedení stopy coby jednotky je sekvence dvou nepřízvučných a poté dvou přízvučných slabik v prvním verši (*-une and / **mén's eyes***) považována za radikálnější substituci dvou stop než kombinace dvou přízvučných a dvou nepřízvučných slabik, jíž předkládá třetí verš (***déaf / heáv'n** with / my*). Ze čtenářského hlediska ovšem pocit většího rytmického napětí vyvolává třetí verš, jelikož posun přízvuku ze slova *and* na *men's* (analyzovaný jako substituce pyrrhické stopy a spondeje za dva jamby), jejž nacházíme v prvním verši, je de facto jen velmi mírným rytmickým posunem a klade na předposlední slovo *men's* jen o málo vyšší přízvuk, což se očekává, kdykoli jednoslabičné adjektivum determinuje podstatné jméno s přízvučnou první slabikou. Naproti tomu syntaxí vyžadovaný přízvuk na *heav'n* ve třetím verši, který je ve členění na stopy zaregistrován jen jako prostá proměna jambu v trochej, nadchází ve verši v místě, kde je těžká doba nečekaná. Juxtapozice dvou přízvuků ve spojení *déaf héav'n* „zpomaluje pohyb obou slov a vytváří bod rytmické emfáze", po němž následuje uvolnění napětí a vyvažující zrychlení.[27] Členění na stopy dospívá k domnělému nálezu, že metrum prvního verše je komplikovanější a rušivější, než tomu je u třetího verše – avšak opak je pravdou.

Za poslední příklad nechť nám poslouží Tennysonovo slavné:

Break, break, break,
On thy cold gray stones, O sea!

27 Derek Attridge: *The Rhythms of English Poetry*, London: Longmans 1982, s. 13–15. Jak je zjevné z opakovaných referencí k Attridgeovým knihám, jsem jeho pronikavým a transparentním rozborům anglické poezie za mnohé zavázán.

And I would that my tongue could utter
The thoughts that arise in me.

▪

Bij, bij, bij
o své chladné šedé kamení, oceáne!
Kéž by jazyk můj dokázal vyslovit
myšlenky, jež ve mně vyvstávají.

I přes počáteční zneklidnění úvodním veršem čtenářům nečiní obtíž postřehnout rytmus této počáteční sloky: každý verš obnáší tři těžké přízvuky a čtvrtý, zamlčený přízvuk je vyjádřen pauzou. (Je možné sloku číst i bez pauz, ale verše pak budou působit uspěchaně.) Báseň má jasný rytmus, což nepochybně zčásti vysvětluje její čtenářskou oblibu; analytiky prozódie stop však staví před záhadu. „Jaké je vlastně metrum Tennysonovy básně?" táže se Dana Gioia. „Tradicionalista by je mohl označit za anapestické, avšak tímto členěním nevystihneme úvodní verš, který lze vysvětlit jedině jako přízvučné metrum. Délka veršů kolísá od tří do devíti slabik, a pokud je rozčleníme na slabičné přízvučné stopy, napočítáme stejné množství jambů jako anapestů (nemluvě o opakující se jednoslabičné stopě). Onálepkovat tuto báseň coby jambickou nebo anapestickou je tedy matoucí, jelikož skoro každý verš by pak byl v jisté míře nepravidelný. Jenže Tennysonova báseň je hmatatelně metrická: vnímáme v ní stálý tep, společný trojslabičným i devítislabičným veršům."[28] Skutečnost, že sloka, jejíž rytmus je pro čtenáře tak snadno uchopitelný, staví členění do stop před zásadní problémy, je příznakem, že bychom měli hledat odlišný konceptuální rámec.

Jaké alternativy máme po ruce? Obecného přijetí se na poli anglického verše dostalo přístupu, který nedávno předložil Derek Attridge. V sérii knih o rytmech anglické poezie se odklonil od členění na stopy, jež podle něj překrývá základní operace anglického verše, založeného na přízvuku, a obhajuje pro anglickou tradici ústřední postavení verše na čtyři těžké doby, zvláště pak

28 Dana Gioia: Meter-Making Arguments, in: *Meter in English*, ed. David Baker, Fayetteville: University of Arkansas Press 1986, s. 93; a viz Derek Attridge: *Moving Words: Forms of English Poetry*, Oxford: Oxford University Press 2013, s. 159–163.

čtyřdobého čtyřverší. Výklady anglické básnické tradice se často – a s dobrými důvody – zaměřují na jambický pentametr: je to hlavní metrum u Shakespeara, Miltona i Wordsworthe a je mimořádně důležité pro narativní poezii. Attridge však pentametr za normu nepřijímá a místo toho přichází s myšlenkou, že pro angličtinu je hlavní rozlišení mezi veršem o čtyřech těžkých dobách a veršem o jiném počtu těžkých dob (jehož nejčastějším příkladem je verš o pěti těžkých dobách). Z tohoto hlediska se jambický pentametr stává především metodou, jak odolat baladické nebo hymnické sloce a vnést do poezie více mluvního rytmu pomocí typu verše, který nemá žádnou fixní vnitřní cézuru a rozmístění přízvuků je v něm poměrně flexibilní. I tak ale u jambického pentametru dochází poměrně často k tomu, že máme-li příležitost, učiníme z něj čtyřdobý verš: *To bé or nót to be, thát is the quéstion, Is thís a dágger that I sée befóre me?*

Attridge si za východisko nebere teorii prozódie, nýbrž základní rytmickou kompetenci, a upozorňuje, jak rychle se rytmus prosadí při čtení básně, jako je A. A. Milneova Neposlušnost:

James James
Morrison Morrison
Weatherby George Dupree
Took great
Care of his Mother,
Though he was only three.
James James
Said to his Mother,
"Mother," he said, said he;
"You must never go down to the end of the town, if you don't go
down with me."

▪

James James
Morrison Morrison
Weatherby George Dupree
se náramně
staral o svoji matinku,
i když mu byly jen tři roky.
James James
řekl mámě:

„Mámo moje," řekl jí:
„Nikdy nechoď až na kraj města, pokud tě nedoprovodím."

Jde o „prosté zřetězení jmen", píše Attridge, avšak rychlost, s níž mu lidé vtisknou shodné rytmické uspořádání, je příznakem, že „mozek a svalstvo hlasového ústrojí jsou předem naprogramované tak, aby do materiálu vetkly zřetelný rytmický tvar", totiž strukturu čtyřikrát opakovaných čtyř těžkých dob, která se objevuje v lidovém básnictví a písních i ve valné části literární poezie. K předvedení uvedené struktury Attridge přepsal báseň odlišně a pod těžké doby umístil písmeno T.[29]

James James Morrison Morrison
T T T T
Weatherby George Dupree
T T T [T]
Took great care of his Mother,
T T T T
Though he was only three.
T T T [T]
James James Said to his Mother,
T T T T
„Mother," he said, said he;
T T T [T]
„You must never go down to the end of the town,
T T T T
if you don't go down with me."
T T T [T]

Nápadným rysem jsou virtuální těžké doby, vyznačené jako [T], na konci sudých veršů, kdy se mluvčí před následujícím veršem odmlčí. Toto uspořádání „čtyři krát čtyři" s virtuální dobou po každé sedmé době je shodné se slokou 4-3-4-3, jak ji běžně známe z kostelních zpěvů (kde je označována za obvyklé metrum, *common measure*), balad i mnoha lyrických básní. Zamlčené či virtuální těžké doby „slouží k vysoce efektivní artikulaci rytmu: vyznačují

29 D. Attridge: *Moving Words*, s. 104.

střed i zakončení skupiny a doplňují tvorbu oněch vzorců, jež případně dodávají rýmy a syntaktická či sémantická segmentace. Virtuální těžká doba tohoto druhu vtiskává předchozí těžké době, na niž zpravidla připadá rým, atmosféru finality."[30] V téže *common measure*, do níž automaticky členíme Milneovu rýmovánku, napsala Emily Dickinsonová celou řadu básní včetně té, jež začíná verši:

Because I could not stop for Death—
He kindly stopped for me—
The Carriage held but just Ourselves—
And Immortality.

▪

Nemohla jsem se stavit pro smrt,
tak já jsem byla její host;
v kočáře s námi se vezla
jen nesmrtelnost.

[překlad J. Haukové]

Příklad, který si Attridge zvolil, je dokladem ohromující rytmické kompetence. I malé děti, sotva schopné srozumitelně vyslovovat, dokážou zarecitovat básničku, jakou uvádíme níže, i když k tomu je potřeba „vědět" – dávám to slovo do uvozovek –, že v úvodním verši jsou přízvučná všechna slova, zatímco ve třetím verši je to každé druhé [v překladu první]:

Star light star bright,
The first star I see tonight,
I wish I may, I wish I might,
Have the wish I wish tonight.

▪

Hvězdičko, hvězdičko,
první, která vyšla dnes,

30 Tamtéž, s. 106.

moc rád bych se někdy ve snu
vznesl k tobě do nebes!

[obsahově volný překlad]

Na základě této sdílené kompetence je podle Attridge vybudována celá anglická básnická tradice. Útvar čtyři krát čtyři čili sekvence čtyř řetězců o čtyřech těžkých dobách je „základem většiny moderní populární hudby včetně rocku a rapu, většiny folku, veršovaných polemik a dělnických balad od středověku po 20. století, většiny hymnů, většiny říkadel a valné části tiskem vydané poezie“.[31] Podle Attridgeova pojetí metrum představuje pravidelný vzorec těžkých dob, obvykle realizovaných pomocí přízvučných slabik a střídajících se s jednou nebo vícero lehkými dobami. Těžké i lehké doby mohou být čistě virtuální a může se stávat, že slabiky, jež by z hlediska syntaxe nebo z jiných důvodů nesly přízvuk, skončí na pozici lehké doby a připadá na ně jen vedlejší přízvuk. Tennysonovo Break, break, break se podle těchto zásad člení následovně (přičemž těžké doby značíme T, lehké doby značíme o, dvojici lehkých dob -o- a virtuální těžké či lehké doby, obvykle realizované pauzou, dáváme do závorek):

Break, break, break,
T [o] T [o] T [o T]
On thy cold gray stones, O sea!
-o- T o T o T [o T]
And I would that my tongue could utter
-o- T -o- T o T o [T]
The thoughts that arise in me.
o T -o- T o T [o T]

Analýza tohoto druhu registruje tytéž shody a totéž rozložení přízvuků jako prozódie stop, aniž by zbytečně upadala do zmatků vyvolávaných substitucí stop.[32]

31 Derek Attridge: *Poetic Rhythm: An Introduction*, Cambridge: Cambridge University Press 1995, s. 43, 53–54.

32 D. Attridge: *Moving Words*, s. 163.

Rytmickou strukturu strofy čtyři krát čtyři mohou mít i básně, u nichž se na první pohled zdá, že jejich metrum je odlišné. Jak je obecně známo, limericky – které se tisknou jako pětiveršová sloka – de facto obsahují tři čtyřdobé verše s virtuální (zamlčenou) těžkou dobou na konci a dva krátké verše, které společně tvoří jeden čtyřdobý verš s vnitřním rýmem; celkově tedy představují variantu fundamentální formy čtyři krát čtyři, pro niž se v angličtině často užívá označení *the short meter*.

A **gent**leman **din**ing at **Crewe** [*beat*]
Found a **ra**ther large **mouse** in his **stew**. [*beat*]
Said the **wai**ter, „don't **shout** and **wave** it a**bout**,
Or the **rest** will be **wan**ting one **too**." [*beat*]

▪

Byl jednou **dě**deček z **O**sla, [*doba*]
koupil si **bí**lého **o**sla. [*doba*]
Leč **ty** dlouhé **u**ši **dra**ly mu **du**ši,
tak ji **vy**pustil, **dě**deček z **O**sla.

[upravené přebásnění A. Přidala]

Lze dokonce uvažovat o tom, že forma čtyři krát čtyři leží v základě mimořádně efektních metrických inovací velkého básnického tvůrce Gerarda Manleyho Hopkinse. Jeho báseň Slabikováno z listů Sibyliných, kterou sám označil za nejdelší sonet, jaký kdy vznikl, spočívá na výrazném metrickém půdorysu osmi přízvuků v každém verši. Hopkins však v každém verši vyznačuje nezvykle kladené přízvuky i cézuru, nepochybně s vědomím, že čtenáři toto schéma potřebují, aby dokázali registrovat čtveřici přízvuků po obou stranách cézury. Cézury pomáhají v orientaci, nicméně metrum sonetu by bylo pochopitelné snáz, kdyby se báseň tiskla v tetrametrových čtyřverších, následovně:

Earnest, earthless, equal, attuneable, | vaulty, voluminous,... stupendous,
Evening strains to be tíme's vást, | womb-of-all, home-of-all, hearse-of-all night.

▪

> Umlklé, úměrné, útrpné, nezemské, nesmírné, vesmírné – úžasné dnes
> večera snaží se stát všem propastnou, všem přípustnou, všem pohřební károu noci teď.
> [překlad R. Preisnera a I. Slavíka]

Báseň je psaná v „pobořeném rytmu" (*sprung rhythm*), což je Hopkinsova inovace a velmi těsně připomíná čistě tónické metrum, jež umožňuje proložit přízvučné slabiky vícero nepřízvučnými slabikami. Hopkins napsal, že tento sonet byl stvořen pro performativní provedení (*made for performance*) – a „jeho provedením není zrakové čtení, nýbrž hlasitá, neuchvátaná, básnická (nikoli řečnická) recitace. Měl by se takřka zpívat." (Chápu jeho výrok tak, že básnická recitace zachová dokonalou věrnost zvukové modulaci, zatímco řečnická recitace by kladla přízvuk na smysl.) Žádoucí přízvuky je mnohdy nutné vyznačit, protože čtenář toto rozmístění přízvuků – jež jde „proti srsti" syntaxe – nemůže samostatně uhádnout. Vyznačení přízvuků apostrofy v níže uvedeném textu pochází přímo od Hopkinse. Já sám jsem pak tučným fontem vyznačil všechny přízvuky, aby usnadnil uvolněné básnické čtení. (Cézury jsou vyznačeny svislicí |.)

> **Ear**nest, **earth**less, **e**qual, at**tune**able, | **vault**y, vo**lu**minous,... [*beat*] stu**pen**dous
> **E**vening **strains** to be **tíme's vást**, | **womb**-of-all, **home**-of-all, **hearse**-of-all **night**.
> Her **fond** yellow **horn**light **wound** to the **west**, | her **wild** hollow **hoar**light **hung** to the **height**
> **Waste**; her **ear**liest **stars, earl**-stars, | **stárs prin**cipal, **o**ver**bend** us,
> **Fíre-féa**turing **hea**ven. For **earth** | her **being** has un**bound**, her **dap**ple is at an **end**, as-
> **tray** or a**swarm**, all **through**ther, in **throngs**; | self **ín** self **steep**èd and **pásh**ed – **qúite**
> **Dis**re**mem**bering, **dísmém**bering | **áll** now. **Heart**, you **round** me **right**
> With: **Óur é**vening is **o**ver us; **óur** night | **whélms, whélms, ánd** will **end** us.
> **O**nly the **beak**-leaved **boughs dra**gonish | **da**mask the **tool**-smooth **bleak** light; **black,**

Ever so **black** on it. **Óur** tale, O **óur** oracle! | **Lét** life, **wán**ed, ah **lét** life **wind**
Off **hér** once **skéined** stained **véined** var**i**ety | upon, **áll** on **twó** spools; **párt**, pen, **páck**
Now her **áll** in **twó** flocks, **twó** folds – **black**, white; | **right**, wrong; **rec**kon but, **reck** but, **mind**
But **thése** two; **wáre** of a **wórld** where **bút** these | **twó** tell, **each** off the **ó**ther; of a **rack**
Where, **self**wrung, **self**strung, **sheathe**- and **shel**terless, | **thóughts** a**gaínst** thoughts **ín** groans **grínd**.

Umlklé, úměrné, útrpné, nezemské, nesmírné, vesmírné – úžasné dnes
večera snaží se stát všem propastnou, všem přípustnou, všem pohřební károu noci teď.
Její na západ nažloutle rohový svit, její v divoké dutině pustnoucí výšky žířící šeď.
První z hvězd, princátka, knížata hvězd klenou se oblohou daleko přes
nás, plamenné písmo nebe. Země se rozpadá, končí svou pestrost, bez
cíle, bez tvaru, v chuchvalcích bez ladu a skladu. Já rozbito a rozpuštěno v já a hleď,
zamítá, rozmítá nyní vše. Ó srdce, už vztyčena kolem pouze tvá odpověď
jest: Náš večer je blízko, valí se noc, valí se k nám a skoncuje s námi ještě dnes.
Jen větve zobci svých listů jak ještěři leští hlazený lesk siného světla, však
černé jsou na něm jak nikdy; náš osud, náš ortel! Nech žití, nech odvíjet zřídlé
žití svou dřív spletenou, skvrnitou, členitou mnohost v dvé špulek; sviň, shrň, slož tak
z jeho veškera dvé chomáčů, dvé kotoučů: běl, čerň; zlo, dobro; uvaž, rozvaž, važ, ach

jen tyto dva; pomysli o světě, kde tyto dva jenom platí, na ostří proti
sobě, o mučidle,
kde sebou napjata, bezmocná, bezbranná myšlení proti myšlením
drtí se v prach.

[překlad R. Preisnera a I. Slavíka][33]

Máme před sebou jedinečný případ básně, kde významným zdrojem rytmu je metrum osmidobého verše, v němž jsou těžké doby proloženy stejně dlouhými intervaly (odborně řečeno, jsou *isochronní*), stejně jako v ukolébavkách, rozpočitadlech a skandovaných popěvcích; přitom ale nevzniká dojem, že by byly obětovány ostatní zdroje expresivity. Rytmický účin, o nějž Hopkins podle všeho usiluje, je zásadně odlišný od zpěvavého předčítání sylabotónického metra, jako je jambický pentametr, s podupáváním rytmu a překonáváním slovního přízvuku i frázové prozódie střídavým zdůrazňováním slabik, jako bychom to učinili při skandování *The* ***quálitý*** *of* ***mércy*** ***ís*** *not* ***straíned***. Například v závěrečném půlverši Hopkinsova rozepjatého sonetu by byl kontinuální isochronní rytmus plně slučitelný s prozódií angličtiny i s verbálním paralelismem verše a výsledné čtení by znělo: ***thóughts*** *against* ***thóughts*** *in* ***gróans grínd***: čtveřice významonosných slov by byla zdůrazněna, dvojice předložek bez přízvuku. Hopkins ale požaduje výrazně kontraintuitivní, avšak expresivní rozmístění přízvuků na dvojici předložek – ***thóughts*** ***against*** *thoughts* ***ín*** *groans* ***grínd*** –, jež se ocitá s gramatickým půdorysem v drásavém rozporu. Působivost tohoto metrického rytmu se spojuje s aliterací, pro niž je charakteristické, že se kryje s metrickým pulzem, a výsledkem je takříkajíc slepá síla, která ničí obvyklou identitu, ale současně povolává k životu jedinečné zdroje jazykové kreativity a formuluje pochmurnou vizi světa, jenž se rozpouští v temnotě. Generativní silou této básně s jejími neologismy a neobvyklými syntagmaty se

33 Tato nesmírně působivá báseň vyžaduje vysvětlení. Sibyla psala proroctví na listy položené u ústí její jeskyně, jež bylo nutné správně uspořádat. Na Sibyliných listech je napsán osud dne hněvu, *dies irae*, jenž přináší konec rozmanitosti na světě, neboť vše pohltí noc a rozpoltí a roztrhá všechna „já". Sibyliny listy jako draci na větvích vynikají proti ocelově šedému nebi jako vzorky na meči (toto je význam slova *damask*) a tato věštba praví, že se život, doposud pestrá tapiserie, páře na dvě cívky osudu, jež oddělují ovce od koz a uzavírají je do ohrad, člení je na dvě skupiny, na bílé a černé, dobré a zlé, což je to jediné, na čem nyní záleží. Tyto dvě možnosti se spolu svářejí v kole svědomí – Jsem dobrý? Či jsem zlý? –, v němž se o sebe trýznivě třou myšlenky.

zdá být zvukové opakování: význam se tvoří procházením variant u výrazných zvukových kombinací, přestože se zároveň vyhlašuje zmizení všech rozdílů vyjma protikladu dobra a zla – avšak i přes tento protiklad se žene amorální znělá energie básně. Báseň je – přesně jak nás vyzývá Hopkins – stvořena pro orální performanci a je ukázkou paradoxu, že čím úžasnější je vokální akrobacie dané básně, tím méně evokuje lidský hlas. Hopkinsův sonet je báseň bez mluvčího, jež ale nesmírně zřetelně staví do popředí sonorní a vokální události: je to suverénní hlasový výkon bez promlouvajícího hlasu.

S Hopkinsovým „pobořeným rytmem" je spřízněna jiná metrická forma, jež je ale oproštěna od napětí příznačného pro Hopkinsovu praxi mezi metrickým rámcem a rozmístěním přízvuků, jaké je v jazyce obvyklé. Toto metrum se rusky nazývá *dolnik* a anglicky *strict stress meter*. Má pevně stanovený počet přízvuků a obvykle vyvolává dojem naprosté pravidelnosti tím, jak v binárních i ternárních strukturách spěje vytrvale kupředu; počet nepřízvučných slabik, jimiž jsou proloženy slabiky přízvučné, však může být jeden nebo dva a počet nepřízvučných slabik před prvním přízvukem ve verši může být nula, jeden nebo dva.[34] Příkladem je Heinovo *Lyrické intermezzo* č. 21, jež ve všech verších s výjimkou úvodního obsahuje dvojice nepřízvučných slabik:

So **hast** du **ganz** und **gar** ver**ges**sen,
Daß ich so **lang** dein **Herz** be**ses**sen,
Dein **Herz**chen so **süß** und so **falsch** und so **klein**,
Es kann **nir**gend was **süß**res und **falsch**eres **sein**.

So **hast** du die **Lieb'** und das **Leid** ver**ges**sen,
Die das **Herz** mir **tä**ten zu**sam**men**press**en,
Ich **weiß** nicht, war **Lie**be **grö**ßer als **Leid**?
Ich **weiß** nur, sie **wa**ren **groß** alle**beid'**!

34 Marina Tarlinskaja: Metrical Typology: English, German, and Russian Dolnik Verse, *Comparative Literature* 44, 1992, s. 4. Forma je to běžná v ruštině, angličtině i němčině; v angličtině však nemá vlastní pojmenování, nýbrž je chápána jako „volný jamb". V uvedené stati a v knize *Strict-Stress Meter in English Poetry Compared with German and Russian*, Calgary: University of Calgary Press 1993, Tarlinskaja předkládá přesvědčivé důkazy pro existenci distinktivní formy. Její všudypřítomnost v anglické lidové i literární poezii dokládá Derek Attridge: An Enduring Form: The English Dolnik, in: *Moving Words*, s. 147–187.

> [Docela jsi zapomněla, / jak dlouho jsem měl tvoje srdce: / srdéčko tvoje, tak rozmilé, falešné a malé – / na světě není nic rozmilejšího a falešnějšího.
>
> Zapomnělas tak na tu lásku a to trápení, / jež mi svíraly srdce. / Sám nevím – byla ta láska větší než to trápení? / Jen to vím: obě byly velké!]

Dolniky lze psát se třemi, čtyřmi i pěti těžkými dobami, ale nejčastější je čtyřdobá forma. Marina Tarlinskaja má za to, že čtyřdobý dolnik je v angličtině typický pro básně, jejichž tematika je spíše jednoduchá než rafinovaná, nepochybně pod vlivem vazby mezi touto formou a tradicí balad. V dolniku však je psáno Tennysonovo Break, break, break i řada dalších básní s náměty, které nejsou nijak zvlášť prosté. Jejich společným rysem ale je snadno sledovatelný rytmus, díky němuž se mnohdy pevně vtisknou do paměti i přesto, že jejich slovník je komplexní či nezvyklý. Dobrým příkladem je Hopkinsova báseň Inversnaid, jejíž úvodní sloka zní:

> This darksome burn, horseback brown,
> His rollrock highroad roaring down,
> In coop and in comb the fleece of his foam
> Flutes and low to the lake falls home.
>
> ▪
>
> To soumračné spáleniště, hnědákův hřbet,
> valouny valíc s hukotem, zpět
> vratmo i vrchem rouno čeří
> své pěny a dolů k jezeru měří.
>
> [překlad R. Preisnera a I. Slavíka]

Střídání sólových a dvojitých lehkých dob ve čtyřdobých verších vytváří houpavý rytmus ve verších, jejichž délka kolísá od sedmi po deset slabik, ale přitom je vnímáme jako metricky pravidelné.

Tarlinskaja má pravdu v tom, že metrické formy s sebou skutečně mohou nést implicitní aluzi na nejčastější témata (a zvláště výrazně to platí pro druhy slok). U Dickinsonové vyvolává využívání takzvané *common measure* a dalších hymnických meter tematická očekávání – například že báseň o smrti vyústí

v představu života věčného –, která jsou v básních mnohdy zklamávána, odchylují se od trajektorie kostelních hymnů a dosahují jedinečně potutelné ironie. Obecně řečeno však není snadné stanovit pevnou souvislost mezi jednotlivými druhy metra a zvláštními efekty. Anthony Easthope se analýze sociálního významu meter věnuje v knize *Poezie jakožto diskurs*: čtyřdobé metrum balad a ukolébavek je kolektivní, lidové a podle Easthopa přirozené, zatímco jambický pentametr – abstraktní, lineární, esencializující – představuje formu vnucenou měšťáky, která skrývá proces vlastní produkce i místo, z něhož mluvčí promlouvá; díky své větší flexibilitě může působit přirozeně, jako imitace řeči, a díky své kulturní prestiži vyvolává dojem, že lidovější formy jsou hrubé a vulgární.[35] Jambický pentametr nastoluje představu abstraktní metrické formy s individuální variací, což vede k posílení individualismu, zatímco metra se čtyřmi těžkými dobami evokují společné prozpěvování bez sebemenšího předělu mezi skupinovou normou a individuální realizací.

Podobně rozmáchlé charakterizace významného anglického metra, jež v rukou nesmírně obratných tvůrců zastávajících nejrůznější politická přesvědčení posloužily nejrozmanitějším účelům, lze snadno smést ze stolu coby bezcenné, nicméně většinu toho, co Easthope tvrdí, lze na velmi obecné rovině hájit. Způsob, jak zapojuje čtení sociálních významových ohledů do historie třídního boje a triumfu buržoazie, je sice nepřípustně zjednodušující, nicméně Easthope se nemýlí, když jambický pentametr spojuje s představou zpodobnění promlouvajícího subjektu jakožto individua – tedy vnímání hlasu – a zároveň tetrametr asociuje s mluvním stanoviskem, jež se nedeklaruje coby stanovisko individuálního subjektu. Lidová metra se čtveřicí těžkých dob dávají k dispozici kolektivní subjektové stanovisko, jež zaujímáme, když opakujeme nebo prozpěvujeme verš říkanky *Jack and Jill went up the hill*. Netážeme se přitom, kdo tu mluví, nesnažíme se od zobrazeného hlasu přejít k postulaci osoby a valná část nabytého potěšení pramení z našeho podílu na tomto implicitně kolektivním stanovisku. Totéž lze nejspíš tvrdit o verších *Tyger, Tyger, burning bright, / In the forests of the night* – zatímco o verši *When in disgrace with fortune and men's eyes* nikoli. Metrum o čtyřech těžkých dobách rozhodně umí nastolit jistou míru neosobitosti, jako se to děje v Goethově Růžičce. Verš o pěti těžkých dobách, jak podotýká Attridge, představuje „mnohem slabší rytmický gestalt než čtyřdobý verš a je nejjednodušším způsobem, jak se vyhnout výrazně silnějšímu rytmic-

35 Anthony Easthope: *Poetry as Discourse*, London: Methuen 1983, s. 64–77.

kému tahu čtyřdobého verše". Sestupný čtyřdobý verš a trojčlenný verš mají od mluvené angličtiny největší odstup, zatímco veršem, který má k rytmům běžné mluvy nejblíže, je „pětidobý vzestupný dvojverš nebo jambický pentametr".[36]

Podobné asociativní účinky meter a sociální významové aspekty rytmů se v různých jazycích liší. Komparativní výzkumy rytmu by měly objasnit rytmický repertoár jednotlivých jazyků a předvést, že rysy, jež považujeme za přirozené a nevyhnutelné, jsou de facto kulturní konstrukcí či konvencí. Tarlinskaja tak upozorňuje, že:

> v různých literaturách na sebe shodné obecné metrum […] pod vlivem fonologie a poetických tradic daného jazyka bere různé formy. Měnit se při přijetí v různých literaturách mohou i tematické asociace a obsahové preference jednoho a téhož obecného metra, a dokonce se mohou překlopit v opak. Například takzvaná trojčlenná metra, jak je nacházíme ve verších *My dear Lady Bab, you'll be shocked, I'm afraid, / When you hear the sad rumpus your ponies have made* (Thomas More), se v očích anglických básníků hodí k popisu rychlého pohybu a lehkých, radostných námětů, zatímco u ruských básníků ladí s pomalým pohybem a tíživými, skličujícími náměty. Možné příčiny jsou následující: V novodobé anglické básnické tradici výrazně dominovaly dvouslabičné stopy (především jamb) a nepříliš častá trojčlenná metra byla vnímána na pozadí převažujících meter dvojčlenných. Dvouslabičné intervaly mezi sousedními přízvuky v trojčlenných metrech se realizovaly chvatně, za stejnou dobu jako jednoslabičné intervaly v jambu. V důsledku tohoto fenoménu jsou anglická trojčlenná metra podvědomě spojována s rychlostí a lehkostí, a metaforicky tedy s lehkostí námětu. V ruské básnické tradici jsou trojčlenná metra poměrně častá a svébytná – nikdy nebyla vnímána na pozadí meter dvojčlenných. U dvouslabičných intervalů mezi přízvuky v trojčlenných metrech se předpokládalo, že jsou delší, a tedy „pomalejší" než jednoslabičné intervaly v jambu.[37]

36 D. Attridge: *Moving Words*, s. 124.

37 M. Tarlinskaja: *Strict-Stress Meter in English Poetry*, s. 2–3.

Výklad Mariny Tarlinské názorně ukazuje, jak lze pomocí komparativního studia rytmu předvést působení rytmů v jednotlivých jazycích a jejich historii. Když se anglický básník snaží v trojčlenném metru pojednat vznešené téma, vyvolává to dojem, že mu metrum brání. William Cowper tak v básni Louka s topoly (The Poplar Field) využívá kácení topolů k nářku nad smrtelností:

> My fugitive years are all hasting away,
> And I must ere long lie as lowly as they,
> With a turf on my breast and a stone at my head,
> Ere another such grove shall arise in its stead.
>
> ▪
>
> Má prchavá léta se ženou už pryč
> a skolen i já budu po chvíli též,
> na hrudi drn a na čele tíž,
> než náhradou vyroste nový tu háj.

Na obranu Cowperovy volby metra by bylo možné uvést, že ternární rytmus zintenzivňuje tvrzení, že čas běží a naše slasti jsou prchavé, a mohl by nás tak podnítit, abychom se „chopili dne". Báseň končí verši:

> 'Tis a sight to engage me, if anything can,
> To muse on the perishing pleasures of man;
> Short-lived as we are, our enjoyments, I see,
> Have a still shorter date, and die sooner than we.
>
> ▪
>
> Máloco přiláká pohled můj tak
> jako prchavé potěchy, člověk jež má;
> ač žijem jen krátce, toť rozkoše naše
> zahynou rychleji ještě než my.

Pro současného anglického mluvčího však je velmi těžké vzít rýmovaná dvouverší v tomto metru vážně, pokud frázování básně nezajišťuje energickou protiváhu a narušení metra.

Někteří teoretikové metra tvrdí, že cílem metrické analýzy není vypomoci s popisem básnického rytmu, ale prostě jen specifikovat metrum coby

abstraktní normativní strukturu dané básně.[38] Většina však za svůj úkol považuje popis relevantní prozodické struktury veršů, podaný tak, aby doložil, jak máme verše číst, a napomohl nám objasnit prožitek jejich rytmu. Tak tomu je i u Attridgeova systému: metrum v něm představuje striktně uspořádanou pravidelnost, v jejímž rámci přispívají přízvuky, navozené prozódií daného jazyka a syntaktické organizace, k rytmu.

2. Rytmus

Pokud metrum pochopíme jako hlavní pojmenování pro pulzaci, jež nenese význam, pak lze rytmus asociovat s funkcemi vyšších úrovní, jež uvádějí jazyk do pohybu a vtiskávají mu význam. Někteří teoretikové rytmu se z něj dokonce pokusili učinit základnu významuplnosti jako takové. Například Henri Meschonnic, jenž ve svých objemných spisech na dané téma kritizuje veškeré etablované přístupy k rytmu pro přílišnou úzkoprsost, chápe „rytmus v jazyce" jako „uspořádání rysů, díky nimž jazyková a mimojazyková označovaná [*signifiés*] vytvářejí specifickou sémantiku odlišnou od lexikálního významu", sémantiku, již Meschonnic nazývá *la signifiance*, znamenání. Rytmus řídí význam jakožto „souvislý pohyb znamenání vybudovaného historickou aktivitou subjektu". Týká se řeči jako takové, ne pouze zvuku a metra: o metrice Meschonnic tvrdí, že to je „teorie rytmu pro hlupáky" (*la métrique est la théorie du rhythme des imbeciles*).[39] Ústředním problémem Meschonnicova díla je rozšíření pojmu rytmu tak, aby zahrnul takřka vše. Rytmus je „subjektová forma" (*une forme-sujet*), je splynutím mluvčího a námětu, a tedy způsobem, jak se v řeči a řečí organizuje mluvící subjekt. S tímto spojením se však Meschonnic nespokojí a usiluje o vytvoření jednotné teorie jazyka a dějin, v níž má být rytmus nejenom principem utváření subjektů, ale i mechanismem možné historické změny.[40] Meschonnic specifikuje vlastní způsob skandování, který obohacuje francouzskou tradici skandování posílením přízvuku a různých forem hie-

38 B. de Cornulier: *Théorie du vers*; a W. K. Wimsatt – Monroe Beardsley: The Concept of Meter, *PMLA* 74, 1959, s. 585–598.

39 Henri Meschonnic: *Critique du rythme*, Lagrasse: Verdier 1982, s. 216–217, 143.

40 Gabriella Bedetti: Henri Meschonnic: Rhythm as Pure Historicity, *New Literary History* 23, 1992, s. 443. Bedetti nabízí vynikající shrnutí Meschonnicovy teorie v angličtině.

rarchizace, a v tomto směru je hodnotným příspěvkem; zdůrazňuje však, že rytmus žádným systémem skandování zachytit nelze.

Skutečnost, že se Meschonnicova díla nedočkala ani na domácí půdě výraznějšího vlivu, podle všeho pramení z faktu, že u něj rytmus již není možné s ničím kontrastovat, dokonce jej ani nelze identifikovat v textu, jelikož se jedná o pohyb smyslu a dějin. Stejně ambiciózní, avšak analyticky preciznější je dílo Richarda Curetona, jehož výklad rytmu a metra v knize *Rytmické frázování anglického verše* se má rozrůst v plnoprávnou „temporální poetiku".[41] Cureton shrnuje různé roviny veršové organizace od základního tepu metra až po temporální struktury, jež fungují na úrovni díla jakožto celku, pod hlavičku rytmu v širokém smyslu slova: jedná se o formy časové organizace. Rytmus je u Curetona mnohaúrovňový, variabilní a komplexní. Je přísně hierarchický a má fraktálovou strukturu: lokální dění je vnímáno jako více či méně prominentní složky delších událostí, jež jsou zas vnímány jako více či méně prominentní součásti ještě delších událostí, a tak dále v celém textu. Cílem Curetonovy temporální poetiky je provést syntézu metrických, syntaktických, rétorických a tematických rozhodnutí, o nichž se jinak pojednává odděleně, a vztáhnout tyto různé druhy rozhodnutí ke čtyřem druhům „rytmického času", které lze – coby paradigmata čtyř kontrastních kategorií – najít kdekoli, ať už jde o čtyři roční doby, čtyři lidské věky, čtyři živly, čtyři světové strany a tak dále. Tento výboj ke čtveřicím nutně vyvolává značnou skepsi ohledně celkového projektu, avšak finálního soudu se musíme zdržet, jelikož klíčový svazek teprve vyjde. Curetonovo základní pojednání o rytmu rozlišuje metrum, jež uspořádává silnější a slabší doby do hierarchických struktur členěných po dvojicích nebo trojicích, od seskupování čili frázování, což je protisměrná síla, prosazující jazykové normy a syntaktické struktury.

Nelze zatím posoudit, zda hotová teorie skutečně poskytne pomocí rozšířeného pojmu rytmu uspokojivý syntetický pohled na organizaci textu, nicméně rozlišení metra a frázování je užitečné pro diskusi o volném verši, jenž využívá odlišné organizační formy, než jsou tradiční metra. Volné veršové formy se vynořují v nejrůznějších obdobích historie lyriky a konotují volnost různých druhů (zhruba řečeno: volnost úniku z klasických meter k přímoča-

41 Richard Cureton: *Rhythmic Phrasing in English Verse*, London: Longman 1992. Curetonova *Temporal Poetics* je mnohasvazkový a prozatím neukončený projekt. Stručný přehled viz Richard Cureton: Rhythm, Temporality, and „Inner Form", *Style* 49, 2015, s. 78–109. Analýza Curetonova přístupu viz D. Attridge: *Moving Words*, 2. kap.

rému vztahu k božskému u Klopstocka a do jisté míry u Hölderlina, omezenou volnost odlišné fixace nekonečna u Mallarméa a volnost individuálního vyjádření v ideologii valné části americké poezie 20. století).[42] Někdy čteme volné verše na pozadí metra a rozeznáváme v nich – jak to vyjadřuje titul jedné monografie – *Ducha metra*.[43] Jindy leží organizační principy podle všeho zcela jinde, například v básni W. C. Williamse:

so much depends
upon

a red wheel
barrow

glazed with rain
water

beside the white
chickens.

tak moc záleží
na

červeném žebři
ňáku

lesklém od
dešti

u bílých
kuřat.

42 Rozbor prvních dvou okruhů podává Klas Molde: Lyric Enchantment and Embarrassment, doktorská disertace, Cornell University 2015.

43 Anne Finch: *The Ghost of Meter: Culture and Prosody in American Free Verse*, Ann Arbor: University of Michigan Press 2000.

Jak už jsem uvedl v první kapitole, Williamsova báseň má jasně vymezenou strukturu: čtyři sloky s úvodním veršem o třech slovech a následně jednoslovným veršem. Slovo ale nepředstavuje relevantní metrickou jednotku, a jedná se tedy o konstrukci odlišnou od metrické. Veršové přesahy čtenáře nutí brát každý verš takříkajíc jako dechový shluk, odmlčet se, byť je to nepřirozené, a odtrhnout izolované slovo druhého verše od předchozího segmentu, k němuž přísluší.[44]

Attridge to nazývá „externí segmentace verše": členění do veršů se neodvíjí od syntaxe ani frázové struktury, nýbrž je uvaleno zvenčí a klíčovou složkou výsledného účinu je vizuální uspořádání. Druhá hlavní možnost, tedy „interní segmentace verše", tkví v uspořádání veršů do syntaktických jednotek či dechových shluků.[45] Fuga smrti (Todesfuge) Paula Celana člení verše podle syntaktických jednotek a svého distinktivního a působivého rytmu dosahuje neúprosným opakováním celých slov a slovních obratů, ne pouhých slabik. První sloka básně zní takto:

Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends
wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts
wir trinken und trinken
wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng
Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar
Margarete
er schreibt es und tritt vor das Haus und es blitzen die Sterne er
pfeift seine Rüden herbei
er pfeift seine Juden hervor läßt schaufeln ein Grab in der Erde
er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz

Černé mléko jitra večer je pijem
pijem je v poledne ráno a pijem je v noci
pijem a pijem

44 Přesah samozřejmě někdy odstraňuje prodlevy na hranicích veršů, může ale vyvolat zrychlení v zájmu scelení syntaktické jednotky.

45 D. Attridge: Poetry Unbound: Observations on Free Verse, in: *Moving Words*, s. 203–221.

kopeme hrob tam v povětří není tam těsno
Muž bydlí v domě hraje si s hady on píše
píše když stmívá se do Němec tvé vlasy zlato Margareto
dopíše vychází před dům a hvězdy se třpytí zahvízdá na svoji smečku
hvízdne na svoje Židy a velí kopat hrob v zemi
velí nám hrajte k tanci jen hrajte

[překlad R. Malého]

Báseň aluzivně poukazuje k repeticím ve fugách i k německým pijáckým písním, avšak opakováním slov a slovních obratů, jež pokračuje i v navazujících slokách, přičemž všechna slovesa jsou v přítomném čase, se dosahuje omamného účinu, který si nás podmaňuje a přemáhá nás: takto se to – stále znovu – děje. Kombinace hyperbolického opakování s proměnlivou délkou verše představuje v lyrice jednu výraznou možnost (velmi odlišným případem je Whitman a opět jiným případem je Hopkins v básni, jíž se budu zabývat v následujícím oddíle). Celan s Williamsem však dokládají unikátní rozsah rytmických možností volného verše, pro který nám stále schází věrohodný soubor organizačních kategorií, jež by zachycovaly jeho rytmický potenciál – tak nesmírně důležitý pro lyriku 19. a 20. století.

Nejsmělejším výkladem rytmu, na který jsem narazil, je kniha *Telling Rhythm* Amittaie Avirama (která se však volným veršem podrobněji nezabývá). Podle Avirama mohou mezi rytmem a významem nastávat tři druhy vztahů: (1) rytmus může být rétorický nástroj, který je významu podřízen a může jej posilovat (nejobvyklejší pojetí); (2) mezi rytmem a významem žádný podstatný vztah není; a (3) význam je podřízen rytmu a poukazuje k němu. Aviram se směle rozhoduje pro třetí možnost a tvrdí, že považovat význam či obsah za reprezentaci formy je jediný způsob, jak oba póly propojit a přitom formu neomezit na obsah. Význam básně, tvrdí Aviram, alegoricky zpřítomňuje „jisté aspekty schopnosti rytmu samotné básně vyvolat fyzickou reakci, stimulovat čtenářovo či posluchačovo tělo, a rozrušit tak uspořádaný proces znamenání". Například v Blakeově Tygrovi tak „valná část působivosti a vzrušivosti básně pramení z naléhavé repetitivnosti a paralelismu, jenž básni vtiskává zřetelné, neúprosné taktování. Zcela oprávněně lze tak Tygra chápat jako sídlo a pojmenování onoho mocného rytmu, který sice vzniká současně s jazykem a obrazy, ale s nímž se také jazyk básně snaží vyrovnat – a selhává přitom. Výsledkem je

pocit ohromující nevypověditelnosti reality – Božího stvoření."[46]

I když ale básně alegoricky vypovídají o vlastním rytmu, nepřekrývá to jejich významy; Aviramova teze zní, že básně svým způsobem pojednávají o (jak píše) vznešené moci svého rytmu, vznešené tím, že se vzpírá či vymyká snahám o zpodobnění a lze jej pouze zakoušet, nikoli chápat. Buď lze tematický materiál pojmout jako alegorii o moci rytmu, nebo jeho neschopnost zpodobnit rytmus je takříkajíc sama o sobě svědectvím o tom, jak se vznešená moc rytmu vymyká zpodobnění.

Snadno lze najít jednotlivé básně typu Blakeova Tygra, v nichž tematický povrch, jak se zdá, vskutku skýtá alegorii o moci rytmu. Aviram předkládá celou řadu příkladů a mimo jiné uvádí Goethova Čarodějova učně:

Hat der alte Hexenmeister
sich doch einmal wegbegeben!
Und nun sollen seine Geister
auch nach meinem Willen leben!
Seine Wort' und Werke
merkt' ich, und den Brauch,
und mit Geistesstärke
tu ich Wunder auch.

Walle, walle,
manche Strecke,
dass zum Zwecke
Wasser fliesse,
und mit reichem,
vollem Schwalle
zu dem Bade
sich ergiesse!

▪

Že přec jednou proti zvyku
mistr mimo dům se shání!

46 Amittai Aviram: *Telling Rhythm: Body and Meaning in Poetry*, Ann Arbor: University of Michigan Press 1994, s. 232–233, 5, 22.

Duchům jeho podle zvyku
dám teď já své přikázání.
Jeho slova, znaky,
zvyk a způsob znám,
kouzelníkem taky
dovedu být sám.

Skokem, skokem
běhej k vodě,
s vodou chodě
neměj stání,
ať se hojným, plným tokem
lije voda na koupání.

[překlad J. E. Nečase]

Goethova báseň se vyrovnává s působivou mocí vlastního rytmu a „vyjadřuje neklid nad tím, že jakmile je tato moc jednou odhalena, nelze ji již ovládat" (neboť učeň záhy ztratí vládu nad silami, jež zaklínadlem přiměl k činu).[47] Nepochybně je citovanou báseň možné interpretovat jako alegorii o jejích proměnlivých rytmech: po mistrovském čtyřdobém metru úvodního čtyřverší, jež sugeruje suverénní nadvládu, následuje zadrhávající a neurčitý rytmus pěti- až šestislabičných veršů, v nichž se závěrečná těžká doba v každém verši nerealizuje, a následuje samotné zaklínadlo, ve kterém magická rytmická pevnost veršů o dvou těžkých dobách kontrastuje s absurditou povelu: „Vodo, naplň lázeň!"

Když Aviram prohlašuje, že význam básně je alegorií jejího rytmu, může se zdát, že podléhá hermeneutickému zaměření většiny literární kritiky s jejím předpokladem, že teorie se testuje tím, zda může napomoci při tvorbě interpretací, které jsou nové a přitom věrohodné. Aviram si však uvědomuje, že interpreti se s tímto širokým, sdíleným a alegorickým smyslem nespokojí, a přiznává, že jeho teorie naše chápání básně mnohdy nijak neobohatí. Příčinou toho, že jeho teorie nedošla odezvy, je nepochybně touha kritiků, aby jim teorie pomáhaly objevovat skryté významy nebo přinejmenším vytvářet nové, jiné interpretace. Aviramova teorie však není hermeneutická a prubíř-

47 Tamtéž, s. 159–160.

ským kamenem teorie poezie by podle něj mělo být, jakou vizi poezie nám předkládá a jak je pedagogicky efektivní. U prvního ohledu zdůrazňuje, že rytmus nás fyzicky upoutává a stáčí pozornost pryč od sémantické dimenze jazyka, díky čemuž nám „udílí momentální pocit svobození od libovolné konkrétní a konečné výkladové konstrukce světa". Zacílením na rytmus zvyšujeme šanci, že poetické využívání jazyka nastolováním nových konstelací obrodí naše vnímání a „podryje rozlišení a definice reality, jak je normálně žijeme".[48] U druhého ohledu vyslovuje odůvodněné mínění, že pojetí poezie, jež se opírá o prioritu rytmu oproti významu, povzbudí studenty k utužování vztahů mezi poezií a jinými oceňovanými rytmickými aktivitami a pomůže zbrzdit odklon jejich zájmu od poezie.

Ústřední přednost Aviramovy teorie tkví v tom, že poutá pozornost k problému uchopení aktivity rytmu. Přestože se jedná o mysterium prvního řádu, měli jsme sklon je opomíjet. Díky čemu na nás rytmus působí? Díky čemu je „chytlavý"? Čeho vlastně lyrické rytmy dosahují? Dovolávat se při úvaze o lyrickém rytmu Kantova pojetí vznešeného, tedy povznesené duševní reakce na to, co se navenek vymyká reprezentaci, se může zdát přepjaté, avšak je to obhajitelné rozhodnutí. Neschopnost porozumět vznešené události je podle Kanta důkazem nenáležitosti našich intelektuálních schopností; sama schopnost nazřít, že se taková událost vymyká našemu pochopení, však může být povznášejícím stvrzením našich nadsmyslových schopností. Jistě je příhodnější charakterizovat rytmy, jako je ten z Goethova Čarodějova učně, spíše slovem „chytlavý" než „vznešený", avšak jistě není nijak přehnané chápat rytmus jako sílu, která na nás sice působí, ale vymyká se našemu porozumění. U Blakeova Tygra není nemístné prohlásit, že obraz tygra a tázání po silách, jež ho přivedly na svět, jež jsou součástí významu básně, posilují účin mocného rytmu, který čtenáře poutá, ale který nedokážeme nijak vysvětlit.

V přímé zkušenosti často platí, že je tento význam rytmu podřízen, přinejmenším v tom smyslu, že nás k básni přitahuje její rytmus, nikoli význam, který může být i banální. Často zapomínáme i věci, které jsou pro nás poměrně důležité; básně však mají schopnost vštípit nám do paměti obraty, které se nás vůbec netýkají. Proč si stále pamatuji verše z říkanky „Chlapečku modrý, / zatrub na svůj roh"? Jistě ne proto, že by rýmovánka dávala smysl, ani proto, že jsem se ji musel naučit v dětství. A proč se mi do mechanické paměti vepsaly Verlainovy

48 Tamtéž, s. 232–234, 21.

verše *Les sanglots long / Des violons / De l'automne / Blessent mon coeur / D'une langueur / Monotone*, když pro mne přitom jejich význam nemá žádnou relevanci? Moc rytmu – bez ohledu na to, zda ji označíme za „vznešenou" – je jistě faktem, který musíme respektovat a měli bychom s ním při práci s poezií počítat. Jak jsem naznačil výše, interpreti svůdnou moc rytmu zastírají tím, že u básní, jež pro nás jsou přitažlivé, provádějí komplexní výkladovou proceduru a hledají něco, co opravňuje onu fascinaci, s níž na nás báseň působí; domnělý význam básně, jak nám vyjde z celé úvahy, pak potlačuje onen jiný význam, u Avirama označený za alegorický. Lepší je ovšem považovat ho za sílu působící nezávisle na tom, co zpravidla míníme významem.

Teze, že význam básně je alegorií moci jejího rytmu, zdůrazňuje odloučenost všech uvedených rovin, ačkoli se je současně snaží uvést do vztahu. Jejich odloučenost deklaruje i Mutlu Blasingová, podle níž lyrika „není text, v němž se zvuk a smysl, forma a význam stávají neodlučně jedním, nýbrž je to text, v němž sledujeme *odlišné* fungování obou systémů. Naprosto kdykoli se můžeme poddat svůdnému volání, jež nás vyzývá ‚přestat usilovat o smysl', a zaměřit se na vzorce tvořené ne-smyslem. Nebo můžeme přepnout do symbolického režimu a řídit se smyslem. Nemůžeme ale činit obojí zároveň." Tvrzení, že nelze činit obojí současně, představuje – stejně jako mnoho dalších složek její teorie – kritiku jiných výkladů lyriky, jež usilují o fúzi, a nakonec tak přisuzují prvenství fikční modalitě, pro niž je rituální modalita údajným základem.

Podle Blasingové je rytmus obzvlášť důležitý jakožto klíčová křižovatka v osvojování jazyka. Děti se učí nápodobou řečových rytmů: „Cvik vokální rytmizace, prozódie lidské řeči […] předchází řeči samé a ta by bez něj nemohla existovat." Rytmus proto vykazuje fundamentální somatický aspekt, aspekt sice tělesný, avšak společenský, nikoli individuální: „Rytmické tělo je společensky zkonstruované tělo; rytmizace *je* socializace. A tělesné reakce na básnický rytmus lze jen těžko odlišit od naší celkové paměti verbálního rytmu. Naše smyslové vnímání slovního materiálu v sobě už tak obnáší emocionální a historický náboj a je vyloučené prožívat slovní rytmus způsobem, který by se dal odlišit od duševní zkušenosti."[49]

Blasingová směle vyhlašuje, že „lyrická poezie není mimetická", a označuje ji za „formální praxi, která zachovává na zřeteli jazykový kód i odlišnost mate-

49 Mutlu Blasing: *Lyric Poetry: The Pain and the Pleasures of Words*, Princeton: Princeton University Press 2007, s. 14, 53, 58.

riálního jazykového média oproti všemu, co s ním lidé provádějí: referenci, reprezentaci, vyjadřování, vyprávění, imitaci, komunikaci, myšlení, zdůvodňování i filosofování. Skýtá prožitek na odlišné rovině, skýtá systém fungující nezávisle na oné produkci smysluplné řeči, kterou přitom umožňuje." Lyrika není odchylkou od racionálního jazyka; lyrika uplatňuje formální, mimoracionální roviny coby „půdu, na níž se mohou odvíjet komplexní myšlenkové procesy a figurativní logika a na níž disciplinární diskursy – například diskurs kritiky – vytyčují své hranice, budují své historie a své protiklady". „Poezie je kulturní instituce," píše Blasingová, „věnovaná vzpomínání a předvádění oné emocionálně a historicky nabité materiality jazyka, jíž se logický diskurs snaží zmocnit."[50]

Podle jejího výkladu lyrika sice plodí lyrické subjekty, plodí „já" nezbytná k „intencionalizaci jazykového kódu", prezentaci repetic, vzorců a tak dále jakožto cílených a chtěných – „autorská artificialita" (*authoredness*) je pro lyriku klíčová –, nicméně tato „já" jsou produktem, ne zdrojem. Jedná se o kolektivní subjekt: ustavování fónického vzorce povolává ke členství v kolektivním subjektu mateřského jazyka, jenž povstává z nelidského uspořádání jazyka. „Jak napsal Wallace Stevens, v poezii slyšíme, ‚jak si ne-lidství volí lidské já'."[51]

Takto formulované výklady rytmu vznášejí otázku, již jsme si položili na začátku této kapitoly u popisu pronásledovanosti pulzem rytmu podle Isobel Armstrongové a u Valéryho pocitu, že jeho *machine à vivre* využívá někdo jiný: Jak chápat vztah lyriky k tělesnému zakoušení rytmických dob? Northrop Frye podotýká, že pokud lyrika pramení ze zpívání, prozpěvování a skandování, pak u moderního člověka to znamená rytmický jazyk říkadel. Když dítěti předříkáváte:

> Sud kulatý,
> rys tu pije,
> tu je kára,
> ten to ryje,

50 Tamtéž, s. 2–3.

51 Tamtéž, s. 14; Wallace Stevens: *The Necessary Angel*, New York: Random House 1951, s. 89.

dítě nepotřebuje vysvětlovat, co má společného sud s rysem a kára s rytím, „úplně mu stačí, že s ním drncáte. A pokud s ním drncáte, začíná se u něho rozvíjet reakce na poezii přesně tam, kde každý musí začít. Verš totiž těsně souvisí s tancem a písní a je též těsně spjat s řečí dítěte, plnou prozpěvování, zpěvu a primitivních veršových forem typu válečného pokřiku a škádlení.“[52] Malé děti mají většinou poezii rády: jsou strhávány jejími rytmy, fascinovány jejími repeticemi a na určité rovině je nejspíš pronikavě těší existence režimu dospělého jazyka, který je tak plný nesmyslných rýmů a ozvuků. V době, kdy vycházejí ze základní školy, je už láska k poezii – možná vinou její souvislosti s nepříliš uspokojivě vedenou interpretační praxí – obvykle opustila, i když rytmický jazyk jako takový je láká stále stejně. Jejich pozornost se přesunula k hudbě. Nápadné ale je, že písně opatřené textem – přičemž písňovému textu se anglicky říká *lyrics* – jsou mezi mládeží neskonale oblíbenější než hudba beze slov; což bychom měli zachovávat na zřeteli při uvažování o lyrice jako takové.

Somatický ráz rytmu je nepopiratelný, a s postupem let se proto objevila celá řada pokusů spojit formu lyriky s tělesnými rytmy přímo: vynořily se teze, že jambický rytmus odpovídá tlukotu srdce nebo našemu tepu a že určitý rytmus koresponduje s rytmem pochodu či chůze.[53] Korelace mezi pulzováním rytmického udávání doby, tedy tempem, v němž podupáváme nohou nebo poklepáváme rukou, a například rychlostí tepu je značně volná a připouští velké rozpětí: jak píšou Fred Lerdahl a Ray Jackendorff, v hudbě se „pulzování nutně pohybuje v rozmezí 40–160 dob za minutu“ a rozpětí veršů je podle všeho užší, ale nachází se uprostřed, zhruba u 60–120 dob za minutu. „Mnohokrát byla zmíněna souvislost tohoto tempa s lidským pulzem,“ dodávají, „avšak vysvětlení, proč by mezi fyziologickými a psychologickými tempy měla takováto souvislost vládnout, je méně evidentní, než se zprvu může zdát.“[54] Stephen Cushman hovoří o „fyziologickém paralogismu“, čímž míní domněnku, že „fyziologická organizace těla reguluje prozodickou organizaci verše: řádek má určitou délku, jelikož dech trvá určitou dobu; přízvuky se ve verši opakují pravidelně, jelikož v hrudi se pravidelně opakuje tlukot srdce; verše jsou zarov-

52 Northrop Frye: *The Well-Tempered Critic*, Bloomington: Indiana University Press 1963, s. 25–26.

53 Některé pochybnější pokusy z první poloviny 20. století představuje Michael Golston: *Rhythm and Race in Modernist Poetry and Science*, New York: Columbia University Press 2008.

54 Fred Lerdahl – Ray Jackendorff: *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge (Mass.): MIT Press 1983, s. 73.

nány od levého okraje, jelikož pro oko je těžší přesouvat se doleva. Prozódie samozřejmě může reprezentovat fyziologii a sugerovat rytmy dechu, tepu, jedení, mluvení či chůze, […] avšak nemůžeme tělesným funkcím přiřknout ve vztahu k prozódii kauzální roli. Vždyť jak bychom pak vysvětlili rozpětí různých prozódií na celém světě?“[55]

Důležité není, zda básnický rytmus pochází z rytmů tělesných, důležitá je sama tělesná, zkušenostní dimenze rytmu – somatická účast na rytmu –, jež s sebou, jak se zdá, nese dva těsně propojené, ale odlišitelné důsledky. „Takřka výhradně rytmem a smyslovými vlastnostmi jazyka se literatura může dotknout čtenářova organického bytí s jistou důvěrou v to, že výsledky budou odpovídat záměrům,“ píše Valéry.[56] Na základní úrovni se zdá, že rytmus není věcí interpretace, nýbrž přímé zkušenosti, výsledkem rytmické kompetence, byť zprostředkované kulturou; díky tomu poskytuje somatickou zkušenost, jež má odlišný status než porozumění básni. Přimět někoho, aby slyšel či vnímal rytmus, je procedurálně odlišné od snahy vysvětlit význam básně. I když víme, že rytmy jsou zkonstruované, těší se prožívané rytmy exterioritě vůči naší mysli, jako by šlo o vnější sílu. Slova básně mohou být pouhými znaky, k nimž musíme připojit označované, avšak rytmus se nám jeví jako nezávislý. Jak píše Roland Barthes: „Rozkoš z textu je onen okamžik, kdy mé tělo sleduje své vlastní myšlenky – neboť mé tělo nemá tytéž myšlenky jako já.“[57] Rytmus podněcuje vlastní představy těla a obrací se k nim.

Tím se dostáváme k jeho druhému efektu: ve svých somatických dimenzích je rytmus zdrojem potěšení. To je téma, kterému se kritická literatura příliš nevěnuje, ale také je těžko někdo může popírat. Barthes – snad s výjimkou haiku – nebyl velkým milovníkem poezie a nepopisuje potěšení z veršových rytmů, nicméně v *Rozkoši z textu* uvádí, že když se snaží analyzovat text, který mu poskytl rozkoš, nenachází vlastní subjektivitu, nýbrž „orgasmické tělo“ či „tělo slasti“ (*corps de jouissance*): tělo lapené ve scénářích slastné bezvýchodnosti.[58]

Mezi nejživotnější manifestace anglického verše dnes patří rap. Dokládá trvalou atraktivitu rytmického jazyka se zřetelným vzorcem prominentních

55 Stephen Cushman: *William Carlos Williams and the Meanings of Measure*, New Haven (Conn.): Yale University Press 1985, s. 80.

56 Paul Valéry: *Vues*, Paris: La Table ronde 1993, s. 291.

57 Roland Barthes: *Rozkoš z textu*, přel. O. Špilarová, Praha: Triáda 2008, s. 18.

58 Tamtéž, s. 55.

dob. Vzhledem k tomu, jak snadné je dnes pořídit nahrávku a jak všudypřítomné jsou melodické hudební nástroje, je kupodivu, že se jedna z nejpopulárnějších hudebních forem – neboť se podle všeho nadále má za to, že jde o hudbu – s tradicí zpívaného textu do značné míry rozchází, za základ si bere spíše rytmus než melodii a mimochodem přitom oživuje čistě přízvučné metrum, jaké nacházíme ve staroanglické poezii a v metrických experimentech typu Hopkinsova *sprung rhythm*. Rap často používá verš se čtyřmi přízvuky, kolísajícím počtem slabik mezi jednotlivými přízvuky, výrazným vnitřním rýmováním i koncovým rýmem.[59]

Dobrým příkladem toho, jak rap využívá dobře známé rytmické techniky, je klasická rapová píseň The Message, kterou v roce 1982 nahrál Melle Mel. Po dvakrát zopakovaném úvodním refrénu (také akcentovaném: *It's like a **jún**gle some**tímes** it makes me **wón**der / How I **kéep** from going **ún**der*, tj. „Občas je to džungle, žasnu, že mě to nezničí") mají oba verše čtyři těžké přízvuky a isochronní interval mezi těžkými dobami, přestože první verš má šest slabik a druhý třináct:

Bróken **glá**ss **é**very**whére**
People **píss**ing on the **stáirs**, you know they **júst** don't **cáre**.

[Všude rozbité sklo, / lidi močí na schodech, je jasný, že jim to je jedno.]

Následující verše úvodní sloky (opět vždy na čtyři těžké doby) alternují mezi verši s cézurou uprostřed a verši, které ubíhají až ke konci, což je klasická veršová technika:

I **can't** take the **smell**, I **can't** take the **noise**,
Got no **mo**ney to move **out**, I guess I **got** no **choice**.
Rats in the **front** room, **roa**ches in the **back**,
Junkies in the **al**ley with the **base**ball **bat**.

59 Vynikající výklad rapu a jeho spřízněností s tradicí poezie podává Adam Bradley: *Book of Rhymes*, New York: Basic Books 2009.

I **tried** to get a**way**, but I **could**n't get **far**,
Cause a **man** with a **tow**-truck repos**sessed** my **car**.

▪

[Ten smrad, ten randál je nesnesitelnej, / nemám prachy, abych se odstěhoval, asi holt nemám na vybranou. / Vpředu v bytě krysy, vzadu švábi, / na ulici feťáci s baseballovkou v ruce. / Zkusil jsem vzít roha, ale daleko jsem se nedostal, / jelikož mi kvůli prošvihnutým splátkám chlápek odtáhl auťák.]

Nečekaný rozmach rapu, těžce rytmizovaného jazyka s oporou v rytmu a obrazotvornosti, a jeho nesmírná a trvalá obliba mezi mládeží ze všech sociálních vrstev svědčí o lačnosti po rytmickém vyjadřování, která by mohla najít jisté uspokojení i v lyrice, kdyby byly básně koncipovány a prezentovány odlišně. Skutečnost, že rytmický jazyk k sobě může do jisté míry upoutat emoce mládeže a vystřídat jazyk melodický, je příznakem bytostné atraktivity strukturovaného jazyka a možná i varovným poučením pro moderní poezii, která se zjevnějších forem jazykových vzorců včetně metra a energicky vyznačeného rytmu zřekla. Úspěch, chytlavost, zapamatovatelnost populární hudby závisí v našem povědomí minimálně stejně silně na rytmu jako na významu, jelikož slova písní, které si opakujeme a které máme rádi (přičemž jedno a druhé není nutně totéž – tak podmanivá je svůdná síla rytmu), mohou být zcela banální, někdy i nesrozumitelná. Pokud by výuka poezie postavila rytmus zřetelněji do popředí jakožto centrální rys lyriky, mohla by zčásti vynahradit ztrátu prestiže a zájmu, jež v posledních letech utrpěla, a mohlo by to též vést ke vzniku nového druhu poetiky. Lze si tak představit přístup těsněji propojený s hodnocením, které novější literární studia stavěla na vedlejší kolej: Co funguje, co ne? Co poutá naši pozornost a (řečeno s Barthesem) podněcuje naše *corps de jouissance*, co ne? Důležitou součástí výuky poezie by u takové poetiky bylo navyknout studenty na to, aby dokázali cítit a vnímat rytmy tradičního verše, jelikož bez recitačního výcviku je pro ně překvapivě obtížné vnímat jambický pentametr, zatímco u rytmů na čtyři doby se jim daří lépe.

3. Zvuk a opakování

Wallace Stevens nám připomíná, „že poezie jsou především slova a slova jsou v poezii především zvuky". „Přestože je zvuková dimenze pro všechny druhy poezie klíčová," píše Marjorie Perloffová, „žádný jiný rys poezie dnes není tolik opomíjen." Důvod – jak vysvětluje Reuven Tsur – tkví nepochybně v tom, že přestože zvuková vrstva „očividně nese vrcholný literární význam, je těžké říci o jejím přispění k celku cokoli smysluplného, co by se dalo systematicky hájit". Obtíž pramení z faktu, že tu vlastně není řeč o nutných důsledcích, ale spíše o svůdnosti či kouzlení – Baudelaire mluvil o „evokačním kouzelnictví" (*sorcellerie evocatoire*) –, jež v lyrice neustále působí dokonce i tam, kde se básně podobnému okouzlení tematicky vzpírají nebo je demaskují.[60]

Spletitá je například celá otázka mimetické sugestivity slov. Jak je obecně známo, domněle onomatopoická slova se jazyk od jazyka liší a k údajným mimetickým souvislostem mezi kvalitami zvuku či rytmu a vlastnostmi evokovaných předmětů či témat se lze rozhodně stavět skepticky. Ke skepsi v tomto bodě zjevně tíhl Samuel Johnson: „Obávám se, že domnělé podobnosti někdy vyplývají z pouhé mnohoznačnosti slov; má se za to, že existuje vztah mezi *měkkou* linkou a *měkkou* pohovkou nebo *tvrdostí* slabik a *tvrdostí* osudu."[61] Je ověřeno, že když ponecháme ve hře hlavní fonémy pasáže, o níž se má za to, že je mimeticky sugestivní, ale změníme smysl, nový verš už nebude sugerovat totéž, co sugeroval verš starý – což jednoduše dokazuje, že přesvědčení čtenářů a kritiků ohledně toho, že zvuk určitým způsobem rezonuje se smyslem, je aktivováno významovým povědomím. Na druhou stranu experimenty ohledně zvukových asociací přesvědčivě dokládají – dokonce i napříč jazyky – shodu ohledně kontrastivní hodnoty zvuků: když mají respondenti sdružit hlásky *i* a *u* s dvojicemi kvalit typu *jasný/temný*, *vysoký/nízký*, *lehký/těžký*, *velký/malý*, *tlustý/tenký* a podobně, shoda v odpovědích je vysoká.[62] Někteří analytici to spojují s faktem, že mluvčí všech světových jazyků využívají k tvoření zvuků

60 W. Stevens: *The Necessary Angel*, s. 32; Marjorie Perloff – Craig Dworkin (ed.): *The Sound of Poetry and Poetry of Sound*, Chicago: University of Chicago Press 2009, s. 1; Reuven Tsur: *What Makes Sound Patterns Expressive?*, Durham (N. C.): Duke University Press 1992, s. 101; Charles Baudelaire: Théophile Gautier, in: *Œuvres complètes*, II, ed. Claude Pichois, s. 118.

61 Cituje D. Attridge: *Rhythms in English Poetry*, s. 289.

62 R. Tsur: *What Makes Sound Patterns Expressive?*, s. 20–35.

stejný zvukový aparát, a klíčem k symbolice zvuku by tedy mělo být to, kde a jak dochází k artikulaci; odborná literatura na toto téma však nevede ke spolehlivým závěrům a každopádně by se tímto způsobem mohlo dospět jen k relativním, ne absolutním souvislostem. Je těžké určit, do jaké míry jsou podobné relativní dojmy relevantní pro zkušenost četby poezie. Zdá se pravděpodobné, že zvuky nedosahují individuálního účinu pro jednu konkrétní hodnotu, nýbrž podobně jako rytmus působí díky strukturám, které je přesouvají do popředí a buď přitahují pozornost k určitým slovům či slovním obratům, čímž vzniká onen asociační rytmus, o němž hovoří Frye, nebo vytvářejí pamětihodnou hudební plochu. Robert von Hallberg ve velmi pronikavé úvaze o hudebnosti poezie poznamenává: „Navzájem odlišitelné syntaktické a prozodické struktury básně se spolu svářejí o soustředěnou čtenářskou pozornost. Interpreti nám sice sebejistě ukazují, jak se ve zvuku odráží smysl, avšak de facto k tomu dochází jen někdy; sóničnost je často vysoce matoucí, a to i v tak úhledných básních, jako jsou Shakespearovy sonety." „Zvukovými efekty, na nichž záleží nejvíc", nakonec nejsou efekty „lokálně omezené na jednu promluvu", nýbrž ty, jež přispívají ke svůdné, omamující autonomii širší básnické sekvence.[63]

K této dimenzi lyriky se ještě vrátím níže, při úvaze o rýmu. Ze všeho nejdřív tu však je otázka vztahu zvuku k hlasovému znění, k samotné ideji „hlasu" a k lyrickému subjektu. Blasingová zdůrazňuje, že básnický rytmus evokuje historický subjekt jazyka, obecný, ne individuální. S poukazem na jednu virtuózní pasáž u Seamuse Heaneyho popisuje tvorbu básnického subjektu probuzením prapůvodních jazykových funkcí. A faktem je, že výkony hlasového aparátu při tvorbě zvuků mohou skutečně podnítit nejrůznější psychosexuální impulsy.[64] Závěrečné verše Heaneyho krátké básně Přírodozpytcova smrt popisují setkání dospívajícího s žábami:

> Then one hot day when fields were rank
> With cowdung in the grass the angry frogs
> Invaded the flax-dam; I ducked through hedges
> To a coarse croaking that I had not heard
> Before. The air was thick with a bass chorus.
> Right down the dam gross-bellied frogs were cocked

63 R. von Hallberg: *Lyric Powers*, s. 11, 145.

64 C. Scott: *The Poetics of French Verse*, s. 133–134.

On sods; their loose necks pulsed like sails. Some hopped:
The slap and plop were obscene threats. Some sat
Poised like mud grenades, their blunt heads farting.
I sickened, turned, and ran. The great slime kings
Were gathered there for vengeance and I knew
That if I dipped my hand the spawn would clutch it.

▪

Potom, v horký den, kdy louky smrděly
kravským lejnem, ty vzteklé žáby vpadly
do močidla na len; skrčený v křovisku jsem
poprvé v životě slyšel tak chlaplavý kvákot.
Vzduch zhoustl, prosycen basem. Hned
v nádrži bachraté žáby vysedávaly
na drnech, povislá volata tepala jak plachty. Když hopsly,
to plesk a plác znělo jak sprostá výhrůžka. Některé
ve střehu jak šrapnely bláta prděly tupou hlavou.
Zvedl se mi žaludek a utekl jsem. Císařové slizu
se tam shromáždili k pomstě a já věděl, že
ponořenou ruku by okamžitě sevřel potěr.

Aniž by zabíhala k podrobnému výkladu o orální psychosexualitě malých dětí, píše Blasingová:

> V uvedené pasáži nacházíme inscenovanou básnickou performanci toho, co předchází referenčnímu vyjadřování a co tvoří jeho „slabiny". „Poetické" konvence rýmů, aliterace a konsonance společně s důsledným využitím tonálních, expresivních kvalit jednotlivých fonémů umožňují slyšet překryv vyživovacích, sexuálních a jazykových funkcí v orální zóně. Zrození básníka nastává současně se znovuosvojením jazyka, s opětovným prožitím toho, co infantilní amnézie pouští z mysli, a s opětovným „odvratem" – tentokrát vstříc básnickému jazyku. Tato dějová sekvence se zapisuje do paměti současnou

> anulací a znovuustavením subjektu v poezii, rozplynutím subjektu a jeho návratem coby iluze.[65]

Označíme-li znovuustavení subjektu za iluzi, zdůrazňujeme tím, že řeč není o jednotlivci s jeho životopisem, nýbrž o jistém efektu. Pasáž z Heaneyho nám prezentuje pozoruhodně efektní zvuky a současně postavu v první osobě, která příslušným prožitkem prochází; neprezentuje však jeden určitý hlas, nýbrž hlasové znění, *voicing*. Obzvlášť pozoruhodným rysem lyriky je (již zmíněný) paradox, že čím více báseň upozorňuje na hlasové efekty (jako tomu je v naší ukázce), tím působivější obraz *voicing* čili orální artikulace skýtá, avšak tím méně se současně ocitáme ve styku s hlasem určité osoby. „Básnický jazyk opětovně vpisuje tělo do jazyka slov," píše Blasingová, „a jazyk, jenž udržuje ve hře rozkoše slovního zvuku, vybízí – v inkantačních či hypnotických verších zcela explicitně – k hysterické regresi, k obětování ‚já' coby lingvistického konstruktu psychosociálního subjektu."[66]

„Hysterická regrese" sama o sobě psychologizuje onen jazykový pohyb, jenž nám brání v připsání hlasového znění básně promlouvajícímu hlasu; „já" je totiž ohrožováno pohybem inkantačních veršů, jenž může čtenáři postavit před oči labilní rozkoš z poezie, v rytmických artikulacích poháněných metrickými, frazálními či asonančními vzorci. Zvláště nápadným příkladem tvorby zvukových vzorců, která není metrická, nýbrž pomocí vršení navzájem rezonujících slovních tvarů probouzí neuvěřitelnou energii, nezávislou na významu básně, je Olověná ozvěna a zlatá ozvěna Gerarda Manleyho Hopkinse. Slovní rytmus této básně je neuvěřitelně svůdný – navzdory přepjatým doktrinálním ambicím, které text vznáší. Je to báseň schopná svést i ty, kdo tvrzení v ní obsažená považují za nesmyslná a sentimentální.

65 M. Blasing: *Lyric Poetry*, s. 101.

66 Tamtéž, s. 106.

THE LEADEN ECHO AND THE GOLDEN ECHO

THE LEADEN ECHO

How to kéep—is there ány any, is there none such, nowhere known
some, bow or brooch or braid or brace, láce, latch or catch or
key to keep
Back beauty, keep it, beauty, beauty, beauty,... from vanishing away?
Ó is there no frowning of these wrinkles, rankèd wrinkles deep,
Dówn? no waving off of these most mournful messengers, still
messengers, sad and stealing messengers of grey?
No there's none, there's none, O no there's none,
Nor can you long be, what you now are, called fair,
Do what you may do, what, do what you may,
And wisdom is early to despair:
Be beginning; since, no, nothing can be done
To keep at bay
Age and age's evils, hoar hair,
Ruck and wrinkle, drooping, dying, death's worst, winding sheets,
tombs and worms and tumbling to decay;
So be beginning, be beginning to despair.
O there's none; no no no there's none:
Be beginning to despair, to despair,
Despair, despair, despair, despair.

THE GOLDEN ECHO

Spare!
There ís one, yes I have one (Hush there!);
Only not within seeing of the sun,
Not within the singeing of the strong sun,
Tall sun's tingeing, or treacherous the tainting of the earth's air,
Somewhere elsewhere there is ah well where! one,
Ońe. Yes I cán tell such a key, I dó know such a place,
Where what ever's prized and passes of us, everything that's fresh
and fast flying of us, seems to us sweet of us and swiftly away
with, done away with, undone,

Úndone, done with, soon done with, and yet dearly and dangerously
sweet
Of us, the wimpled-water-dimpled, not-by-morning-matchèd face,
The flower of beauty, fleece of beauty, too too apt to, ah! to fleet,
Never fleets móre, fastened with the tenderest truth
To its own best being and its loveliness of youth: it is an
everlastingness of, O it is an all youth!
Come then, your ways and airs and looks, locks, maiden gear,
gallantry and gaiety and grace,
Winning ways, airs innocent, maiden manners, sweet looks, loose
locks, long locks, lovelocks, gaygear, going gallant, girlgrace—
Resign them, sign them, seal them, send them, motion them with
breath,
And with sighs soaring, soaring síghs deliver
Them; beauty-in-the-ghost, deliver it, early now, long before death
Give beauty back, beauty, beauty, beauty, back to God, beauty's self
and beauty's giver.
See; not a hair is, not an eyelash, not the least lash lost; every hair
Is, hair of the head, numbered.
Nay, what we had lighthanded left in surly the mere mould
Will have waked and have waxed and have walked with the wind
what while we slept,
This side, that side hurling a heavyheaded hundredfold
What while we, while we slumbered.
O then, weary then why should we tread? O why are we so haggard
at the heart, so care-coiled, care-killed, so fagged, so fashed, so
cogged, so cumbered,
When the thing we freely fórfeit is kept with fonder a care,
Fonder a care kept than we could have kept it, kept
Far with fonder a care (and we, we should have lost it) finer, fonder
A care kept.—Where kept? Do but tell us where kept, where.—
Yonder.—What high as that! We follow, now we follow.—Yonder, yes
yonder, yonder,
Yonder.

OLOVĚNÁ OZVĚNA A ZLATÁ OZVĚNA

OLOVĚNÁ OZVĚNA

Jak udržet a je-li kde snad, nikde ne, neznámo kde jest jaký, někde
přece, vaz či pás či spleť či spon, kaloun, tkaloun, pouto, pruh
či svaz či spoj, jímž lze udržet
krásu, zadržet ji, krásu, držet krásu, krásu – před vytracením?
Jest-li jak zmračit ty vrásky, zřaseny srovnat vrypy vrásek, jak
máchnutím zaplašit žalostné posly, němé posly, chmurně kradmé
posly šedin?
Ne, není nic, nic není, ne ne ono není
a ani čím se zoveš sama krasavice ono nadlouho to není,
co chceš si čiň, ať co chceš činíš bez umdlení
a moudrost jest: zoufat včas;
tak začni, neboť ne, není co počít
a zdržet možno není
stáří a neduhy věku, ztuchlý vlas,
vryp a vráp, tlení, puchřivé mření, prach a smrt a hroudy hrob a rov
a práchnivění,
tak začni, začni si zoufat včas.
Ó nic není, ne ne ne nic z toho není,
tak začni zoufat, zoufat včas,
zoufat, zoufat, zoufat, zoufat.

ZLATÁ OZVĚNA

Doufat!
Něco jest, cos, ano mám cos (tiše tam!),
leč toliko v dohledu slunce ne,
ne v palbě žhavého slunce,
ve veleslunce úžehu, zrádný je spal vzduchu země,
leč jinde kdes jest ach jen kde! cos jedno,
cos. Já ano znám jakýs klíč, o místě vím,
kde cokoli se cení, vše to míjivé, vše co vyprchává svěží, co z nás
nám libým jeví se a svižně prchá, pomíjí ve zničení,
uniklé, zaniklé jen, zas záhy zaniklé a přec vzácně a hrůzně přemilé

z nás, důlky zčeřená, jitrem nestižená tvář,
květ krásy, kadeř krásy, leč tak snadno opadaná,
už neopadá, přejemnou pravdou upoutána
k své nejlepší pravosti, k půvabu mládí: ó neskonalost je to ó ach
mladost sama!
Nuž tedy vezměte pohyb, půvab a pohled, čirou cudnost, vezměte
líbeznost, libost a lad,
dívčin div, panen půvab a vábný vnad, luznou lepost, čistý čar,
kaskády kadeří, a hravou hřívu, dívčí div, zlatistou zář
a vzdejte se jich, vydejte je, zapečetěné odešlete a dechem
popožeňte
a se vzdechů vzletem, vzletem vzdechů je dejte
v plen; krásu duchu záhy vysílejte a zavčasu před smrtí
navraťte krásu zpět, krásu, krásu, krásu Bohu, krásy nitru a tvůrci
krásy.
Hleď, ani vlas, ani jediná z řas, ztracena není ta nejposlednější z řas.
A každý vlas je
vlas z hlavy spočítán.
A co s lehkou myslí jsme co kadlub pouhý povrhly, toť
procitlo, prokvetlo, větrem se provál, zatímco my spaly,
a zde i tam to tisíc trudných tíží odhodilo,
zatímco my ve dřímotě dlely.
Tak proč jenom se ubíráme znaveny? Proč jsme srdcem zkřehlé,
starostí sraženy, zemdleny, tak zmučeny, každá tak zklamána,
rozlámána,
když co volně vzdáno je s něhou uchováno,
s něžnou péčí pěstováno, nežli kdo z nás by pěstil,
s mnohem větší péčí – a my to ztratit měly! – je uchováno nám,
uchováno – kde chováno? – ó řekni kde, prosíme, ano, kde. –
Onde. – V také výši! Cestou tou se vydáváme. – Onde, ano onde,
onde,
onde!

Rytmus zde není určován metrickými ohledy, nýbrž aliterací (jež tu zčásti zastupuje metrum) a frázováním; a čtenáři samozřejmě mají značnou volnost, pokud jde o to, jak báseň strukturovat a jaké jí dát tempo.[67] Celý problém je úhledně předveden čtveřicí závěrečných *yonder*, které může být těžké odrecitovat bez ironizující velkohubosti. Sekulárně smýšlející čtenáře uvádí Hopkinsova báseň nutně do rozpaků, neboť se celá opírá o přepjaté pojetí tělesného zmrtvýchvstání, jež se jim bude nutně jevit jako fantazijní autosugesce. Je to sen, jemuž slouží kupříkladu kosmetický průmysl: budete navždycky zachováni coby vskutku krásní, s lepším tělem, bez záhybů a vrásek; pryč budou dny s nehezkými vlasy, ani vlásek se nevytratí. Báseň vyznává fantazijní autosugesci, a je tedy sentimentální ve smyslu sebeklamu. Díky hyperbolicky doslovné formulaci poetických tvrzení – „ani vlas, ani jediná z řas, ztracena není ta nejposlednější z řas" – se však báseň odlišuje od kupříkladu čistě sentimentální víry, že naše pravá „já" budou žít navždycky. Naprostým popřením všeho, co o tělech a jejich pomíjivosti víme, se dostáváme takříkajíc do říše hypersentimentality, těžko pochopitelné jinak než ve vztahu k jazyku a jeho překvapivým inkarnačním účinkům, tak dramaticky zinscenovaným jazykovými vzorci, které se tu vynořují. Materialita a současná opakovatelnost označujícího mohou vskutku vyvolat dojem, že se věci uchovávají ve vší jedinečnosti, s níž je možné je pojmenovat, přestože pojmenování je negací předmětu.

Práce básnického díla tu je provázána se schopností formalizace, tedy tím, jak formální princip systému umožňuje vlastní opakování. Hopkinsova báseň nás svádí pomocí seznamů, strukturou, jež vyvolává pocit, že by seznamy mohly pokračovat donekonečna: vždy tu budou nová jména pro podobné věci a je vyloučeno vyčerpat všechna potenciální pojmenování. Vezměme si sekvenci:

> Proč jsme srdcem zkřehlé, starostí sraženy, zemdleny, tak zmučeny,
> každá tak zklamána, rozlámána…

Zmnožení participií tu přináší jednoznačné povzbuzující oživení i přesto, že verše promlouvají o vyčerpanosti a tísni. S tím, jak verše mohutní, mnohdy

67 Fascinující jsou rozdíly v recitacích, které nahráli Richard Burton a Geoffrey Hill (dostupné na YouTube): oba čtou monotónně, avšak jeden velmi rychle, zatímco druhý zvolna, vznešeně a s pečlivými odmlkami. Tyto performance nám připomínají (v souladu s tezí Clivea Scotta), v jak velké míře rytmus vyvstává na základě čtenářovy interakce s textem, a u nemetrické poezie zvlášť.

pomocí variace dílčích složek a současného zachování stabilního jádra – ať už je to „vaz či pás či spleť či spon, kaloun, tkaloun, pouto, pruh či svaz či spoj" –, stávají se především demonstrací množivé schopnosti jazyka, nikoli jeho mimetických kvalit. Slova usilují o to, aby nás vtáhla do zmnožování jednotlivých rysů a entit. Podobné soupisy čtenáře uvádějí do procesu pojmenovávání a ke slasti z opakování série. Báseň nám říká, že se krásy máme vzdát, avšak svým promlouváním a energickým pojmenováváním si báseň krásy cení a oslavuje ji zmnožujícím jazykem. Nejde o to, že by zde byl jazyk zkrášlován kupříkladu obratným tvořením subtilního libozvuku; nýbrž poddáním se jazyku, umožněním, aby se zmnožoval a v tempu procházel slovními možnostmi těsně spřízněných výrazů, se uvolňuje krása jazykové iterace a aliterace.

Hopkinsova hra se slovy zahrnuje určité minimální segmenty, které lze považovat za mimetické: *sighs soaring, soaring sighs…* („se vzdechů vzletem, vzletem vzdechů…") – a čtenáři této mimetičnosti samozřejmě mohou dosáhnout tím, že na příslušném místě zvednou hlas.[68] To je však nepodstatné v porovnání s nutkavou silou sekvence *not an eye**l**ash, not the **l**east **l**ash **l**ost…* Zde máme jazyk, jenž se nevěnuje popisu, nýbrž energické hře a labilní slasti. *Nay, what we have light-handed left in surly the mere mold / Will have waked and have waxed and have walked with the wind what while we slept.* Spojení ***what while we*** je překrásně svévolné, poskytuje jedno **wh** navíc čistě kvůli ozvěně – v ryzím excesu energie. Nebo: *Fonder a care kept,* […] *kept / Far with a fonder care,* […] *finer fonder a care kept* – s převraty, které nesugerují obětavou péči, nýbrž vytvářejí takříkajíc fónické objetí.

Moc poezie tu pramení ze schopnosti zapsat se do paměti pomocí slov, jež mohou strukturovat, formovat či vytvářet zkušenost. Toto paměťové přežití je zvláště nápadné tam, kde – jak to lze tvrdit o Hopkinsově básni – paměť v repeticích neuchovává moudrost, nýbrž slovní pěnu typu *not the least lash lost* či *will have waked and have waxed and have walked with the wind what while we slept*. Je těžké přesně popsat, co se v podobných případech – tedy u nemimetických zvukových modulací – děje. Jak konstatuje von Hallberg, sóničnost lyriky je často matoucí. V obratu *lace or latch or catch or key* vzniká efekt víceméně proti-

68 Velká část mimetického potenciálu zvukové strukturace spočívá ve schopnosti čtenářů zpomalit a prodloužit samohlásky, když čtou slovo *poo-maa-luu*, nebo uplatnit na vhodných místech stoupající či klesající rytmiku. V odhodlání učinit z jazyka efektivní významový nástroj, zvláště při čtení básní, můžeme za tímto účelem uplatnit velice pestré spektrum paralingvistických kvalit.

chůdný myšlence, že existuje nějaký klíč nebo zámek, jenž by krásu mohl jednou provždy uzamknout a zafixovat: věcí je tolik, že žádná fixace není možná a není jí zapotřebí. Přemíra nás vsazuje do zmnožování rezonujících znaků.

A právě tak i rým. V anglické poezii, jak píše T. V. F. Brogan, je „historicky vzato rým jejím nejsoustavnějším rysem". Zvlášť to platí pro lyriku, v jejíchž krátkých verších a komplexních stancích rým mnohdy získává mimořádnou prominenci. „Co patří speciálněji lyrice, je rozvětveněji figurovaný rým, který je vypěstěn a zaokrouhlen v rozmanitě členěné a skloubené rýmové strofy s přihlédnutím k opakování stejnozvukých nebo k střídání různozvukých hlásek, slabik a slov." Mnohdy však byl rým považován za pochybný a nadbytečný, Řekové ani Římané rým nepoužívali, Milton jej označil za „vynález, jímž chtěl barbarský věk vyvážit ubohost tématu a klopotnost metra". Rým je možné odmítat pro jeho efektní povahu a omamující smyslnost nebo i proto, že jde o banální klinkot. Podezíravost vůči rýmu přetrvává u kritické koncepce, jež je od časů Alexandera Popea dominantní: pokud nemá být pouhým cingrlátkem, musí být rým tematicky produktivní, sugerovat nečekanou souvislost mezi významy obou rýmujících se slov. Ideální je, aby rýmová slova patřila k různým slovním druhům, čímž se zabrání příliš laciným vazbám. Jako kdyby „dobrý rým musel být seriózní rým, který funguje; nesmí být pouhou vytáčkou; nesmí prázdně klinkat".[69]

Básníci 20. století se rýmu mnohdy vyhýbali: ne proto, že by je omezoval ve vyjádření, nýbrž proto, že signalizuje oddanost zvuku na úkor smyslu. Když pak rým přesto získá prominentní roli, mnohdy současně dostává radikálně neortodoxní podobu. Příkladem jsou Ryby Marianne Mooreové, báseň, jejíž stance se skládá ze sekvence veršů o počtu 1, 3, 9, 6 a 8 slabik:

THE FISH

wade
through black jade.
    Of the crow-blue mussel-shells, one keeps

69 T. V. F. Brogan: *English Versification, 1570–1980*, Baltimore: Johns Hopkins University Press 1981, s. 77; G. W. F. Hegel: *Estetika*, II, s. 310; John Milton: Preface to *Paradise Lost*, in: *The Complete Poetry of John Milton*, ed. John T. Shawcross, rev. vyd., New York: Doubleday 1971, s. 249; Simon Jarvis: Why Rhyme Pleases, *Thinking Verse* 1, 2011, s. 30.

adjusting the ash-heaps;
opening and shutting itself like

an
injured fan.
The barnacles which encrust the side
of the wave, cannot hide
there for the submerged shafts of the

sun,
split like spun
glass, move themselves with spotlight swiftness
Into the crevices—
in and out, illuminating

the
turquoise sea
of bodies [...]

[Ryby se brodí černým nefritem; jedna mušle, modravá jak vrána, neustále posouvá kopičky prachu, otevírá se a uzavírá jak poškozený vějíř. Svijonošci tvořící krustu na boku vlny se nemají kam ukrýt, neboť vnořené sluneční paprsky, rozštěpené jak skelná vlákna, vnikají s pronikavou hbitostí do skulin, sem tam, a nasvěcují tyrkysové moře těl.]

Rým v sobě obnáší rezonanci přízvučných slabik. Pokud tedy Mooreová rýmuje slabiky tvořené gramatickými členy, jež by měly být nepřízvučné, využívá tím rým k nastolení odlišného jazykového uspořádání: zrýmováním *an* a *fan*, *the* a *sea* a natěsnáním obou rýmových slov do tak neprodyšné blízkosti vzdoruje jakémukoli propojení zvuku a smyslu.[70]

70 Anne Ferry: *By Design: Intention in Poetry*, Stanford: Stanford University Press 2008, s. 21–25. Dvě verze této básně s různým uspořádáním rýmů porovnává James Longenbach: *The Resistance to Poetry*, Chicago: University of Chicago Press 2004, s. 16–18.

Ve skutečnosti ovšem – jak upozornilo mnoho komentátorů – existuje i alternativní pojetí rýmu a lze v jeho prospěch snést mnoho argumentů. Historicky vzato pojetí rýmu coby ozvuku beze smyslu ladí s rýmovou praxí mnohem lépe než moderní domněnka, že by rým měl sloužit významu. Angličtí renesanční básníci, píše von Hallberg, věděli, že hlavní složku básnické výmluvnosti tvoří magie hlásek čili opakování hláskových zvuků, jako například v rýmu. Zvláště zřetelně to platí o lyrice s krátkými verši, které činí rým prominentním. Podívejme se na báseň Nemocné dámě (À une Damoiselle malade) Clémenta Marota:

> Ma migonne,
> Je vous donne
> Le bon jour ;
> Le sejour
> C'est prison.
> Guerison
> Recouvrez, […]
>
> Spanilá,
> ztratila
> jste se pryč!
> Vemte klíč,
> píšu vám:
> jsem tak sám […]

A tak dále po osmadvacet třívslabičných veršů v rýmovaných dvojverších.[71]

James Wimsatt staví rýmovou praxi u Chaucera a dalších básníků, kteří neusilují o vtipné, sémanticky produktivní rýmy, do protikladu s počínáním, jež požadoval Pope, a odlišuje dva systémy básnického zvuku: v symbolickém systému jsou fonémy a intonační vzorce obdařeny významem díky diferenční organizaci zvukové roviny, zatímco v prozodickém systému, jenž zahrnuje

71 Vynikající šestisetstránkovou knihu věnoval této básni a úvahám inspirovaným jejími různými překlady kognitivní vědec Douglas Hofstadter: *Le Ton Beau de Marot: In Praise of the Music of Language*, New York: Basic Books 1997.

předěly mezi verši, počet slabik, přízvuk, rým a refrén, zvuky tvoří „hudbu, jak to lze nazvat nikoli ve smyslu harmonického či melodického uspořádání tónů, nýbrž matematického uspořádání fonetických jednotek, někdy nesoucích přízvuk a rým". Může přitom docházet k lokálním sémantickým efektům, ale hlavní efekt není sémantický, nýbrž ikonický: je sebereflexivní a nesymbolický, jeho významem je, že vnímáme příklad poezie, není však přímočaře spjat se slovním významem. Při popisu narůstající a klesající hustoty rýmů ve dvoudobých a třídobých verších Johna Skeltona podotýká Susan Stewartová, že naléhavé rýmy ve Slečně Margaret Husseyové „dosahují obratů a metamorfóz chvály pomocí čehosi, co připomíná pronášení zaklínadel":

Merry Margaret,
As midsummer flower,
Gentle as falcon
Or hawk of the tower
With solace and gladness,
Much mirth and no madness [...]

Bujará Markéta
jak svěží kytka léta,
mírná jak sokoli
či jeřábi nad topoly,
čistá a veselá,
radostná je celá [...]

Rým je „vždy ostentativní ukázkou arbitrární povahy znaku a omezuje naše snahy o nadvládu nad významem; rýmování nás svým potenciálem sluchové slasti táhne mimo nás samotné".[72]

Rýmy vymezují verše a sloky, zásadním způsobem přispívají k rytmu (obě slova – rým i rytmus – pocházejí z řeckého *rhythmos*) a ikonicky značí básnickou událost. Hegel u rýmu shledává erotickou, dráždivou dimenzi: v různých

72 James Wimsatt: Rhyme/Reason, Chaucer/Pope, Icon/Symbol, *Modern Language Quarterly* 55, 1995, s. 24–25; Susan Stewart: Rhyme and Freedom, in: *The Sound of Poetry and Poetry of Sound*, ed. Marjorie Perloff – Craig Dworkin, s. 37–39, 42.

stancových formách lyriky „vzniká dojem, jako by se jednotlivé rýmy jaksi bezprostředně scházely nebo před sebou prchaly, a přece jen se hledaly, takže nyní tímto způsobem jednou uspokojují bez dalších okolků očekávání naslouchajícího sluchu, podruhé s ním opět dráždivě dovádějí, klamou a napínají je, ale pravidelným pořádkem a návratem jej vždy znovu uspokojují." Mallarmé tuto strukturu považuje za magickou: „Existuje nepopiratelná podobnost mezi kruhem, jenž se neustále otevírá a uzavírá v rýmech, a kruhy, jež v trávě zanechává víla nebo kouzelník."[73]

Bez ohledu na to, zda budeme mluvit o kouzlech, spočívá jeden účin v tom, že se lyrické výpovědi domáhají autority. Mnoho přísloví se rýmuje a nikoli náhodou: „Kdo šetří, má za tři", ne za dva ani za pět. Jak upozornil raper Jay-Z, rýmování hip-hopu umožňuje zahrnout do sebe protiklady a „dát světu smysl, jaký mu běžná řeč nedá". Mluvený úvod k písni, který předkládá náznak argumentu („Můžete a nemusíte souhlasit…"), Jay-Z staví do kontrastu s písňovým veršem:

> I'd rather die enormous than live dormant that's how we on it
>
> Radši umřít machr než žít napůl tak start a jedem

„Takhle to je. Žádné argumenty. Realita je realita. Proč? Přesvědčí vás rým. Slova se spojují. To prostinké dvojverší vezme myšlenku z mluveného úvodu a obdaří ji skoro nenapadnutelnou mocí. Vždyť si to vemte: O. J. Simpson je možná na svobodě jen díky domu, že se slova *glove don't fit* rýmují s *acquit*. Byl to vynikající slogan pro média, ale současně měl stejnou přesvědčivost jako chytlavý verš z hitu. V tom spočívá síla rýmu."[74] Autorita rýmu se ale nevy-

73 G. W. F. Hegel: *Estetika*, II, s. 250; Stéphane Mallarmé: Magie, in: *Œuvres complètes*, ed. Henri Mondor – G. Jean-Aubry, Paris: Gallimard 1945, s. 400.

74 Jay-Z: *Decoded*, New York: Spiegel and Grau 2010, s. 243. Zrýmovaný argument *If the glove don't fit, you must acquit* (s vazbou *don't* ve třetí osobě singuláru, která evokuje rap) pronesl roku 1995 obhájce O. J. Simpsona, obžalovaného z vraždy. (Ve vysoce sledovaném procesu si obžalovaný zkusil navléct rukavici nalezenou na místě činu a byla mu těsná, čehož obhajoba samozřejmě využila; příčina ovšem mohla spočívat v tom, že se rukavice nasáklá krví po vysušení zdrcla nebo že obžalovaný přestal brát léky na artritidu a ruka mu opuchla – pozn. překl.)

dobývá ani za ni nikdo neručí, nýbrž předpokládá se; proto se mluví – někdy sebevědomě, někdy váhavě a s rozpaky – o kouzelné moci rýmu, o magii zvukových vzorců: je lákavá, ale lze se jí vzepřít; návrat rýmu sice (jak napsal Hegel) přináší uspokojení, avšak vždy je možné rým zavrhnout jako pouhé prázdné echo. Návrat rýmů skýtá podivné uspokojení a je to událost, jejíž hodnotu lze těžko nějak vysvětlit nebo obhájit; všichni čtenáři poezie ji ale zažili.

„Báseň se musí vzpírat rozumu / skoro s úspěchem," napsal Wallace Stevens.[75] Obvykle to je čteno jako obhajoba náročné poezie. Básně se ale rozumu mohou vzpírat i bez nesrozumitelnosti, totiž tím, že nás staví před jazykové rezonance bez zjevného tematického účelu, pronikají tak do paměti takříkajíc rozumovým strážím za zády a mohou zde vytyčit formu, kterou si duše osvojí. Možná jazyk, pokud má uniknout stráži rozumu, musí riskovat, že bude zavržen jako prázdný zvuk. Zaklínadla se přestrojují za zdánlivě neškodná.

Stephen Booth ve své překrásné a dnes poměrně opomíjené knize *Cenný nesmysl* s pomocí dětských říkadel dokládá schopnost básní rozumět něčemu, co smysl nedává, jako by to smysl dávalo. Vypadá to, že nesmysl přijímáme s potěšením, píše Booth, „jelikož smysl je obvyklý".[76] V čem tkví přitažlivost toho podivného klinkotu, kterému nerozumíme?

One for the money,
Two for the show,
Three to get ready,
And four to go!

▪

[Za peníz jedna, / za účast dva, / ke startu na tři – / a čtyři: jeď!]

Proč *One for the money*? O co tady jde? Jedná se jen o ozvuk mezi slabikami *one* a *mon-*? Možná se v říkance mluví o dostihových sázkách – máte-li mít šanci na zisk, musíte si vsadit –, avšak sloveso *to show* se v dostihové hantýrce používá pro třetí, nikoli pro druhé místo; ani uvedenou asociací tedy nezískáme smysluplnou výpověď. Nejnápadnějším rysem této říkačky, který sice každý přehlédne, ale jakmile na něj jednou upozorníme, je naprosto zjevný, je

75 Wallace Stevens: Man Carrying Thing, in: *Collected Poems*, New York: Knopf 1954, s. 350.
76 Stephen Booth: *Precious Nonsense*, Berkeley: University of California Press 1998, s. 11.

zvláštní kolize irelevantních číslovek, vytvořená předložkami v každém verši: *one <four>…, two <four>…, three <two>…, four <two>*. Toto subliminální propojení, nesrozumitelný chaos číslovek, se na poutavosti říkanky nepochybně podílí. Nebo v básničce *Little Boy Blue, / Come blow your horn. / The sheep's in the meadow, / The cow's in the corn*: v důsledku rýmu *horn/corn* vzniká dojem, že je slovo *corn* na svém místě; paralelismus mezi ovcí a krávou a skutečnost, že slovo *Blue* ve spojení *Little Boy Blue* výslovností odpovídá minulému času slovesa *blow* (tj. tvaru *blew*), posilují schopnost básničky přehlušit nelogičnost toho, co se tu o ovci tvrdí (totiž že je „v louce"); vzniká totiž dojem, že do téhle louky ovce přirozeně patří.

„Co si lidská mysl zpravidla přeje ze všeho nejvíc?" táže se Stephen Booth. „Přeje si porozumět tomu, čemu nerozumí. A co lidská mysl za tímco účelem zpravidla podniká? Namáhá se – někdy pár sekund, někdy celá léta –, dokud neporozumí. A čeho mysl tímto způsobem dosáhne? Má pak, co chtěla? Nemá. Dosáhla porozumění tomu, čemu teď už rozumí – jenže ona chtěla rozumět tomu, čemu nerozumí." Báseň skýtá dojem správnosti toho, čemu nerozumíme, dojem nadvlády nad tím, čemu nerozumíme, a má tak „schopnost", píše Booth, „osvobodit nás od omezení lidské mysli – a to (jak bych dodal) miniaturní verzí vznešena, na němž se energicky podílí rytmus a další formy opakování".[77]

77 Tamtéž, s. 5–6.

5. KAPITOLA

Lyrické oslovení

Spolu s navozením rytmických zvukových vzorců je klíčovým aspektem rituálnosti lyriky jev, který jsem výše označil termínem „triangulární oslovení", tedy oslovování čtenáře prostřednictvím oslovování něčeho nebo někoho jiného. „Lyrická báseň je především zaslechnutá výpověď," píše Northrop Frye v přímé návaznosti na slavné rozlišení zaslechnuté poezie a vyslechnuté rétoričnosti u Johna Stuarta Milla. „Lyrický básník obvykle předstírá, že mluví sám se sebou nebo k někomu jinému," píše Frye, „k duchu přírody, k Múze […], k příteli, milence, bohu, k personifikované abstrakci nebo k přírodnímu objektu. […] Principem lyrické prezentace je hypotetická forma toho, co náboženství nazývá vztahem ‚já–Ty'. Básník se ke svým posluchačům obrací zády, i když může mluvit i za ně a i když oni mohou některá jeho slova opakovat."[1]

Triangulární oslovení je jádrem lyrické prezentace a tvoří základ i těch básní, které se oněch zvláštních forem oslovení a invokace, jež jsou v tomto žánru všudypřítomné, zdržují. Rozhodně ale není jasné, nakolik výstižně lze toto předstírané oslovování někoho či něčeho, v souběhu s nímž se de facto promlouvá k publiku, označit za „zaslechnutí". S lyrikou se setkáváme ve formě psaných textů, jež čtenáři obdařují hlasem. Jestli něco „slyšíme", pak tedy naše vlastní břichomluvecké nebo ambivalentně zaměřené oslovení – i když to současně můžeme pojmout jako zaslechnutí distinktivního básnického hlasu, a v některých případech se to rozhodně děje. Básně, jež nikoho neoslovují – příkladem je Leopardiho Nekonečno a Williamsův Červený žebřiňák, probírané v první

1 N. Frye: *Anatomie kritiky*, s. 286 (upr. překl.); J. S. Mill: Thoughts on Poetry and Its Varieties, s. 348.

kapitole –, mohou čtenáři vnímat jako zaslechnuté přemítání; oproti tomu básně písňové (na způsob Goethovy Růžičky nebo i Lorkova Měsíc vyhlíží) jsou performační scénáře, nikoli zaslechnutý hlas.[2] Ať už ale Fryeova formulace vykazuje jakékoli nedostatky, tkví její přednost v tom, že zdůrazňuje význam znění a nepřímosti, což jsou v prožitku lyriky dva klíčové rysy. Toto prezentační jádro staví do popředí samu událost oslovování – totiž díky tomu, že ji nenechává determinovat zdánlivým komunikačním účelem. Vzývat něco či obracet se k něčemu, co není pravým publikem, ať už se přitom jedná o vázu, povinnost nebo milenku, nasvětluje samu událost oslovení coby akt, jehož účel a důsledky vyžadují zkoumavou pozornost. Abych zabránil nedorozumění, budu pro osobu či věc označovanou zájmeny spjatými s oslovováním používat termín *adresát*, zatímco pro ty, jimž – jak lze předpokládat – je určen prospěch nabytý z lyrické komunikace, budu používat označení *publikum* nebo *obecenstvo*.

Nejostentativnějším projevem triangulárního oslovení je evokace adresátů, kteří být adresáty nemohou, například neviditelných mocností (takto Shelley v Ódě na západní vítr: „Ó divý větře západní, ty dechu podzimního bytí") nebo bytostí a věcí, u nichž není příliš pravděpodobné, že by kdy odpověděly, například lva, lodi, smrti, labuti či země:

> Lion ! J'étais pensif, ô bête prisonnière, / Devant la majesté de ta grave crinière
>
> ▪
>
> [Lve! Já zadumal se, ó zvíře v žaláři, / před majestátností tvé těžké hřívy]
>
> Victor Hugo: Baraques de la foire

> O navis, referent in mare te novi / fluctus. O quid agis?
>
> ▪
>
> Bárko, na mořskou pláň hrozí tě odnést proud. / Jak si počínat máš?
>
> Horatius: *Ódy*, I, 14

2 Podle Heinze Schlaffera: *Geistersprache: Zweck und Mittel der Lyrik*, München: Hanser 2012, vštípila lyrická tradice čtenářům tak silný návyk na básně, které někoho či něco oslovují, že takovou situaci předpokládáme i tam, kde žádný výslovný adresát zmíněn není.

Or ài fatto l'extremo di tua possa, / o crudel Morte.

▪

[Dosáhlas maxima své moci, krutá Smrti.]

Petrarca: *Canzoniere* 326

¿Qué signo haces, oh Cisne, con tu encorvado cuello / al paso de los tristes y errantes soñarodes?

▪

[Jaké znamení, Labuti, dáš svým zakřiveným krkem, / až ti smutní bludní snílci odejdou?]

Reuben Darío: Los Cignes

Erde, du liebe, ich will.

▪

Země, ach, milá, já chci.

Rilke: *Elegie z Duina*, 9

Oslovení někoho či něčeho vtiskává básni povahu události, a čím je adresát jedinečnější, tím více se báseň přibližuje rituálnímu vzývání. Oslovování nepřítomných či nemožných protějšků přitom rozhodně není omšelou básnickou módou, prvkem romantické poezie, který má dnešní, ironičtější doba již za sebou. Modernistická poezie obsahuje mnoho apostrof, přičemž k nejznámějším patří D'Annunziovo oslovení torpédovací lodi (*Naviglio d'acciaio, diritto veloce guizzante / bello come un'arme nuda* [„Ocelová lodi, přímá, rychlá, blyštivá, / krásná jak obnažená zbraň"]) a Apollinairovo oslovení Eiffelovy věže (*Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin* [„Houf mostů pastýřko ach Eiffelko dnes ráno pobekotává"]). Překvapivě široký vějíř současných básní pak oslovuje nejenom přátele, milence či nepřátele (ke třetí možnosti viz Táta Sylvie Plathové: *Daddy, Daddy, you bastard, I'm through* [„Táto, táto, já už to mám za sebou, ty hajzle"]) nebo neurčitá „ty", čímž může být míněn čtenář nebo sám básník, ale též věci: slunce, květinu, list.[3]

3 O apostrofě v současné americké poezii pojednává Ann Keniston: *Overheard Voices: Address*

Wordsworth se odvracel od tradičních růží a vzdal nadšený hold skromné chudobce a snadno se šířícímu vlaštovičníku. Co dalšího pak ještě modernímu básníkovi zbývá mimo plevele?

WEEDS
J. D. McClathy

The pigrush, the poverty grass,
The bindweed's stranglehold morning glories,
The dog blow and ninety-joints –
They ask so little of us to start with,
Just a crack in the asphalt,
Or a subway grate with an hour of weak light.
One I know has put down roots
As far as a corpse is buried, its storage stem
As big as my leg. That one's called
Man-under-ground. That one was my grudge.

And suddenly now this small
Unlooked for joy. Where did *it* come from,
With these pale shoots
And drooping lavender bell? Persistent
Intruder, whether or not
I want you, you've hidden in the heart's
Overworked subsoil. Hacked at
Or trampled on, may you divide and spread,
Just as, all last night,
The wind scattered a milkweed across the sky.

and Subjectivity in Postmodern American Poetry, London: Routledge 2006; pro současnou britskou poezii totéž činí Nancy Pollard: *Speaking to You*, Oxford: Oxford University Press 2012.

PLEVELE
J. D. McClathy

Truskavec, zemědým, vikev,
propletená ranní sláva svlačce,
psárka a tetlucha –
chtějí tak málo, jenom
prasklinu v asfaltu nebo
slabé světlo ve větráku z metra.
Znám jeden druh, co zapouští
kořen až do hloubky pohřbívání, s hlízou
tlustou jak má noha. Jmenuje se
podzemník a záviděl jsem mu.

A vtom najednou tahle drobná
nehledaná krása. Odkud *ta* se vynořila,
kde se vzaly ty bledé výhonky a
sklopený namodralý zvonek? Zarputilý útočníku,
ať tě chci či ne, ukryl ses
ve vyčerpané zemině srdce. Ať už se
po tobě šlape, škube se s tebou,
kéž se množíš a šíříš,
tak jako minulou noc
vítr rozhodil mléč po obloze.

To náhlé „ty" je velice efektivní a nečekané. Posouvá báseň od poetické úvahy ke vzývání a události a činí z ní cosi víc než jen meditaci nad odolností některých rostlin, totiž oslavu jejich energie a překonávání protivenství, neboť oslovení obrácené k „ty" uvádí mluvčího a rostlinu do těsnější blízkosti v naději na rozsemenění. McClatchyho poslední verš připomíná závěr Shelleyho Ódy na západní vítr:

Drive my dead thoughts over the universe
Like wither'd leaves to quicken a new birth!
And, by the incantations of this verse,

Scatter, as from an unextinguish'd hearth
Ashes and sparks, my words among mankind!

▪

Myšlenky mé věj v širou světa pláň
co zvadlé listí k zrodu nových jar!
A veršem mým jak zaklinadlem hnán

rozptyl jak jiskry, které vznítil žár,
má slova mezi lidstvo dál a výš!

[překlad O. Beneše]

McClatchyho *may you divide and spread* – skromnější než Shelleyho „Rozptyl má slova" – vyjadřuje shodnou touhu po rozptýlení či rozsemenění lyrického slova.

V Les Étiquettes Jaunes zas domněle přízemní a zemitý Frank O'Hara, který znervózněl vždy, když v dohledu neměl stanici metra, pronáší:

Leaf! You are so big!
How can you change your
color, then just fall!

▪

Liste! Jak jsi veliký!
Jak můžeš jenom tak
změnit barvu a spadnout!

(Báseň končí slovy: *Leaf! don't be neurotic / like the small chameleon.* [„Liste! nebuď neurotik / jak drobný chameleon."])

Tyto ostentativní apostrofy byly pro lyrickou tradici klíčovou složkou a vyznačují její vatický aspekt, tedy vzývání věcí nejrůznějších druhů, čímž se – na samém vrcholu básnického sebevědomí – předpokládá, že je příroda s to odpovědět. Jak ještě uvidíme, vatický postoj může být pro básníky i zdrojem rozpaků: mnohdy se vůči němu bouří, zesměšňují jej nebo se jej vzdávají, ale současně na něj na určité základní rovině spoléhají. Je též zdrojem rozpaků pro interprety, kteří jej zpravidla přecházejí mlčením nebo apostrofické oslovení mění na popis. Přestože je apostrofické oslovení v básních západní tradice

všudypřítomné, odborná literatura lyrickou metodu oslovování nepřítomných nebo nedosažitelných adresátů do značné míry opomíjela.[4] Earl Wasserman dokázal o Shelleyho vysoce apostrofické básni Adonis sepsat padesát stran, aniž by se jednou jedinkrát zmínil o oslovení. Figuru opomíjí dokonce i M. H. Abrams ve své klasické stati Styl a struktura rozsáhlejší romantické lyriky, která se přitom necvičenému oku u Abramsem probíraných rozsáhlých básní, což jsou většinou ódy, jeví jako zjevný a permanentní rys. Abrams ponechává stranou vázy, slavíky, oblaka, řeky, hrady, hory i všechny zosobněné abstrakce, jako je povinnost, sklíčenost či podzim, a vyhledává lidské adresáty: hovoří o básníkově „neustálém rozhovoru, někdy sám se sebou nebo s vnějším prostředím, častěji však s mlčícím lidským posluchačem, přítomným či nepřítomným". Apostrofa je zdrojem těžkých rozpaků, jelikož je figurou všeho, co je na lyrice nejradikálnější, nejarogantnější a nejvíce mystifikační, tedy prudkých fantazijních rozletů nebo deklarací vatického působení. Těm se interpreti raději vyhýbají a namísto toho zkoumají kupříkladu *téma* moci básnické představivosti – což je seriózní otázka, již se ovšem zdráhají propojovat s prázdným oslovovacím „Ó": „Ó divý větře západní…"[5]

4 Pokud ji nebylo možné zcela ignorovat, byla zpravidla označena za čistě konvenční složku. Jedna odborná studie o ódě – tedy žánru, v němž je apostrofa všudypřítomná – prohlašuje: „Element oslovení nemá žádný zvláštní význam, pouze se v něm odráží vliv klasiků. Veškerá antická poezie se k někomu obracela, především proto, že byla buď zpívána, nebo předčítána, a písňové a recitační tradice vyžadovaly existenci recipienta. […] Romantičtí básníci měli ke klasické tradici velmi blízko a element oslovení přijali jako samozřejmost; my dnes k ní máme naopak natolik daleko, že nám oslovení připadá jako cosi ustaveného samostatně." George N. Shuster: *The English Ode from Milton to Keats*, New York: Columbia University Press 1940, s. 11–12. Vypadá to, že vzdálenost i blízkost se dokážou stejně dobře uplatnit jako argumenty, proč apostrofnímu oslovení upřít význam.

5 Earl Wasserman: *The Subtler Language*, Baltimore: Johns Hopkins University Press 1959; M. H. Abrams: Style and Structure in the Greater Romantic Lyric, in: *From Sensibility to Romanticism*, ed. Frederick W. Hilles – Harold Bloom, New York: Oxford University Press 1965, s. 527–528. V časové návaznosti na mou stať Apostrophe (původně v časopisu *Diacritics* v roce 1977, poté knižně v souboru *The Pursuit of Signs*, London: Routledge 1981) se figura apostrofy stala tématem seriózní diskuse. Kromě výše zmíněných prací viz též Paul Alpers: Apostrophe and the Rhetoric of Renaissance Literature, *Representations* 122, 2013, s. 1–22; Barbara Johnson: Apostrophe, Animation, Abortion, in: *A World of Difference*, Baltimore: Johns Hopkins University Press 1989; William Waters: *Poetry's Touch*, Ithaca: Cornell University Press 1983; Mark Smith: Apostrophe or the Lyric Art of Turning Away, *Texas Studies in Literature and Language* 49, 2007, s. 411–437.

V této kapitole se k naznačenému typu apostrofního oslovení ještě vrátíme. Nejprve se však musíme zamyslet nad jinými druhy lyrického oslovení.

1. Oslovení posluchačů nebo čtenářů

Mohlo by se zdát, že právě to je v lyrice vzorem a základní modalitou přímé komunikace: přímočaré oslovení publika. Ve skutečnosti je ale pozoruhodně vzácné – lyrické oslovení je zpravidla nepřímé. Základní ukázku přímého oslovení, totiž nepokrytou dedikační báseň, nám poskytuje Ben Jonson básní Čtenáři:

> Pray thee, take care, that tak'st my booke in hand,
> To reade it well: that is, to understand.
>
> ▪
>
> Kdož knihu moji do svých rukou bereš teď,
> dobře ji čti, což značí: porozumět hleď.

Podobné oslovení často tvoří začátek svazku, vítá čtenáře a rámcuje celou sbírku; tak tomu je v Petrarkově „Vy, kdož v mých verších posloucháte" (text jsme probírali v první kapitole), básni, jež využívá figuru poslechu pro zjevný akt četby a vyjadřuje naději, že čtenáři přistoupí k podívané, již ze sebe Petrarca v těchto básních učinil, s odpuštěním a porozuměním. Oproti tomu Baudelairova úvodní báseň Čtenáři v první osobě množného čísla líčí naše zhoubné tendence a obviňuje čtenáře z pokrytectví, pokud by tvrdil, že není obeznámen se zvěřincem neřestí, jež jsou ve sbírce vylíčeny: *Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère* („Čtenáři pokrytče – můj bližní, bratře milý!"). Básně tohoto druhu jsou vnímány jako explicitně metapoetické výjimky, závislé na sbírce, kterou uvozují.[6]

6 Např. v *Květech zla* 92 ze 127 básní zahrnuje oslovení něčeho či někoho, avšak jen jedna báseň (č. 38, Un fantôme) se spolu s úvodní Au lecteur obrací ke čtenáři.

Stává se také, že jsou čtenáři osloveni v básních, jež neslouží jako předmluva. Vynikajícím příkladem tu je působivě prostinký výkon Bena Jonsona v básni Pro Elizabeth L. H.:

> Wouldst thou hear what Man can say
> In a little? Reader, stay.
> Underneath this stone doth lie
> As much Beauty as could die:
> Which in life did harbour give
> To more Virtue than doth live.
> If at all she had a fault,
> Leave it buried in this vault.
> One name was Elizabeth,
> The other, let it sleep with death:
> Fitter, where it died, to tell
> Than that it lived at all. Farewell.
>
> [Jsi ochoten vyslechnout, co se dá během chvíle vyjádřit? Posečkej, čtenáři. Pod tímto kamenem spočívá tolik krásy, kolik jí jen smrt může uchvátit – a za života skýtala útočiště větší ctnosti, než kolik jí žije. Pokud vůbec měla jako vadu, nechť zůstane pohřbena v tomto hrobě. První jméno znělo Elizabeth; druhé nechť spí spánkem smrti; je případnější říci, kde zemřelo, než že vůbec kdy žilo. Sbohem.]

Konvenční formule „Posečkej, poutníku" z básnického epitafu tu je rekonfigurována jako oslovení čtenáře vybízeného vyčkat u textu epitafu. Přímého oslovení mohou využít epideiktické básně, jež skýtají radu a říkají čtenáři, čeho si má cenit. Například Frostovo Provide, provide poukazuje k osudu padlé hollywoodské hvězdy, nyní nucené s hadrem a kýblem umývat schody, a sarkasticky vybízí:

> Make the whole stock exchange your own!
> If need be occupy a throne,
> Where nobody can call you crone.

Some have relied on what they knew;
Others on simply being true.
What worked for them might work for you.
[…]
Better to go down dignified
With boughten friendship at your side
Than none at all. Provide, provide!

▪

Ovládni všechen kapitál,
upři svůj pohled směle v dál,
jak na pomníku kdybys stál.

Jedněm pomůže chytrá hlava,
druhým srdce a cit, jenž sálá.
Hlavní věc, když lidi volaj „sláva"!
[…]
Lepší mít zaplacený brachy
než bez konexí zmírat strachy.
Tak dělej, zaber, ať máš prachy!

Avšak oslovení protějšku ve druhé osobě, který lze chápat jako čtenáře, je vzácností i u Frosta a autoritativní *Příručka literární rétoriky* tvrdí, že oslovení tohoto druhu má účin apostrofy, jelikož jde o nezvyklý odvrat od anonymity čtenářství.[7]

Zásadní výjimkou tu je Walt Whitman: oslovování čtenáře se v *Listech trávy* mnohokrát a hyperbolicky navrací, přičemž čtenář není jen interpelován, ale klade se též důraz na jeho spřízněnost s autorem.[8] Příkladem je Zpěv o mně:

I celebrate myself, and I sing myself,
And what I shall assume you shall assume,
For every atom belonging to me as good as belongs to you.

7 Heinrich Lausberg: *Handbook of Literary Rhetoric*, přel. D. Orton, Leiden: Brill 1998, s. 339.

8 Mnohdy k tomu dochází v prologu: Victor Hugo uvozuje sbírku *Kontemplace* slovy: „Když k tobě mluvím o sobě, mluvím k tobě o tobě. Ach, blázne, jenž si myslíš, že nejsem ty!"

Já slavím sebe,
A co přijímám já, přijmeš i ty,
Vždyť každý atom, co patří mně, patří stejně tak i tobě.

[překlad O. Skovajsy a H. Lundiakové]

Báseň se obrací ke svým čtenářům a prohlašuje, že „tobě" vyplyne ze čtení Whitmana zvláštní prospěch:

Have you practis'd so long to learn to read?
Have you felt so proud to get at the meaning of poems?

Stop this day and night with me and you shall possess the origin of all poems,
You shall possess the good of the earth and sun, (there are millions of suns left,)
You shall no longer take things at second or third hand, nor look through the eyes of the dead, nor feed on the spectres in books [...]

To ses tak dlouho cvičil ve čtení?
Cítil ses jako frajer, když ses dostal ke smyslu básní?

Zůstaň se mnou tento den a noc a osvojíš si prapůvod všech básní,
Osvojíš si to nejlepší ze země i slunce, k mání jsou ještě miliony sluncí,
Nevezmeš už věci z druhé nebo třetí ruky, nebudeš se dívat očima mrtvých, ani se živit přeludy z knih [...]

[překlad O. Skovajsy a H. Lundiakové]

Aktivity, jež Whitman „tobě" přičítá, se však mnohdy neomezují na čtení, čímž se situace oslovení komplikuje – podobně jako v básni Johna Ashberyho Tato místnost, jejíž závěrečný verš – *Why do I tell you these things? You are not even here* („Proč ti tohle vše říkám? Nejsi ani tady") – skvostně a poučně funguje jako oslovení čtenáře, ale lze jej číst také jako oslovení milované bytosti, nebo dokonce (v kontextu snu a rozpolcenosti, jenž k básni přísluší) jako sebeoslovení. Whitmanova báseň Tobě se obrací k nutně neznámým čtenářům a odvážně se dovolává důvěrné blízkosti:

Whoever you are, now I place my hand upon you, that you be my poem,
I whisper with my lips close to your ear,
I have loved many women and men, but I love none better than you.

O I have been dilatory and dumb,
I should have made my way straight to you long ago,
I should have blabbed nothing but you, I should have chanted nothing but you.

I will leave all, and come and make the hymns of you;
None have understood you, but I understand you,
None have done justice to you, you have not done justice to yourself,
None but have found you imperfect, I only find no imperfection in you.[9]

Kdokoli jsi, pokládám na tebe ruku, abys byl mou básní,
šeptám se rty tobě těsně u ucha,
miloval jsem mnoho žen i mužů, ale nikoho tak jako tebe.

Ó, bych jsem rozvláčný a pitomý,
už dávno jsem k tobě měl zamířit zpříma,
měl jsem žvatlat jen tebe, měl jsem prozpěvovat jen tebe.

Opustím všechny a půjdu a tobě složím hymny;
nikdo ti nerozuměl, já ti rozumím,
všichni ti křivdili, i ty sám sis křivdil,
každý na tobě viděl vady, jenom pro mne jsi dokonalý.

9 Původně Poem of You, Whoever You Are, v *Listech trávy* z roku 1856; dostupné na www.whitmanarchive.org/published/LG/1856/poems/10. Viz rozbor, který podává W. Waters: *Poetry's Touch*, s. 122–125. John Hicks: Whitman's Lyrics?, *Thinking Verse* 4, 2014, s. 89–109, registruje v oddíle nazvaném Rákosí a začleněném ve vydání z roku 1860 posun od expanzivního, všezahrnujícího „já" k lyričtější modalitě a oslovování mnohých „ty".

Čím více báseň přisuzuje „tobě“ pocity a prožitky, tím se situace oslovování stává komplikovanější, jelikož se „ty“ ocitá ve figurách, které již nelze snadno ztotožnit se čtenářem. Báseň původně ani nenesla název Tobě, nýbrž Báseň o tobě, ať jsi kdokoli – jako by se neobracela výhradně k tobě-čtenáři, ale současně se jednalo o báseň *o* zatím neznámém milostném protějšku. Závěrečná báseň *Listů trávy*, nazvaná Sbohem (So Long), zvěstuje triumf nového světa a jeho lidu, ale přitom se vrací, aby čtenáře objala:

My songs cease, I abandon them,
From behind the screen where I hid I advance personally solely to you.
Camerado, this is no book,
Who touches this touches a man,
(Is it night? are we here together alone?)
It is I you hold, and who holds you,
I spring from the pages into your arms – decease calls me forth.

▪

Moje písně ustávají, opouštím je,
Vycházím z krytu zástěny osobně jenom k tobě.
Kamaráde, toto není kniha,
Kdo se tohoto dotýká, dotýká se muže
(Je noc? jsme spolu sami?),
To svíráš mě a já svírám tebe,
Vyskakuji ze stránek do tvé náruče – zesnutí mě volá dál.

[překlad J. Koláře a Z. Urbánka]

Poukazem ke smrti, díky němuž autor žije v knize a vzpíná se z ní, Whitman podle všeho usiluje o kuriózní efekt, jaký se zdařil Keatsovi v níže probírané básni Tato živá ruka. Jakmile se však o tomto „ty“ dozvíme podrobnosti, jež pro většinu čtenářů nejsou výstižné, může nastat případ „rozmlženého ‚ty‘“, jež sice naznačuje gesto směrem ke čtenáři, ale současně je lze věrohodně ztotožnit buď s básníkem, nebo někým třetím.[10] Antonio Machado píše v padesátém čísle své sbírky *Přísloví a písně* (*Proverbios y cantares*):

10 Viz Jonathan Holden: The Abuse of the Second Person Pronous, in: *The Rhetoric of Contemporary Lyric*, Bloomington: Indiana University Press 1980; a John Vincent: *John Ashbery and*

Con el tú de mi canción,
non te aludo compañero;
ese tú soy yo.

▪

Tím ty v mojí písni
nemíním tebe, brachu;
to ty jsem já.

Klasickou ukázkou této neurčitosti je Goethova druhá Poutníkova noční píseň:

Über allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.

▪

Všude za horami
je klid.
Slyšíš korunami
sotva znít
vánku vír;
i ptáčata umlkla v houští.
Sečkej, už se spouští
i na tebe mír.

[překlad J. Hory]

Dvojí „ty" tu je přinejmenším ambivalentní: první může být neosobní, avšak druhé je v důsledku imperativu *warte nur* čteno buď jako sebeoslovení

You, Athens: University of Georgia Press 2007.

(tj. i mluvčí záhy spočine), nebo – v souladu s obvyklým výkladem básně, opřeným o univerzální fakt smrti – jako šířeji pojaté oslovení, do něhož jsou zahrnuti i čtenáři. Podobným případem je Rilkovo vynikající Starobylé torzo Apollóna:

Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt,
darin die Augenäpfel reiften. Aber
sein Torso glüht noch wie ein Kandelaber,
in dem sein Schauen, nur zurückgeschraubt,
sich hält und glänzt. Sonst könnte nicht der Bug
der Brust dich blenden, und im leisen Drehen
der Lenden könnte nicht ein Lächeln gehen
zu jener Mitte, die die Zeugung trug.
Sonst stünde dieser Stein entstellt und kurz
unter der Schultern durchsichtigem Sturz
und flimmerte nicht so wie Raubtierfelle;
und bräche nicht aus allen seinen Rändern
aus wie ein Stern: denn da ist keine Stelle,
die dich nicht sieht. Du musst dein Leben ändern.

Tu skvělou hlavu s párem panenek
jsme nikdy nepoznali. Torzo přesto,
podobno svítilně, jež zdobí město,
plane a zrak, ač zmizel navenek,
v něm hoří. Jinak by tě zářivá,
oblá hruď neoslňovala; ani
jeho bok, ono smavé směřování
ke klínu, k údu, jenž tam spočívá;
jinak by kámen stál tu zbrocený,
zrůzněný pod jasnými rameny
a nejiskřil by jako dravčí kůže,
a nezdálo by se, že v ohbích žhne nit
vlasatic hvězdných. Neboť zde tě může
zřít každý bod. Svůj život musíš změnit.

[překlad J. Pokorného]

Báseň začíná v první osobě plurálu, avšak pak se zásadním způsobem přesouvá k oslovení „ty". První „ty" v šestém verši – „Jinak by tě zářivá, / oblá hruď neoslňovala" [*dich blenden*] – s předpokladem, že někdo byl oslněn, zdánlivě označuje libovolného diváka torza; jak se ale podivuhodnost torza zvyšuje, až na něm nakonec „tě může zřít každý boď", nastoluje to situaci, v níž se závěrečné „ty" – „Svůj život musíš změnit" – takřka nevyhnutelně obrací ke čtenáři. Samozřejmě se jedná o úmyslně vyvolaný efekt. Příkaz ke změně života je sice možné chápat jako meditativní závěr mluvčího-básníka, který čtenáři zobecněním přenášejí na druhé lidi, nicméně těžko se tu čtenář nemůže cítit osloven. Ashbery píše: „Všichni jsme jakýmisi aspekty vědomí [...] a tím podstatným je, že je někdo – já nebo někdo jiný – osloven, [...] nikoli o koho přesně jde."[11]

Konečně pak nejvíce ohromujícím příkladem oslovení čtenáře – přikladem, jenž se pyšní schopností básně učinit z takového oslovení událost – je Keatsova Tato živá ruka (This Living Hand). Báseň se oproti Whitmanově pokusu zdařileji dotýká čtenáře, otřásá časem a působí dojmem, že vítězí:

This living hand, now warm and capable
Of earnest grasping, would, if it were cold
And in the icy silence of the tomb,
So haunt thy days and chill thy dreaming nights
That thou wouldst wish thine own heart dry of blood
So in my veins red life might stream again,
And thou be conscience-calmed – see here it is –
I hold it towards you.

Ta živá ruka, teď teplá, která zná,
jak stisknout upřímně, ta jednou v hrobě
až zchladne v ledovém tichu,
tvé děsit bude dny a mrazit snivé noci,
své srdce že bys chtěla vysušit,
v mých žilách aby znovu krev se rozproudila,

11 Rozhovor s Johnem Ashberym in: *The Craft of Poetry*, ed. William Packard, New York: Doubleday 1974, s. 123–124.

by mělo pokoj tvoje svědomí – a zde ji máš –
hleď, podávám ti ji.

[překlad A. Vyskočila]

Jedná se o odvážný pokus vyvolat básnickou událost využíváním potenciálu přímého oslovení čtenáře a smělého prolnutí času artikulace – onoho nyní, kdy je „tato živá ruka […] teplá" a „zná, jak stisknout upřímně" – a času čtení: „Hleď, podávám ti ji." Báseň si troufá vyhlašovat, že se k nám tato ruka napřahuje přímo v momentu čtení, a dalo by se čekat, že v nás tato nemístná básnická arogance – nárok na schopnost přežít mrazivé mlčení hrobu a dotknout se nás tady a teď – vyvolá ironický úsměv. Skutečná čtenářská reakce je ale většinou jiná.[12] Podvolujeme se nároku básně a přiznáváme jí schopnost imaginárně nás povznést nad onu smrt, jíž nám současně hrozí. Báseň kontrastuje básníkův život s jeho smrtí, prolépticky deklaruje, že kdyby tato ruka byla mrtvá, pak by nás pronásledovala, vyvolávala v nás přání věnovat jí vlastní krev, jen aby žila, a ještě by nás toto přání povznášelo. Netoužíme se sice doslova obětovat, nicméně čtenáři dočasně obětují vlastní smysl pro skutečnost a dovolují básni vytvořit pro ně temporalitu, ve které ta ruka žije a napřahuje se k nim. Báseň tuto mystifikaci předpovídá, troufale nás vybízí, jen ať jí zkusíme odolat, a ukazuje, že je neodolatelná. Je to virtuózní výkon, který ukazuje, čeho je lyrika schopná a proč je pamětihodná.

Konstatoval jsem, že přímé oslovování publika se vyskytuje vzácně. Ralph Johnson však v knize *Idea lyriky* tvrdí, že lyrika v podobě, jak nám ji odkázali Řekové, byla zpívaná před publikem, a zahrnuje tedy „ty" i „já", mluvčího či pěvce, který se řečí nebo zpěvem obrací k jinému člověku nebo lidem: „Rétorický trojúhelník mluvčího, promluvy a posluchače představuje zásadní rys řecké lyriky, latinské lyriky, která na řeckou tradici navázala a dále ji vybrousila, i středověké a raně novověké evropské lyriky, jež byla další dědičkou řecko-římské lyrické tradice a povznesla ji k nové vybroušenosti." Tento model „já" promlouvajícího k „ty", tvrdí Johnson, zůstává pro vrcholnou lyrickou tradici ústředním, přestože moderní lyrické koncepce tento fakt zatemnily a probudily

12 Edward Hirsch píše: „Jakmile tento fragment vědomí jednou zaznamenáme, nelze jej již ignorovat či na něj zapomenout." Dostupné na: www.poetrysociety.org/psa/poetry/crossroads/old_school/on_john_keats_this_living_hand/. Existuje úvaha o tom, že báseň Tato živá ruka vznikla jako součást hry; dnes je ale čtena jako samostatná lyrická báseň.

v nás představu, že lyriku obecně je nutno chápat jako solipsistní zamyšlení jedince, který vyjadřuje nebo rozvíjí své osobní pocity. V klasickém modelu jsou podle Johnsona „já" a „ty", mluvčí a posluchač, přímočaře spjati uvnitř společenství – zatímco v moderní lyrice s sebou naopak „rozklad formální vazby na zájmenné tvary nese rozklad emocionálního obsahu: forma a obsah jsou totiž propojeny i v lyrice".[13]

Svou úvahu Johnson staví hlavně na Horatiovi a Catullovi, dvou nejvýše oceňovaných lyrických básnících klasického kánonu, u nichž se nám dochoval obšírný soubor lyrického díla. Jejich básně, adresované druhému člověku nebo jiným lidem, Johnson kontrastuje s „meditativní básní, v níž básník mluví sám k sobě, nemluví k nikomu určitému, případně někdy vyvolává a apostrofuje neživé nebo nelidské entity a abstrakce či lidi zesnulé". Pouze devět procent Horatiových básní a čtrnáct procent Catullových básní je v tomto smyslu meditativních (tj. prezentují samomluvu či apostrofu), zatímco naprostá většina jejich lyrického díla (87 procent básní u Horatia, 70 procent u Catulla) je adresována druhému člověku.[14]

Vyvstává tu záhada. Johnsonova argumentace, jež odlišuje starý dobrý klasický model přímého oslovování publika od zavrženíhodného moderního modelu solipsismu či nepřímosti, staví na předpokladu, že pokud se báseň k někomu obrací, pak tento někdo tvoří publikum. „Nejčastější modalitou v řecké lyrice (pravděpodobně) a v lyrice latinské (zcela jistě) bylo adresovat báseň (či v řečtině píseň) druhému člověku nebo druhým lidem," píše Johnson. „Tato typická forma lyriky poukazuje k podmínkám a účelům písně, tedy přítomnosti pěvce před publikem." Současně Johnson tvrdí, že tato forma zůstala typickou i v Římě, „poté, co zpěv pěvce ustal".[15] I když ale 87 procent Horatiových ód oslovuje druhého člověka (někdy smyšlenou postavu, někdy historického jedince), pouze jedinkrát se Horatius výslovně obrací k římskému lidu nebo jakékoli skupině, jež by pro jeho básně mohla tvořit skutečné publikum: touto výjimkou je óda III, 14, jež oslavuje Augustův návrat z válečných tažení a možnost těšit se z míru (a též vína a žen). Tato óda začíná oslovením veřejnosti – „o plebs":

13 W. R. Johnson: *The Idea of Lyric*, s. 34, 13.

14 Tamtéž, s. 3–4.

15 Tamtéž, s. 4.

Herculis ritu modo dictus, o plebs,
morte uenalem petiisse laurum,
Caesar Hispana repetit penatis
victor ab ora.

Caesar, jenž, ó lide, šel získat slávu
Herculovu, třeba se pro ni dává
v sázku život, vítězně z Hispanie
vrací se domů.

[překlad J. Pokorného a R. Mertlíka]

Toto oslovení veřejnosti-publika – namísto skutečného nebo fikčního jedince – je výjimkou, ne pravidlem.[16] O Horatiovi nelze jednoduše tvrdit, že se průběžně obrací k obecenstvu; pokud tak činí, pak leda nepřímo – apostrofním oslovením někoho jiného. Lyrické oslovení druhého „ty" je (jak Johnson právem konstatuje) fundamentálním rysem lyriky, avšak nesignalizuje přímé oslovení obecenstva.

„Přímočarost" je podle všeho prvořadou hodnotou mnoha odborníků na řeckou literaturu: často zdůrazňují, že archaická lyrika se ke svému obecenstvu obracela v rámci veřejného obřadu. Jiná otázka ovšem je, zda se tento fakt odráží v pronominálních strukturách. Vzhledem k mimořádně fragmentární povaze takřka všeho, co se nám z řecké lyrické poezie dochovalo, je krajně obtížné odhadovat, jaké má lyrické oslovení normy. Jen vzácně máme k dispozici kompletní texty, a nemůžeme proto spolehlivě říct, v jakém rámci oslovování probíhalo. I Johnson podotýká, že „řecká lyrika […] je pro nás v podstatě nepřístupná", ale přitom přiznává, že jsme podněcováni si ji představovat v plném lesku.[17] Dochovaný soubor textů ale rozhodně nesvědčí pro myšlenku, že řecká lyrika je principiálně koncipována jako přímé oslovení obecenstva, jež ji mělo vyslechnout. Ve prospěch takové teze se dá uvést jen několik málo příkladů. Na doklad tradice, jíž se údajně drží Horatius v sedmé ódě, když

16 „Počáteční vokativ *o plebs* […] je jedinečný," píše Eduard Frankel: *Horace*, Oxford: Oxford University Press 1957, s. 289. V ódě IV, 4 se též vyskytuje oslovení Říma: „O tom, zač vděčíš Neronům, ó Říme, / svědčí řeka Metaurus…" (*Quid debeas, o Roma, Neronibus, / testis Metaurum flumen…*); zde však jde o vzývání abstraktní entity, nikoli o oslovení publika.

17 W. R. Johnson: *The Idea of Lyric*, s. 25–26.

oslovuje publikum („Kam se to ženete, vy proradní?“), nebo ve třináctém epódě, kde oslovuje přátele (*amici*), filologové poukazují k Archilochovu zlomku 109, Kallinovu zlomku 1 a Solónovu zlomku 4. Tyto příklady nás ale sotva opravňují k tvrzení, že přímé oslovení obecenstva představuje v řecké lyrice normu.

Nejedná se zde o řecký mýtus, o onen vysněný „vrcholný lesk“? Ve zlomcích řecké lyriky se sice vyskytuje mnoho zájmen ve druhé osobě, jen málokdy ale referují ke společenství, o němž by se dalo tvrdit, že se k němu básník přímo obrací. Dokonce i tvůrce ceremoniálních ód Pindaros, jehož veřejně prováděné ódy na vítězství zcela nepochybně plnily sociální funkci a shromažďovaly komunitu kolem jejích borců, se takřka nikdy neobrací k občanům vítězova města. Jeho epinikia oslovují vítěze, četná božstva, pravdu, mír, mou lyru, mou píseň a mou duši. Jsou to obřadné, rituální a vysoce znělé básně, avšak z pětačtyřiceti ód se pouze druhá nemejská výslovně obrací ke kolektivnímu uskupení: „Oslavujte ho, občané, / na počest Timodéma při slavném návratu / a veďte průvod libě zpěvným hlasem.“[18] Tato překvapivá absence oslovení určených publiku v Pindarových ódách vyvolává pochybnosti o tom, zda snad oslovování občanů nezakazovalo nějaké jinak nedoložené žánrové pravidlo; zdálo by se totiž, že se v ódách tohoto druhu podobné počínání vyloženě nabízí. Odmítá se tvůrce ód obracet ke konkrétnímu publiku proto, aby se báseň dala snáz provést v různých kontextech?[19]

O Pindara se tedy teze o přímočarosti opřít nemůže. A Sapfina jediná v úplnosti dochovaná báseň – probírali jsme ji v první kapitole a Johnson si ve snaze odhalit v ní přímočarost představuje, že její adresátkou je nová milá, jež „sedí a poslouchá v obecenstvu“ – je samozřejmě adresována Afrodítě; pokud snad též milé, pak jen nepřímo.[20] Lepším příkladem by bylo Fainetai moi, báseň,

18 Kromě toho 2. pythijská óda oslovuje město Syrákúsy, avšak nikoli jako soubor posluchačů: „Ó velké město Syrákúsy, útočiště / Áréa mocného v boji, božského živitele mužů / a koní, kteří milují ocel, / k vám přicházím ze skvoucích se Théb a přináším tuto píseň.“ Dvě další ódy, jež mají k tomuto případu nejblíže, totiž 1. a 7. isthmická óda, apostroficky oslovují Thébu coby eponymní nymfu Théb, např. ve verších „Matko má, Thébo se zlatým štítem, tvou starost stavím i nad své naléhavé povinnosti.“ O oslovení thébského obecenstva se tu však jedná jen nepřímo.

19 Hayden Pellicia: Two Points about Rhapsodes, in: *Homer, the Bible, and Beyond*, ed. Margalit Finkelberg – Guy Stroumsa, Leiden: Brill 2003, s. 100.

20 W. R. Johnson: *The Idea of Lyric*, s. 48, uznává: „Zda existovala dívka, jež mohla dar [básně] přijmout či odmítnout, je irelevantní.“

kterou cituje Longínos a zabývali jsme se jí ve druhé kapitole. V té je oslovena milá:

> Nesmrtelným zdá se mi roven bohům
> onen muž, jenž proti tobě sedí
> tváří v tvář a naslouchá zblízka tvému
> sladkému hlasu

Longínos však tyto verše chápe jako rétorický výkon, nasměrovaný ke čtenářům, nikoli jako báseň, pro niž oslovované „ty" tvoří skutečné a přítomné publikum. Otázce se budu věnovat níže, v úvaze o milostných básních.

Nebylo by nijak překvapivé, kdyby v určité době básnické oslovení fungovalo jednoduše a přímočaře: počáteční prostota se poté proměnila v konvence nepřímosti. V řecké lyrice ale oslovení nijak jednoduché není; přímé oslovení publika usazeného před performerem je výjimkou, nikoli pravidlem, a i tam, kde k němu dochází, vnáší potenciální rozdíl mezi performerem a onou postavou, jež pronáší „já" – rozdíl bezprostředně vyvstávající nejenom u sborové lyriky, nýbrž všude, kde dochází k opakovanému provedení –, do hry ony struktury iterovatelnosti a textuality, jež jsou komplikací poezie i v novověkém a moderním světě. Mezi nejcharakterističtější lyrické struktury, bohatě doložené v archaické řecké lyrice i ve všech obdobích lyriky novověké, patří triangulace, kdy mluvčí ostentativně oslovuje milovanou bytost, nepřímo tak ale promlouvá k publiku. Johnson tvrdí, že „oslovovaná osoba (ať skutečná, či fikční) je metaforou pro čtenáře básně a stává se symbolickým zprostředkovatelem, spojnicí mezi básníkem a všemi jeho čtenáři a posluchači", avšak tím se samozřejmě dostáváme k nepřímosti, jako tomu je u oslovení bohyně nebo vázy, nikoli k oslovení publika. Nyní přejděme k básním adresovaným někomu jinému než čtenářům.

2. Oslovování jiných lidí

V řecké i latinské lyrice se nepochybně jedná o statisticky nejčastější strukturu. Například v prvních třech knihách Horatiových ód je 52 básní adresováno jedincům udaných jménem, 17 básní bohům a bohyním (včetně Múz) a pouhých 6 básní adresátům, kteří nejsou lidmi. (Jen 15 básní je zcela bez

adresáta.) V kategorii lidských adresátů jich je 26 považováno za historické jedince a 26 za smyšlené nebo konvenční – kam obecně vzato patří jednak všechny ženy, jednak muži s řeckým jménem: (v latinském pravopisu) Pyrrha, Chloe, Lydia, Lyce, Glycera, Thaliarchus, Lycidas atd.[21] Badatelé se snaží identifikovat historické adresáty, nicméně pokusy o interpretaci ód na základě sepětí s konkrétními posluchači, uvedenými jménem, „zpravidla nedošly širšího souhlasu" (jak konstatuje Gregson Davis). Óda II, 3 říká Delliovi: „Pamatuj: měj duši vyrovnanou, když je cesta strmá… neboť musíš zemřít, Dellie…" Proč Dellius? To nikdo neví. Liciniovi se v ódě II, 10 klade na srdce, ať se drží zlaté střední cesty. Licinius byl následně odsouzen za velezradu; pokud ale Horatius o jeho politických sklonech něco tušil, možná by se více hodila jiná rada. V ódě II, 11 se Hirpimovi radí, ať odvrhne starosti a uváží, jak málo je potřeba k životu, a v ódě II, 14 je Postumus upomínán, ať pamatuje na smrt: s sebou si člověk nic nevezme. Jméno Postumus se dávalo chlapcům narozeným po smrti vlastního otce, a tak se Horatiova rada, byť jistě případná, zdá jako celkem zbytečná. Oslovení, píše Davis, „je nejužitečnější chápat jako zajištění kontextu lyrické výpovědi. Je součástí nezbytné fikce tohoto dyadického lyrického modelu, že básník ‚zpívá' jedinému nebo složenému ‚posluchači'", a oslovení funguje v zásadě stejně jako dedikace: činí z osloveného adresáta „člověka, jenž je hoden začlenit se do lyrického obecenstva". Richard Heinze již před delší dobou předložil přesvědčivý argument, že údajný zpěv za doprovodu lyry je očividnou fikcí – nemáme sebemenší doklady pro to, že Horatius jedinkrát hrál na lyru nebo že jeho básně někdo zpíval – a celou řečově určenou situaci bychom měli chápat nikoli jako reálný rámec představení, nýbrž jako básnickou strategii, nad jejíž funkcí se musíme zamyslet.[22]

21 Provést rozlišení mezi historickými osobami a konvenčními adresáty je někdy obtížné. Přehled adresátů podává Michele Lowrie: *Horace's Narrative Odes*, Oxford: Oxford University Press 1997, s. 22, pozn. 3. Přehled ve snaze najít co možná nejvíc historických adresátů provádí též Mario Citroni: *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, Pisa: Giardini 1983, s. 137.

22 Gregson Davis, *Polyhymnia: The Rhetoric of Horatian Lyric Discourse*, Berkeley: University of California Press 1991, s. 6; Richard Heinze: „Die Horazische Ode" [1923], in: *Vom Geist des Römertums*, Stuttgart: Teubner 1960, s. 188. Vynikající rozbor podává Lowell Edmunds: *Intertextuality and the Reading of Roman Poetry*, Baltimore: Johns Hopkins University Press 2001.

Vezměme si například nejkratší z ód adresovaných jednotlivci, tedy ódu I, 11:

Tu ne quaesieris – scire nefas – quem mihi, quem tibi
finem di dederint, Leuconoë, nec Babylonios
temptaris numeros. Ut melius quicquid erit pati,
seu pluris hiemes, seu tribuit Iuppiter ultimam,
quae nunc oppositis debilitat pumicibus mare
Tyrrhenum. Sapias, vina liques, et spatio brevi
spem longam reseces. Dum loquimur, fugerit invida
aetas: carpe diem, quam minimum credula postero.

Na to, jakou nám – tobě a mně – určili bohové smrt,
Leukonoé, je hřích věčně se ptát. Chaldejským věštcům z hvězd
nepropůjčuj svůj sluch. Lépe je jít budoucnu klidně vstříc.
Snad nám Iuppiter zim vyměří víc, možná jen jedinou:
tu, co rozbíjí dnes na hrotech skal Tyrrhenské moře v tříšť.
To vše na mysli měj, víno své zbav sedlin a měrou chvil
dlouhé naději hleď stanovit mez. Zatímco mluvíme,
prchá závistník čas: pro dnešek žij, o zítřek málo dbej.

[upravený překlad J. Pokorného a R. Mertlíka]

Proslulý slogan *carpe diem* tu zaznívá jako obecná rada, nikoli jako reakce na konkrétní situaci. To je pro Horatiovu lyriku, jež různá morální naučení rozdává velkoryse, poměrně charakteristické. Pobídka však získává distinktivní ráz díky vyvolání iluze, že je nyní pronášena ke komusi neurčitému. Homiletická moudrost, udílená ódami, sice není tvořena poučeními, jaká bychom pronášeli zčistajasna, nicméně morální analýza se stává méně plochou, jestliže navenek směřuje k adresátovi ve druhé osobě, nikoli přímo ke čtenáři a jestliže není pronášena jako závěr odvozený zcela bez oslovení; a příznaky artikulace, tedy oslovení, byť minimální, a spojnice s blíže neurčeným *nyní* jí vtiskávají charakter události. Básně tohoto druhu se ubírají po ošemetné a tenké hranici: na jednu stranu se nejedná o dramatické monology, u nichž se musíme ptát, kdo ke komu a při jaké příležitosti hovoří – pokud bychom si zde zkoušeli představovat konkrétního, blíže popsatelného mluvčího nebo okolnosti oslovení, vůbec nic se tím nezíská –, ale přitom je důležité, že jsou někomu adresovány. Snad díky tomu, že adresátem je pouhé vlastní

jméno, si čtenáři mohou připadat osloveni, aniž by je přitom básník-moralizátor interpeloval bezprostředně.

Catullus svojí autorskou praxí budí dojem, že báseň chápe jako řeč adresovanou jinému jednotlivci. A nejde jen o to, že většina jeho básní je adresována lidem považovaným za jeho přátele, známé nebo alespoň živé současníky (jen velmi málo básní není adresováno vůbec nikomu nebo se obrací k neživým objektům); současně Catullus zajišťuje model pozdější milostné lyriky, když sérii básní věnuje smyšlené milence Lesbii. Nejexplicitnější oslovení historicky známého jedince se obrací k básníkovi Liciniu Calvovi – a je obsaženo v básni o psaní básní, která je současně básní milostnou:

Hesterno, Licini, die otiosi
multum lusimus in meis tabellis,
un convenerat esse delicatos:
scribens versiculos uterque nostrum
ludebat numero modo hoc modo illoc,
reddens mutua per iocum atque vinum.
atque illinc abii tuo lepore
incensus, Licini, facetiisque,
ut nec me miserum cibus iuvaret
nec somnus tegeret quiete ocellos,
sed toto indomitus furore lecto
versarer, cupiens videre lucem,
ut tecum loquerer simulque ut essem.
as defessa labore membra postquam
semimortua lectulo iacebant,
hoc, iucunde, tibi poema feci,
ex quo perspiceres meum dolorem.
nunc audax cave sis, precesque nostras,
oramus, cave despuas, ocelle,
ne poenas Nemesis reposcat a te
est vemens dea: laedere hanc caveto.

Co jsme včera v té volné chvíli, hochu,
napáchali hříček v mém zápisníku,
když jsme se smluvili, že budem *delicati*![23]
Lehké jsme verše oba hravě psali
brzy rozměrem tím a brzy oním,
co střídavě nám vnukal žert a víno.
Já však domů se vrátiv, Licinie,
byl jsem duchaplností tvou a vtipem
vzrušen tak, že jsem ani jídla nedbal,
ani spánek mi víčka sevřít nechtěl.
Dlouho na loži v mocném rozechvění
jsem se obracel, touže po úsvitu,
abych s tebou byl zas a s tebou mluvil.
A když zmítáním zmožené mé údy
nehybně již pak v lůžku spočívaly,
složil jsem ti to psaníčko, můj milý,
abys poznal můj stesk a mojí touhu.
Nechtěj být nyní vzpurný a mou prosbu
odmítnouti se varuj, hochu drahý,
aby Nemesis nestihla tě trestem,
mocná bohyně. Chraň se její pomsty!

[upravený překlad O. Smrčky]

Báseň Calva oslovuje třikrát a postupuje od formálnějšího *Licini* ke stále důvěrnějšímu *iucunde* a *ocelle*. Jeden komentátor tuto báseň označuje za „dopis [Calvovi] ve verších", avšak popis včerejšího dění v úvodních verších by pro účastníka těchže aktivit byl zbytečný: vypráví se tu to, co potřebují vědět čtenáři.[24] Úvodní tři verše, popisující mladíky, jak marní čas erotickými básnickými hrátkami, jsou nepochybně míněny tak, aby pobouřily reptající starce a zároveň prezentovaly příjemný zážitek.

23 Latinské slovo *delicati* znamená „půvabní" s přídechem zženštilosti; *modes* jsou různé rytmy či metra.

24 Kenneth Quinn: *Catullus: An Interpretation*, London: Batsford 1972, s. 235, 280. Naproti tomu C. J. Fordyce: *Catullus: A Commentary*, Oxford: Oxford University Press 1961, s. 215, tvrdí: „Verše jsou ‚Pro Calva', ale Calvus nepotřebuje slyšet, co dělal včera v noci; Catullus píše pro jiné čtenáře."

Sledujeme hyperbolický výkon: ne pouhé „Měl jsem se náramně, zopakujme si to zítra", nýbrž jsem v jednom ohni – *incensus* – a stržen, jat šílenstvím vášně, *indomitus furore* (slovo *furor* je zřetelně expresivní). Navíc se básník výhrůžně dovolává Nemesis, pokud čtenář na to, co nabízí, nezareaguje – což není optimální korespondenční strategie. Možná tu nacházíme „zlostnou prosbu, zformulovanou v tradičním jazyce opuštěného milence", nebo vtipně přepjatou verzi takové prosby, jak naznačuje Wrayův anglický překlad.[25] Paul Veyne upozorňuje, že v latinské milostné elegice byly mýty zdrojem hravé pedanterie (*une science plaisante, un jeu de cuisterie*) a značné zábavy. Catullova báseň v jedné dřívější pasáži poukazuje ke XIX. zpěvu *Íliady*, ve kterém Achilleus nemůže spát ani jíst, protože vzpomíná na Patrokla; u Catulla jde o směšně heroický prvek. Celkově vzato se nejedná o dopis s pozváním, nýbrž o „vědomě skandální básnický výkon", na který báseň klade důraz tím, jak se prezentuje coby báseň.[26]

Jaký vliv má oslovování Calva na vztah čtenářů k básni? Zaprvé z básně dělá událost, cosi víc než jen zamyšlení nad děním ze včerejší noci. Zadruhé činí oslovení Calva pro čtenáře báseň uhrančivější, protože zvýrazňuje její erotickou hyperboličnost, excesivní performativitu: nejedná se jen o mimoděčnou vzpomínku na erotické setkání, nýbrž o tvrzení vůči milenci, že mluvčího zavaluje a přemáhá erotická touha, podněcovaná výměnou veršů, v nichž báseň pokračuje. Invokace Nemesis v závěru básně je příznakem povědomí, že tento popis erotického pouta nemusí vzrušovat všechny čtenáře, a vyvstává tak otázka, jak zareaguje Calvus – a též, implicitně, jak báseň přijmou ostatní čtenáři, situovaní jako potenciálně aktivní účastníci. A je faktem, že celé generace čtenářů Catullův šarm a vtip skutečně svedl, tak jako Catullus tvrdí, že jej svedl šarm a vtip Calvův, a v reakci na to pojímali tento popis erotické veršové

25 David Wray: *Catullus and the Poetics of Roman Manhood*, Cambridge: Cambridge University Press 2001, s. 96: *Now, don't you dare be brazen, my darling, / and don't you dare reject my prayers, / or Payback might just come around and get you. / She's one wild goddess: do not dare offend her.*

26 Paul Veyne: *L'Élégie érotique romaine*, Paris: Seuil 1983, s. 196; D. Wray: *Catullus and the Poetics of Roman Manhood*, s. 107; souhrnně William Scott: Catullus and Calvus, *Classical Philology* 64, 1969, s. 172: „Báseň nebyla psána jako soukromý dopis. I přes přímočaré oslovení Licinia a užití vokativu je báseň adresována početnějšímu publiku, ne jednotlivému příteli. Formou báseň připomíná č. 31 a 67, adresovaná specifickému příjemci; tím je ale v prvním případě ostrov, ve druhém dveře. Catullus se očividně nijak nezdráhal adresovat báseň konkrétnímu příjemci, přestože je přitom psaná pro širší publikum."

hry jako hlubokou básnickou výpověď, manifest básnické skupiny.[27] Básník tu hraje o své publikum – a historicky vzato vyhrál.

Interpreti, kteří zkoumají oslovování v klasické poezii, zpravidla tolik nepoužívají Millovu figuru čtenáře, který báseň „zaslechne", ale spíše figuru básníka, který se obrací k někomu třetímu a přitom „na čtenáře pomrkává". Možná to je oproti „zaslechnutí" opravdu lepší způsob, jak stav věcí popsat; avšak co se tím míní? Nejspíš to, že některé aspekty básně nedávají coby promluva vůči údajnému adresátovi smysl, zatímco pro oslovení širšího čtenářského publika jsou zásadní. Je to fenomén, který všichni dobře známe: navenek mluvíme k jednomu člověku, ale vnímáme přitom, jak budou naši řeč brát její další posluchači, a vřazujeme tak do promluvy určité složky výhradně kvůli nim. Básně západní tradice, jež jsou adresovány přátelům, nutně sdělují i věci, jež by mezi přáteli bylo zbytečné říkat; to báseň obestírá rituální atmosférou, jako když modlitba říká Bohu, co Bůh už ví, a jako když milostné básně rituálně opakují věci, které by skutečný milostný protějšek nejspíš velmi dobře věděl.

Milostné básně, adresované pojmenovanému či bezejmennému, skutečnému či imaginárnímu, dostupnému či nepřístupnému milostnému protějšku, jsou prvořadým příkladem básní navenek adresovaných druhému člověku, které se ale nepřímo obracejí k publiku. Některé básně, jež oslovují skutečné nebo potenciální milence, mohou být těmto dotyčným opravdu sděleny jako prvním a historicky vzato mnoho lidí využilo tohoto modelu, aby se protějšku pokusili sdělit, co cítí; když se ale namísto krátkého proslovu nebo dopisu rozhodli složit báseň, rozhodli se tím nejenom pro dodatečnou formu a pro uznání námahy, jež v sobě takový výkon obnáší, ale také pro jistou míru nepřímosti, která komunikaci vtiskává odlišný řád. Milostné básně, jež jsou pro kánon západní lyriky centrální, však nevznikly jako vzájemná sdělení, u nichž byla následně rozpoznána básnická hodnota a byla seskupena do sbírky; jedná se o básnické kompozice pro obecenstvo odlišné od konkrétního milostného protějšku, v nichž oslovení představuje rétorický trik triangulární komunikace. Andrew Marvell v básni Cudné milé svou paní pobízí: „Bavme se, dokud můžeme", a oslovuje ji v průběhu celé básně; název však je adresován čtenářům, nikoli paní, a dává

27 Kupříkladu byla tato báseň „čtena jako narativ o téže proměně povrchní metropolitní elegance v hloubku a vážnost, jakou kritická interpretace uskutečnila na Catullovi". William Fitzgerald: *Catullan Provocations*, Berkeley: University of California Press 1995, s. 110.

jasně najevo, kdo je pro báseň publikem – stejně jako to je patrné z výsměchu onomu pozvolnému namlouvání, jež cudná paní žádá a zasluhuje. Podle jedné francouzské literární teoretičky mají milostné básně dva adresáty, totiž milostný protějšek a čtenáře. V principu to je zcela dobře možné. V mnoha případech však je milovaná bytost vymyšlená nebo explicitně nedosažitelná (např. Dantova Beatrice nebo Petrarkova Laura) a i zcela reálné terče milostného zájmu zdaleka nejsou oslovovány přímočaře. Při čtení Shakespearových sonetů nedochází k zaslechnutí Shakespearovy komunikace se sličným mladíkem a temnou dámou (pokud existovali), nýbrž předkládají se nám tu vysoce originální sonetové výkony. Baudelairovy milostné básně se údajně vztahují ke třem různým ženám a v jednom případě došlo k tomu, že pět těchto básní v průběhu patnácti měsíců zaslal jednu po druhé salónní krásce Apollonii Sabatierové; učinil to však anonymně a básně nepojímal jako vyjádření proměnlivého milostného citu, nýbrž jako vzdání holdu formou básní, určených samozřejmě do jeho sbírky. Paul Veyne píše o latinské milostné elegice (kam patří Catullus, Propertius, Tibullus a Ovidius): „Tato libá slova jsou předkládána k pobavení čtenáře, nikoli k potěše adresáta; milenecký básník v Římě pózuje před publikem a předvádí jim svou milenku." Stejně jako je píseň, byť oslovuje „mou milou", předkládána coby zpívatelné, opakovatelné vyjádření, které si ostatní mohou nacvičit a také je provádět, jsou i milostné básně západní tradice míněny k tomu, aby je ostatní četli a opakovali: řečeno slovy C. S. Lewise, jde o erotickou liturgii.[28]

Milostná poezie má v západní tradici ohromné rozpětí, i když přitom používá snadno předvídatelné druhy postojů a figur: touhu, nadšení a zoufalství, spílání a uctívání, obdivování zdálky, stesk po tom, co zmizelo nebo se nikdy neudálo, očekávání možného a – ovšem mnohem méně často – tiché uspokojení. I přes tuto formální předvídatelnost se zde uplatňuje ohromné rozpětí emocí a milostnou poezii lze snadno považovat za paradigma lyrické tradice jako takové. Allen Grossman píše o lyrice obecně: „Řečeno zcela elementárně, přítomnost básně v sobě obnáší ucelenou triadickou situaci, zahrnující určité ‚já', poté milovaný protějšek tohoto ‚já', jemuž se vždy připisuje transcendentální charakter, a pak něco třetího – totiž obecenstvo, ratifikanta,

28 Giselle Mathieu-Castellani: À qui s'adresse le message amoureux?, in: *L'Offrande lyrique*, ed. Jean-Nicolas Illouz, Paris: Hermann 2009, s. 57–76; P. Veyne: *L'Élégie érotique romaine*, s. 211; C. S. Lewis: *English Literature in the Sixteenth Century*, s. 491.

svědka a dědice dramatu milostného vztahu, k němuž báseň skýtá přístup."[29] Milostné básně jsou nejjasnějším příkladem Grossmanova modelu, kde milovaný protějšek, jehož báseň oslovuje, získává transcendentální, neempirickou povahu, takže spíše než o osobu jde o poetickou funkci, oslovovanou pro poetické účely a ve prospěch „dědiců" (jak o nich mluví Grossman) onoho básnického vztahu, k němuž verše skýtají přístup.

Čeho se oslovením milované bytosti dosahuje? Zaprvé tak získáváme událost v lyrické přítomnosti, moment oslovení, v němž mluvčí touží po milované bytosti, chválí ji nebo si naříká nad její netečností. To umožňuje působivější vyjádření citů nikoli jakožto popsaného a odvyprávěného kusu minulosti, nýbrž jakožto aktu chvály či hany v současnosti – nebo často též aktivního zkoumání onoho procesu, do něhož je mluvčí zapleten. Baudelairovy *Květy zla* obsahují milostnou poezii, která vyniká rozmanitostí tónů a artikulovaných vztahů. Tyto básně – střídavě adorační, zlomyslné, něžné, bombastické, prosebné, deklamační, výsměšné a potměšilé – aktivně předvádějí onu hyperbolickou fantazijní labilitu, jež je tak zásadním rysem vášně. V rozmezí deseti patnácti básní nacházíme modalitu kapitulace:

> můj každý nerv se tebou vzněcuje
> a křičí: „Zbožňuji tě, drahý Pekelníku!"
>
> [báseň Posedlý; překlad V. Nezvala]

Něžné vzpomínky:

> My často řekli jsme si věci nehynoucí
> v ty jasné večery…
>
> [báseň Balkón; překlad J. Haasze]

Nadávání:

> Ty, ženo nečistá, bys spala s všemi všudy!
>
> [báseň Ty, ženo nečistá; překlad S. Kadlece]

29 A. Grossman: *The Sighted Singer*, s. 13.

Laskavých posměšků:

Tvá lenivostí těžká hlava
s tváří dítěte
se nenuceně pohoupává
hlavou slůněte.

[báseň Tancující had; překlad S. Kadlece]

Úpěnlivé prosby:

Měj se mnou strpení, ty ženo, pro níž bije
mé srdce

[báseň De profundis clamavi, překlad V. Nezvala]

Milostného snění:

Chci spát! Spát spíš než žíti věčnou šedí!
A v spánku, jenž jak smrt je nejistý,
prost výčitek polibky sty a sty
já zahrnu tvé krásné tělo z mědi.

[báseň Léthé, překlad V. Holana]

A též postoje, jehož komplexita nedovoluje najít pro něj jednoduché jméno, kdy se vyznání uctívající lásky – „Ó, já tě zbožňuji jak samu noční báni" – promění ve sprostou črtu milování:

Já v stálých výpadech se plazím za tebou,
tak jako k mrtvole se plazí červi tmou,
a vzývám i ten chlad, ty stvůrná ukrutnice,
pro který líbíš se mi, krásná, ještě více!

[báseň Ó, já tě zbožňuji, překlad S. Kadlece]

Struktura oslovování skutečné či imaginární milenky zakládá možnost aktivního předvedení svrchovaně komplexních, překvapivých či perverzních pohybů touhy.

Za příklad poklidnějšího, zadumanějšího, nicméně stejně inventivního milostného oslovení nám může posloužit sedmnáctý sonet ze *Sta sonetů o lásce* Pabla Nerudy:

No te amo como si fueras rosa de sal, topacio
o flecha de claveles que propagan el fuego:
te amo como se aman ciertas cosas oscuras,
secretamente, entre la sombra y el alma.

Te amo como la planta que no florece y lleva
dentro de sí, escondida, la luz de aquellas flores,
y gracias a tu amor vive oscuro en mi cuerpo
el apretado aroma que ascendió de la tierra.

Te amo sin saber cómo, ni cuándo, ni de dónde,
te amo directamente sin problemas ni orgullo:
así te amo porque no sé amar de otra manera,

sino así de este modo en que no soy ni eres,
tan cerca que tu mano sobre mi pecho es mía,
tan cerca que se cierran tus ojos con mi sueño.

Nemám tě rád jak slanou růži ani topas,
anebo karafiát, z kterého sálá žár;
mám tě rád jako místo, kam vede tajná stopa,
jako věc mezi stínem a duší, jako dar.

Mám tě rád jako kvítek, jenž nekvete a skrývá
světlo tisíce květů v poupěti jediném,
to dík své tajné lásce trvá mi v těle živá
trýznivá vůně, která se vymkla hlubině.

Mám tě rád a sám nevím, odkud, od kdy a jak,
mám tě rád obyčejně bez pýchy, bez rozbroje,
já jinak neumím mít rád než prostě tak,

že mizí já a ty a jsme tělem jediným,
tak blízcí, že tvá ruka na mé hrudi je moje,
tak blízcí, že tvé oči se zavřou spánkem mým.

[překlad J. Pilaře]

Kdyby milovaná byla skutečným publikem, nepochybně by ji tento druh sdělení – „kvítek, jenž nekvete"? – uvrhl do rozpaků, zvlášť vzhledem k tvrzení o přímočarosti; mohla by však své rozpaky zmírnit obdivem k této výpovědi jakožto básni, jejímž cílem není něco sdělovat, nýbrž oslavovat, vršením figur evokovat skvostně originální, takřka nepředstavitelný vztah a postulovat blízkost, jaká se možná může vyskytnout jedině v jazyce, kdy mohu z tvojí ruky učinit svou a při usínání zavřít tvoje oči. Kdybychom druhou osobu v celé básni nahradili osobou třetí, báseň by se stala samolibější, až narcistní, zatímco oslovení v milostných básních před čtenáři evokuje interpersonální vztah a možnosti aktivního rozehrání, zde vyloženě magické, jež jsou pro tento žánr fundamentální. Jestliže se milostné básně obracejí k druhému, má to svůj důvod.

3. Apostrofa

Sbírka věcí, které je lyrika schopna oslovit, je takřka bez hranic. Horatius oslovil loď, strom na svém statku, demižon, vlastní lyru, koráb státu i jaro. Catullus své básně adresoval vrabci, městu Colonia (snad Veroně), poloostrovu u Sirmione, vlastnímu papyru, Volusiovým *Letopisům*, svému statku, svému hendekasylabickému verši (po němž žádá, aby se pustil do invektiv) a dveřím coby důvěrnicím mnoha tajností. Závěry, jež nám vyšly z úvahy nad básněmi adresovanými jednotlivcům, se ve světle těchto básní jeví jako zcela očividné: strategie postulování adresáta zakládají způsob, jak si zajistit určité efekty, dosáhnout pomocí neobvyklé výpovědi distinktivního hlasového dojmu a přitom psát pro čtenáře. Pablo Neruda napsal 225 ód a oslovoval v nich všechno možné – počínaje abstrakcemi, jako je Štěstí, Chudoba, Čas, Lenost, Vděk, Život a Kritika, a konče žehlením, ponožkami, ostnatým drátem, slovníkem, nůžkami a mýdlem. Ocitujme si Ódu na mýdlo:

Eso
eres,
jabón, delicia pura
aroma transitorio
que resbala
y nafraga como un
pescado ciego
en la profundidad de la bañera.

Tohle
jsi,
mýdlo: ryzí potěšení
letmá vůně
jež klouže
a tone jak
slepá ryba
v hloubi vany.

Kenneth Koch, který zkoumá komické možnosti apostrofy v odvážně koncipované sbírce s názvem *New Addresses*, sází na to, že pozici oslovené entity může zaujímat naprosto cokoli včetně druhé světové války („Bylas velká"), lekcí klavíru („Byly jste mi na nic"), mé padesátky, židovství, Fora Romana, psychoanalýzy, otcovy firmy, orgasmů a mých starých adres. Kochovo počínání je zábavné díky tomu, že dohání do extrémů jisté fundamentální lyrické gesto a vysmívá se nárokům lyriky na proměnu předmětů pozornosti v potenciální posluchače, ale zároveň potutelně rozšiřuje naši představivost: občas proklínáme počítače, autobusy a další neživé objekty, jež se příčí naší vůli; proč by tedy nešlo apostroficky napomenout i psychoanalýzu nebo hodiny klavíru?

V eseji o svém současníkovi Théodoru de Banvillovi píše Baudelaire: „Na úvod podotkněme, že hyperbola a apostrofa jsou nejenom nejpůvabnější, ale také [pro lyriku] nejnezbytnější jazykové útvary."[30] Pro lyriku je charakteristická extravagance, provádění nezvyklých jazykových aktů, jež spočívají v podivném oslovování, a prázdné „Ó", které apostrofu často doprovází

30 Ch. Baudelaire: *Œuvres complètes*, II, ed. Claude Pichois, s. 164.

(„Ó divý větře západní“), překrásně ilustruje onu sémanticky prázdnou jazykovou hru, mimo jiné v tvorbě zvukových vzorců, jíž se vyznačuje a v níž se organizuje lyrika.

Quintilianus ve výkladu řečnictví definuje apostrofu jako „odklon našich slov k oslovení někoho jiného než soudce“; sice před ní varuje, „jelikož bude jistě působit přirozeněji, když se výslovně obrátíme na ty, jejichž přízeň chceme získat“, nicméně uznává, že občas „je nezbytné využít určité nápadné myšlenkové vyjádření, […] a to může dosáhnout větší pronikavosti a ráznosti, pokud se obrací k jiné osobě než k soudci“. V soudním řečnictví spočívá apostrofa v odvratu od reálného publika a oslovení někoho či něčeho jiného (protivníka, vlasti, spravedlnosti) a etymologie příslušného termínu klade důraz na tento odvrat, nikoli na anomální oslovení. Mimo soudní síň se však apostrofou již dlouho míní oslovení někoho či něčeho jiného než reálného publika a patří sem i oslovení jednotlivců, ale zvláště oslovení něčeho, co není s to skutečně naslouchat: abstrakcí, neživých předmětů, osob nepřítomných či zesnulých.[31]

Apostrophe! we thus address
More things than I should care to guess.
Apostrophe! I did invoke
Your figure even as I spoke.[32]

▪

Apostrofo! Vyvolání
citýruje vše, co k mání.
Apostrofo! Právě hlasem
figuru tvou vyvolal jsem.

Jak ve svém shrnutí moderního úzu termínu apostrofa píše Barbara Johnsonová: „Apostrofa v tom smyslu, jak zde o ní budu hovořit, obnáší přímé oslovení nepřítomné, mrtvé či neživé bytosti mluvčím v první osobě. […] Apostrofa je tedy přítomná a nepřítomná současně: etymologicky se opírá o před-

31 Quintilianus: *Základy rétoriky*, IV, 1,62–67; v č. překl. srov. s. 181. Lausberg v *Příručce literární rétoriky* zmiňuje „protivníka u soudu, nepřítomné osoby, ať živé, či mrtvé, a věci (vlast, zákony, zranění atd.)“. *Handbook of Literary Rhetoric*, s. 38.

32 John Hollander: *Rhyme's Reason: A Guide to English Verse*, New Haven: Yale University Press 1989, s. 48.

stavu odvratu, odklonu od přímé výpovědi a nepřímo manipuluje se strukturou ‚já' –‚ty', jež přísluší k přímočarému oslovení."[33]

Quintilianus v apostrofě spatřuje úsilí o „větší pronikavost a ráznost", čímž se tato figura samozřejmě neliší od ostatních tropů. Apostrofa však je zvláštní tím, že svého účinu nedosahuje tropickou variací na slovní význam, ale na sám komunikační půdorys a staví do popředí fakt, že tento výrok je výpověď zvláštního druhu, charakterizovaná jako znělá (ono bezúčelné „ó", jež provází mnoho apostrof, nám skýtá čiré znění jako takové, *voicing*), avšak nikoli jako běžná komunikace. Prezentací lyriky jakožto aktu oslovení, kterým se pozvedá nad obvyklé komunikační kontexty, před nás lyrika staví rituální akt výzvy, zvláštní jazykovou událost v lyrické přítomnosti.

Rétorická pojednání v návaznosti na Quintiliana tvrdí, že apostrofy slouží k intenzifikaci a zobrazení projevované vášně. Opírají se přitom o pochybné psychologické domněnky a považují apostrofické oslovení za přirozený důsledek standardní příčiny. Bernard Lamy v roce 1715 napsal: „K apostrofám dochází, když se člověk v mimořádném pohnutí obrací na všechny strany a oslovuje nebesa, zemi, skály, lesy a neživé věci." O století později si Pierre Fontanier ve spise *Figures du discours* klade otázku: „Co může podnítit apostrofu? Jedině cit [*le sentiment*], a to cit dmoucí se v srdci, až se nakonec vyřine ven a rozprostře se, jako by jednal samostatně, […] spontánní impuls mocně pohnutého srdce."[34] Apostrofa údajně metonymicky označuje vášeň, která ji

33 Barbara Johnson: Apostrophe, Animation, Abortion, s. 185. Quintilianovu definici akceptuje Douglas Neale: Romantic Aversions: Apostrophe Reconsidered, *English Literary History* 59, 1991, s. 141–165, a kritizuje mne za to, že invokace na počátku básní chápu jako apostrofy (Shelleyho „Ó divý větře západní", Keatsovo „Nevěsto ticha, nedotčená dosud"), i když uznává, že podobná oslovení jsou považována za apostrofy v příručkách poetiky i v rozborech významných interpretů. Pokud přijmeme představu, že není-li uvedeno jinak, jsou básně adresovány čtenáři nebo posluchači, pak můžeme úvodní oslovení řecké vázy pochopit jako odvrat od implicitního adresáta. Každopádně ale Neale nedokázal, že cokoli získáme, jestliže systematicky odlišíme oslovení na začátku básně od oslovení, jež se vyskytuje později (a dalo by se tedy brát jako obrat); např. v Keatsově Ódě na slavíka se oslovení „lehkokřídlé dryády v korunách" objevuje až v pátém verši. Promyšlenou úvahu k tomuto bodu podává P. Alpers: Apostrophe and the Rhetoric of Renaissance Literature, s. 3–4.

34 Bernard Lamy: *La Rhétorique, ou l'art de parler* [1715], ed. Christine Noille-Clauzade, Paris: Champion 1998, s. 233; Pierre Fontanier: *Les Figures du discours* [1821 a 1827], ed. Gérard Genette, Paris: Flammarion 1968, s. 372.

způsobila. „Ó růže, jsi nemocná“ by se od „Růže je nemocná“ a „Tato růže je nemocná“ lišila tím, že předkládá obraz intenzivnějšího citu.

Možná na tom je kus pravdy. Apostrofa však představuje zvláštní básnický úkon, umělou jazykovou figuru, a pokud snad označuje intenzitu, pak ne proto, že je přirozeně podněcována vášní. Mnoho apostrof se do výkladu o přirozeném vyřinutí vášní nedá začlenit. Baudelairův verš *Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille* („Buď hodná, upokoj se, moje Bolesti“) přejímá obvyklé napomenutí dítěti – „Buď hodný, přestaň rušit, uklidni se“ – a obrací se jím k bolesti: namísto vyřinutí emoce tu nacházíme důvěrnou restrukturaci afektivního prostoru. Nebo uvažme slavnou apostrofu, již v *Canzoniere* č. 126 pronáší Petrarca k vodě, stromu, trávě, květům a vzduchu onoho místa, kde se poprvé zamiloval:

> Chiare, fresche et dolci acque,
> ove le belle membra
> pose colei che sola a me par donna;
> gentil ramo ove piacque
> (con sospir' mi rimembra)
> a lei di fare al bel fiancho colonna;
> erba e fior' che la gonna
> leggiadra ricoverse
> co l'angelico seno;
> aere sacro, sereno,
> ove Amor co' begli occhi il cor m'aperse:
> date udïenza insieme
> a le dolenti mie parole estreme.
>
> Vy svěží říční břehy,
> kde ta, jež je mou paní,
> dala svým údům odpočinout chvíli!
> Haluzy plné něhy
> (tesklivé vzpomínání!),
> jež krásným bokům oporou jste byly!
> Vy stvoly, jež jste kryly
> andělských ňader běl
> pod lehounkými šaty!

Pokojnými vzduchu svatý,
v němž čistý zrak mě láskou rozechvěl!
Teď slyšte společně
má teskná slova, vzdechy horečné.

[překlad V. Renče]

Toto oslovení všech živlů na daném místě a žádost, aby naslouchaly, není důsledkem nezadržitelné emoce – i když sám cit může být prudký; jedná se o charakteristickou a velice subtilně provedenou lyrickou nepřímost či posun.

I u bujnějších básní je mnohdy těžké hájit názor, že tu apostrofy slouží především ke zintenzivnění vyobrazené situace. Blake se v Básnických črtách obrací k jaru:

O thou with dewy locks, who lookest down
Through the clear windows of the morning, turn
Thine angel eyes upon our western isle,
Which in full choir hails thy approach, O Spring!

The hills tell one another, and the listening
Valleys hear; all our longing eyes are turn'd
Up to thy bright pavilions: issue forth
And let thy holy feet visit our clime!

Come o'er the eastern hills, and let our winds
Kiss thy perfumèd garments; let us taste
Thy morn and evening breath; scatter thy pearls
Upon our lovesick land that mourns for thee.

O deck her forth with thy fair fingers; pour
Thy soft kisses on her bosom; and put
Thy golden crown upon her languish'd head,
Whose modest tresses are bound up for thee!

Ó vesno s rosou v kadeřích, jež v svět
zříš jasným okem jitra, andělský svůj zrak
teď obrať již v náš ostrov západní,
jež plným sborem vítá příchod tvůj!

Vrch vrchu hlásá to, a každý dol
je slyší, touhou vzhlíží každý zrak
k tvým praporcům: ó, vystup již,
svou nohou posvátnou v náš kraj již vstup!

Přijď přes východní hory – vonný šat
dej zlíbat našim větrům, dechni v nás
svým jitrem, večerem, skrop perlami
zem naši, láskou k tobě nyjící.

Ach, svými prsty krásnými ji zdob
a hruď jí něžně zlíbej, oviň jí
svým zlatým vínkem hlavu unylou,
jež prostý účes svůj má pro tebe!

[překlad J. Skalického]

Tento akt oslovení sice sugeruje intenzitu citu, ten se ale podle všeho v první řadě neváže k samotné roční době, nýbrž k aktu jejího oslovování či vyvolávání. Jak podotýká Geoffrey Hartman, u Blakeovy čtveřice básní na roční doby „okamžitě vnímáme jejich intenzivní evokativnost: profétický aspekt čili aspekt promluvy a aspekt invokační čili aspekt dovolávání tu jsou důležitější než jejich vlastní konvenční námět. Nálada těchto básní nikdy není čistě popisná, avšak vždy optativní nebo imperativní; nakolik do hry vstupuje i popis, má rituální ráz. Evokuje jistou epifanii natolik silně, že k ní unáší básníka.“[35]

Příčiny tohoto stavu pochopíme, když si položíme otázku, proč vlastně znalci rétoriky tvrdili, že vášeň spontánně vyhledává apostrofu. Odpověď podle všeho zní, že apostrofovat znamená chtít určitý stav věcí a pokusit se jej uvést ve skutečnost tím, že neživé předměty požádáme, aby se podrobily naší touze – jako se to děje v apostrofě se vší její rétorickou křehkostí, již ztělesňuje

35 Geoffrey Hartman: *Beyond Formalism*, New Haven: Yale University Press 1959, s. 193.

atavistické zaklínání světa. Funkcí takto chápané apostrofy by bylo postulovat potenciálně vstřícný nebo alespoň vnímavý vesmír, k němuž má člověk vztah. Apostrofy vzývají složky světa jakožto potenciálně reagující síly, jež lze požádat, aby jednaly, přestaly jednat nebo i konaly nadále tak, jak konají obvykle. Klíčem tu není intenzita vášně, nýbrž rituální invokace složek světa či již sám pokus evokovat možnost magické proměny. Očividně to je ústřední složka dávné i moderní písňové tradice – anonymní básní ze 16. století počínaje:

Westron wynde, when wilt thou blow,
The small raine down can raine.
Cryst, if my love were in my armes
And I in my bedde again!

▪

Ó větře západní, kdy jenom začneš vát?
Kdy drobný lijavec se z nebe začne lít?
Bože, kéž moh bych svou milou objímat
a ve své posteli zas být!

a slavným písňovým textem z 20. století konče:

Hello Darkness, my old friend,
I've come to talk with you again

▪

Stará kamarádko tmo,
přišel jsem si znovu pohovořit

[Paul Simon: The Sound of Silence]

Coby figura takřka všudypřítomná v poezii a přitom těžko uplatnitelná v jiných druzích diskursu apostrofa funguje jako příznak básnického poslání. Chtít po větrech, aby vály, po ročních dobách, aby ustaly ve střídání, a po horách, aby vyslechly naše volání, představuje rituální úkon, při němž se volání hlasu realizuje jako samoúčel, a snaží se dát najevo své „povolání", ustavit identitu básnického hlasu. Tvůrce básní se etabluje jakožto básník pomocí toho, že si dovoluje oslovit různá „ty": v milostných básních, ódách, elegiích nebo pouhých poetických postřezích, v nichž je osloveno listí nebo býlí. Ač to vyhlíží

jako tautologická operace, apostrofní vokativ je zařízení, pomocí něhož básnický subjekt nastoluje s objektem vztah, díky němuž se sám básnický subjekt může etablovat jako básnický a dokonce vatický (ve smyslu latinského *poeta vates*). Apostrofní oslovení dovoluje navázat vztah s básnickou tradicí (jak uznávají i kritikové, kteří jinak apostrofu zavrhovali jakožto čistě tradovanou klasickou konvenci): každé oslovení větru, květin, hor, bohů a milovaných bytostí je jakoby opakováním dřívějších básnických výzev. Miltonův Lycidas tak začíná verši:

> Yet once more, O ye laurels, and once more,
> Ye myrtles brown, with ivy never sere,
> I come to pluck your berries harsh and crude [...]
>
> ▪
>
> Poznovu, ó vavříny a hnědé myrty, nevadnoucí
> břečťane, já přicházím k vám trhat
> bobule palčivé, drsné [...]

Úvodními slovy *Yet once more* se tento začátek vřazuje do tradice pastorální elegie, v níž již byly podobné rostliny osloveny dříve, například ve Vergiliově druhé ekloze: *Et vos, o lauri, carpam et te, proxima myrte, / sic positae quoniam suavis miscetis odores* („Tebe, vavříne, přidám a vedle položím myrtu, / tak se spolu smísí vaše lahodné vůně"). O prázdném apostrofním *O*, jež nemá žádnou sémantickou valenci, lze tvrdit, že implicitně poukazuje ke všem ostatním tradičním apostrofám.

Apostrofní oslovení však připouští celé spektrum efektů. Podívejme se teď na tři příklady, po jednom z antického, renesančního a romantického období.

Horatiova nejslavnější óda určená neživému adresátovi (III, 13) vyvolává pramen:

> O fons Bandusiae, splendidior vitro,
> dulci digne mero non sine floribus,
> cras donaberis haedo,
> cui frons turgida cornibus
>
> primis et venerem et proelia destinat;
> frustra: nam gelidos inficiet tibi

rubro sanguine rivos,
lascivi suboles gregis.

te flagrantis atrox hora Caniculae
nescit tangere, tu frigus amabile
fessis vomere tauris
praebes et pecori vago.

fies nobilium tu quoque fontium,
me dicente cavis impositam ilicem
saxis unde loquaces
lymphae desiliunt tuae.

Křišťál nezáří víc, potůčku domova,
než ty; víno a květ patří ti za to vše.
Zítra přijmeš dar: kůzle,
jemuž rostou už na čele

růžky k budoucím hrám lásky i k zápasům,
ale nadarmo. Krev potomka šťastných stád
brzy do ruda zbarví
tvojí chladivou hladinu.

Tebe v palčivých psích vedrech se nedotkne
jejich strašlivý žár. U tebe najde chlad
býček zemdlený pod jhem
nebo toulavé dobytče.

Budeš náležet též k pramenům slaveným,
neboť stvořil jsem zpěv o dubu nad žlebem,
odkud vesele plynou
tvoje šumící proudy vln.

[překlad J. Pokorného a R. Mertlíka]

Přednost klasických modelů lyrických žánrů tkví v tom, že poskytují paletu básnických řečových aktů – chvály, invokace, oslavy, nářku –, a není proto

nutné představovat si fikčního mluvčího nebo fikční příležitost. Příležitostí je sama báseň. Citovaná Horatiova óda zdůrazňuje spojitost s dalšími rituály obřadné chvály, když vyhlašuje, že nazítří pramen obdrží zvláštní oběť kůzlete – avšak odloučením básně od „zítřejší" události se zdůrazňuje, že toto enkómion není fikčním zpodobněním nějakého jiného řečového aktu. Performativně usiluje o totéž, co samo vyhlašuje, že totiž tento pramen nabude stejné slávy jako prameny Múz – Arethúsa, Hippokréné, Dirké nebo pierijský pramen –, a v tomto úsilí uspělo.[36] Nikdo sice neví, kde se pramen nachází a zda vůbec existuje, je slavný; a obětování kůzlete se provádí opakovaně: zdánlivě svévolná oslava jeho rašících růžků – „k budoucím hrám lásky i k zápasům" – mu udílí hodnotu, jež je záhy obětována, když jsme – nepochybně s bolestným úlekem – nuceni k představě jeho usmrcení.[37]

Je evidentní, že chvála adresovaná prameni se – navzdory vokativu a slovesům ve druhé osobě – ve skutečnosti obrací na nás; přesto je důležité, že se prameni v básni pouze nedostává chvály, ale že je též osloven. Zamysleme se, co by se stalo, kdybychom oslovení ve druhé osobě odstranili:

Křišťál nezáří víc *než* potůč*ek* domova
a víno a květ patří *mu* za to vše.
Zítra přijm*e* dar: kůzle […]

V palčivých psích vedrech se *ho* nedotkne
jejich strašlivý žár. U *něj* najde chlad
býček zemdlený pod jhem
nebo toulavé dobytče.

Bud*e* náležet též k pramenům slaveným,
neboť stvořil jsem zpěv o dubu nad žlebem,
odkud vesele plynou
jeho šumící proudy vln.

36 G. Davis: *Polyhymnia*, s. 127–128, píše: „explicitně performativní *dicente* vlastní silou povznáší adresáta" s tím důsledkem, že „je scéna promluvy stvrzena coby autentické (byť římské) místo lyrické kreativity".

37 Skvělé čtení oběti kůzlete v poměru k *básnickému* potěšení, radikálně odlišnému od běžného potěšení, jaké skýtá chladný pramen v létě, nabízí William Fitzgerald: Horace, Pleasure and the Text, *Arethusa* 22, 1981, s. 98–102.

Jsou to minimální změny a báseň neničí, podstatně ale mění její charakter, stejně jako když jsme předtím změnili zájmena v básni Pabla Nerudy. Mizí představa potenciální vstřícnosti pramene. Báseň se od prvního slova stává odhodlaně popisnou, nikoli invokační, a slovo *dicente* (významově odpovídající přechodníku „zpívaje") v závěru působí spíše jako nápad v závorkách než jako rozvedení a vyvrcholení performativního výkonu.

Jednou velkou ztrátou při pokusném přepisu básně je zmizení obratu „*tvé* šumící proudy", díky němuž báseň končí přisouzením schopnosti mluvit – *loquaces* – evokovanému „ty". Nevytrácí se přitom pouze možnost proměny pramene v cosi jiného, jeho vyzdvižení na odlišnou rovinu se svébytným životem, analogické se singularizujícím úkolem slávy, kterou báseň slibuje v obou verzích; ztrácí se také „reciprocita mezi řečí básníka a štěbetáním pramene", ztrácí se dojem, jako by přirozená odpověď pramene získávala díky básnickému oslovení charakter jazyka; v důsledku čehož se především ztrácí povědomí o lyrice jakožto ceremoniální performanci, která zaklíná, obdařuje schopnostmi a koná.[38] Oslovit pramen je pro Horatia zcela regulérné možnost a eminentní lyrická strategie, jež autorovi dovoluje evokovat formu jinakosti, jež v sobě obnáší potěšení. Nejedná se tu o soukromé zamyšlení, nýbrž veřejnou oslavu.

Od římské oslavy pramene přejděme k příkazům růži, jež v 17. století pronáší Edmund Waller v básni nazvané Píseň:

Go, lovely rose!
Tell her that wastes her time and me
That now she knows
When I resemble her to thee,
How sweet and fair she seems to be.

Tell her that's young,
And shuns to have her graces spied,
That hadst thou sprung
In deserts where no men abide,
Thou must have uncommended died.

38 Tamtéž, s. 99.

Small is the worth
Of beauty from the light retired;
Bid her come forth,
Suffer herself to be desired,
And not blush so to be admired.

Then die, that she
The common fate of all things rare
May read in thee;
How small a part of time they share,
That are so wondrous sweet and fair!

[Krásná růže, jdi! Pověz té, jež marní čas a mne, aby věděla, když ji k tobě přirovnám, jak rozmilá a krásná se mi jeví.

Pověz jí, mladičké, jež nechce nechat spatřit své půvaby, že kdybys vyrašila v neobydlené pustině, musela bys zhynout nepochválena.

Malá je cena krásy skryté před světlem; přikaž jí vyjít, přikaž jí, ať svolí být cílem touhy a nerdí se za to, že je obdivována.

Pak zemři, aby v tobě četla společný úděl všech vzácných věcí: jak malý díl času jim náleží, tak čarovně rozmilým a krásným!]

Oslovit růži s pobídkou, aby promluvila a poté zemřela, je výsadní básnický akt, založený na představě a evokaci květiny, která odpovídá, avšak hlavní dynamika básně je bytostně společenská: dát své paní květinu je gesto posvěcené časem. Po růži krásné stejně jako milovaná paní se žádá, aby posloužila jako konkretizace básnického aktu přirovnání; současně však je poslem a zprostředkovatelem, metonymickým rozšířením mluvčího. „Replikuje jazykový artefakt tím, že je zaslaným darem a současně i prostředkem, jak své paní zaslat vzkaz," píše Paul Alpers (byť je báseň na rozdíl od květiny obdařena dlouhověkostí). Tento básník růži svým vzýváním v první řadě neoživuje na způsob tradičního barda, nýbrž rozvíjí nepřímou společenskou komunikaci. Apostrofou růže namísto přímého oslovení dámy a sdělením květu, co má vyřídit milované, činí báseň úvahu o panenství elegantnější, méně agresivní a sobeckou,

než by tomu bylo, kdyby mluvčí řekl milované, již si představuje, přímo: „Strp to a nech se zničit." „Přesunem oslovení od dámy ke květu, který dámu připomíná, mluvčí zajišťuje, aby argumenty snesené proti panenství působily méně naléhavě, což jeho vypointovaný důvtip obdařuje grácií," píše Alpers.[39] Tato apostrofní báseň skutečně vykonává odvrat od možné empirické posluchačky, totiž dámy, k jinému adresátovi, který díky básnickému oslovení ožívá; spíše než o intenzifikaci citu nebo předvedení básnické moci tu však jde o elegantní a vtipnou nepřímost, společenské gesto zinscenované pro publikum, jež nepochybně zahrnuje i dámy. Tropus apostrofy nás zasazuje do jisté společenské situace, namísto aby nás z ní – jak je časté u apostrofní lyriky romantického období – vyčleňoval; nadále však zahrnuje aktivní povolávání složek světa do služeb vlastní lásky a též básnickou extravaganci a uplatnění básnické autority, spočívající v tom, že je růže povolávána k řeči, jsou jí přisuzovány konkrétní výroky a dostává povel zemřít.

Wallerovo „Krásná růže, jdi!" se však podstatně liší od pozdějšího oslovení růže v Blakeově slavné Churavé růži:

THE SICK ROSE

O Rose, thou art sick;
The invisible worm
That flies in the night
In the howling storm

Has found out thy bed
Of crimson joy,
And his dark secret love
Does thy life destroy.

CHURAVÁ RŮŽE

Ó Růže, churavíš!
Červ, očím skrytý,

39 P. Alpers: Apostrophe and the Rhetoric of Renaissance Literature, s. 7.

co za noci létá
skrz bouře vytí,

odkryl tvé lože
z karmínu blaha:
a jeho temná tajná vášeň
ti na život sahá.

[překlad V. Z. J. Pinkavy]

Tato Blakeova báseň vyvolala rozsáhlou interpretační diskusi, podněcovanou především faktem, že v ostatních textech Blake sexualitu nepojímá jako temné a ničivé tajemství – s výjimkou případu, kdy je spoutána a potírána zvráceným uspořádáním náboženství a společnosti. Interpreti se přou, jaký přístup citovaná báseň vlastně zaujímá ke kráse a lidské sexualitě. Pojednává o kráse zničené zlem? Nebo kritizuje mýtus prchajících žen a mužských pronásledovatelů? Nebo jde o zpodobnění puritánského a misogynního mužského mluvčího, jenž přisuzuje chorobnost každé růži čili každé ženě, jejíž lože je místem pohlavní rozkoše? Podle všeho se tu před námi odvíjí scénář, v němž falická mocnost vpadá do lůžka růže. Blake však v jedné pracovní verzi u slov „temná tajná vášeň" změnil úvodní zájmeno z „jeho" na „její", čímž z neviditelného červa učinil ženskou bytost, a poté změnu znovu odstranil; to naznačuje, že přinejmenším z Blakeova pohledu se zde nejedná o jednoznačný scénář mužského a ženského pólu, kdy růže je žena a červ představuje mužskou sexualitu. Jeden argumentační přístup spojuje neviditelného létajícího červa s neviditelnými duchy zvanými *lares* či *larvae*, jak je uznávala středověká a renesanční démonologie. Paracelsus ve spise *De origine morborum invisibilium* uvádí představivost jakožto příčinu nepozorovatelných chorob včetně nemocí pramenících z hyperaktivní sexuální fantazie. A Blake byl podle všeho přesvědčen, že společenské a náboženské struktury, jež brání postupu od představ k činům, jsou zdrojem chorob: „Kdo touží a nejedná," napsal, „plodí mor."[40] V Shakespearově *Večeru tříkrálovém* pak nacházíme vysoce relevantní verše: *She never told her love, / But let concealment, like a worm i' the bud, / feed on her damask*

40 William Blake: *Complete Works*, ed. Geoffrey Keynes, London: Oxford University Press 1969, s. 175, 151.

cheek („Dusila ten cit / v sobě, až skrytá láska jako červ / jí rozhlodala damaškovou líc“) – přičemž „damaškovou“ barvu má samozřejmě květ růže.

V diskusích ohledně smyslu básně si žádný interpret nepoložil otázku, proč se mluvčí k růži *obrací*, namísto aby prostě konstatoval, že je churavá: „Ach, tato růže churaví“ či „Zde tato růže churaví“. Výsledný rozdíl je značný. Jak podotýká Paul Alpers, kdybychom báseň přepsali bez užití zájmen druhé osoby, bylo by těžké poznat, jaká situace tu je vlastně znázorněna: jde snad o zahradníkův nářek?[41] V Blakeově původní verzi tato otázka vůbec nevyvstane: báseň nepodává z odstupu popis choroby, jíž růže trpí, nýbrž sděluje růži, že churaví – a apostrofní básně, podobně jako modlitby, často adresátovi sdělují něco, co již adresát nejspíš ví. Tím báseň získává povahu rituálu. Jiná možnost je, že oslovení vyhlašuje chorobnost růže – s tím, že růže o své ochořelosti neví a netuší, že přichází o život. Oslovením se růže ustavuje jako vnímající bytost, možná posluchačka, nebo lépe řečeno: *předpokládá* se přitom existence vnímajícího posluchače, a explicitně tak vyvstává otázka, jaký růže zaujímá vztah ke své šarlatové radosti a své churavosti.

Energie básnického oslovení vyvolává překvapivě silné povědomí prorockého zjevení a vyznačuje příslušný řečový akt jakožto básnické vyjádření. Důvod, proč je těžké říct, o co by šlo mluvčímu pronášejícímu slova „Ó Růže, churavíš“, tkví v tom, že tato věta neodpovídá žádnému všednímu řečovému aktu, a máme-li tedy říct, co vlastně mluvčí dělá, nejsnadnější odpověď by zněla, že se „básnivě rozplývá“. Oslovením se růže personifikuje jakožto vnímající, svébytně živá bytost, vzniká vztah já–ty mezi básnickým subjektem a přírodním objektem, a v souhrnu se tak utváří básnické „já“ jakožto bardický, vizionářský hlas, kterým se báseň začleňuje do tradice poezie, jež se pojmenovávacími akty snaží uvádět věci na svět. Je paradoxní skutečností, že čím více se takováto poezie obrací na přírodní, neživé objekty, tím více předkládá tropy čistého hlasu, hlasové události či události „znění“, *voicing*, a tím více se na jiné rovině odhaluje coby nikoli mluvená, nýbrž psaný text, jenž provedenou personifikací předehrává pro čtenáře, před nimiž se opakovaně prezentuje, hlasové znění.

Ve všech třech probíraných příkladech se apostrofním oslovením akcentuje básnický akt: oslavný akt u Horatia, akt přenosu poetického sdělení u Wallera a akt vizionářské autokonstituce u Blakea. Básnický akt má v každém z trojice případů jinou povahu – ceremoniálně-rituální u Horatia, společensky obratnou

41 P. Alpers: Apostrophe and the Rhetoric of Renaissance Literature, s. 5.

u Wallera, prorockou u Blakea. Ve všech třech případech však má rituálnost převahu nad fikčností: báseň se snaží etablovat coby událost pamětihodného vyjádření, nikoli jako fikční zpodobnění minulé události. „Poezie nic nezpůsobuje" (*Poetry makes nothing happen*), píše W. H. Auden v úloze mluvčího ironické éry v elegii In memoriam W. B. Yeatse. Dodává však: „Přežívá… / co způsob dění, ústa." Apostrofní oslovení svým „ó" spojuje ústa s událostí.

Primárním efektem apostrofy je ustavení adresáta coby subjektu, s nímž může vizionářský básník navázat vstřícný nebo nepřátelský vztah; toto sloučení subjektu s objektem apostrofa pojímá jako akt vůle, cosi, čeho se básnicky dosahuje aktem oslovení. Subtilní a reflektovaný metakomentář k tomuto aspektu apostrofy nacházíme v závěru Rilkovy deváté *Elegie z Duina*. Když mluvíš s andělem, řekni mu věci: *Sag ihm die Dinge*.

Und diese, von Hingang
lebenden Dinge verstehn, daß du sie rühmst; vergänglich,
traun sie ein Rettendes uns, den Vergänglichsten, zu.
Wollen, wir sollen sie ganz im unsichtbarn Herzen verwandeln
in – o unendlich – in uns! Wer wir am Ende auch seien.

Erde, ist es nicht dies, was du willst: *unsichtbar*
in uns erstehn? – Ist es dein Traum nicht,
einmal unsichtbar zu sein? – Erde! unsichtbar!
Was, wenn Verwandlung nicht, ist dein drängender Auftrag?
Erde, du liebe, ich will.

A tyhle zánikem
žijící věci rozumí dobře té chvále, a tedy nám
na chvilku, nám, kdo jsme sami jen chvíle,
svěřují cosi pro naši spásu.
Proto je chceme, proto je máme v našem – ó, věčnosti –
ukrytém srdci proměnit v nás! Kýmkoli nakonec budem.

A země, není to vlastně tvé přání: *ukrýt se* očím
a vznikat nám v nitru? – Není to vlastně tvůj sen
jednou se takto skrýt? – Země, ukrytá země!

Co, když ne změna, je celý tvůj nutkavý úkol?
Země, ach, milá, já chci.

[překlad J. Gruši]

Báseň se v apostrofě země plně ujímá apostrofní touhy: aby věci země, jsou-li osloveny, utvořily „ty". Pokud to jsou subjekty, pak – jako každý subjekt – usilují o transcendenci čistě materiálního stavu. Pokud lze zemi oslovovat a pokud má země tužby, pak chce též být duchem a přinejmenším zčásti se stát neviditelnou, konceptuální, a nikoli materiální, díky uskutečnění v nás, ať už v závislosti na naší vůli, nebo tím, že si naši vůli podmaní. Jestliže my, vykonavatelé této proměny, jsme „ze všech nejpomíjivější", ironičnost situace se tím jen zvyšuje; báseň se však nezastavuje a odvážně slibuje, že na žádost země o proměnu odpoví. Učinila tak? Přivedla zemi v okamžiku básně k duchovnímu znovuvyvstání?

Apostrofní figuru, která především ustavuje vztahy mezi „já" a druhým, lze též příležitostně číst jako akt radikálního zniternění a solipsismu, kterým se „já" buď rozdělí tak, aby zaplnilo svět, nebo do svého nitra pojímá věci domněle vnější. Příkladem první alternativy by byly Baudelairovy apostrofy, jež zalidňují svět zlomky „já": *Sois sage, o ma Douleur* („Buď hodná, moje Bolesti"), *Mon esprit tu te meus avec agilité* („Čile se hýbeš, duše má"), *Recueille-toi, mon âme, en ce grave moment* („Useber se v tuto vážnou chvíli, duše moje"). Ke druhé alternativě patří Rilkovo tvrzení, že věci „chtějí, abychom je zcela změnili v sebe". Logika druhého postupu je následující: každé „já" předpokládá existenci „ty" (jelikož užitím „já" se dává na vědomí: „osoba, která tě oslovuje, teď poukazuje sama k sobě"), a jestliže označíme za „ty" něco, o čem si obvykle nemyslíme, že by to mohlo být „ty" (např. zemi), zaplňujeme tím příslušné místo něčím, co je může obsadit pouze díky „neviditelnému znovuvyvstání v nás".

Zniterňující účin apostrofy vychází zvláště zřetelně najevo v básních, které vrší apostrofy zaměřené k různým figurám. Wordsworthova Óda, později opatřená podtitulem Zvěstování nesmrtelnosti ze vzpomínek na útlé dětství, shromažďuje v jediném nereálném prostoru „tebe, dítě radosti", „vás, blažené tvory", „tebe, jehož vnější vzhled zastírá nesmírnost tvé duše", „vás ptáky" a „vás prameny, luka, kopce a háje". Sneseny dohromady apostrofami fungují jako uzliny či konkretizace okamžiků básnické reflexe.

Toto zniternění je důležité, jelikož jeho efekt míří proti vyprávění a jeho doprovodným aspektům: sekvenčnosti, kauzalitě, lineárnímu času či teleologickému smyslu. Jak to jednou s povzneseným básnickým pohrdáním vyjádřil Shelley: „Mezi vyprávěním a básní je ten rozdíl, že vyprávění podává katalog

odloučených faktů, nepropojených ničím vyjma času, místa, okolností, příčiny a účinku, zatímco báseň je plodem skutků souladných s neměnnými podobami lidské přirozenosti."[42] Tím je přednesena obhajoba apostrofní poezie proti narativu. Pokud báseň shromáždí chlapce, několik ptáků, pár blažených tvorů a nějaké ty hory, kopce a hájky, máme sklon začlenit je do narativu, v němž jedno vede ke druhému, události vyžadují lokalizaci v čase a za chvíli před sebou máme báseň, jež by vyvolala Shelleyho kritiku. Pokud však do básně zařadíme „tebe, pasáčku", „vás, ptáky", „vás, blažené tvory" atd., okamžitě jsou asociováni s jakousi bezčasou přítomností, již je ale lepší chápat jako temporalitu lyrické artikulace či výpovědi. I kdyby byli ptáci pouze jedinkrát zahlédnuti v minulosti, jakmile je apostroficky oslovíme „vy, ptáci", klademe je tím do času apostrofy, zvláštní temporality tvořené souborem všech momentů, v nichž může text říct „nyní". Jedná se o čas diskursu, nikoli příběhu. Značná část energie Wordsworthovy Ódy pramení z napětí mezi narativem dospívání a ztráty, který postupuje od dítěte k dospělému, a apostrofní temporalitou, v níž se ptáci, tvorové, chlapci atd. vzpírají organizaci do událostí a naopak se stávají složkami oné události, jíž se snaží být sama báseň.[43]

Tvrdím tedy, že základní charakteristikou lyriky není popis a interpretace nějaké minulé události, nýbrž iterativní a iterovatelná performance události v lyrické přítomnosti, v onom „nyní", jež je zvláštním rysem lyrické artikulace. Básnická apostrofa směle sází na to, že lyrika dokáže odsunout čas vyprávění, zprávy o minulých událostech, a přenést nás do trvalé přítomnosti apostrofního oslovení, onoho „nyní", v němž se před čtenáři může opakovaně odehrát básnická událost. Fikce je o tom, co se stalo pak, lyrika je o tom, co se děje teď.[44]

Napětí mezi rituálními a fikčními složkami lyriky jsem probíral výše. Kontrast apostrofy a narativu teď před nás staví zvláštní verze této vzájemné

42 Percy Bysshe Shelley: A Defense of Poesy, in: *Shelley's Prose*, Albuquerque: University of New Mexico Press 1954, s. 281. Wordsworth napsal, že vlivem dětského „pocitu nezkrotnosti ducha ve mně" „jsem o vnějších věcech často nedokázal uvažovat tak, že mají vnější bytí, a se vším, co jsem viděl, jsem jednal jako ne s cizím, nýbrž začleněným do mé vlastní nehmotné přirozenosti". Viz William Wordsworth: *The Fenwick Notes of William Wordsworth*, ed. Jared Curtis, London: Bristol Classical Press 1993, s. 61.

43 Za přesvědčivou argumentaci proti antinarativnímu čtení této ódy děkuji Simonu Jarvisovi.

44 Bezostyšně si tu uzpůsobuji skvělý výrok Alice Fultonové: „Fikce je o tom, co bude dál. Poezie je o tom, co se děje teď." Viz *Feeling as a Foreign Language: The Good Strangeness of Poetry*, St. Paul (Minn.): Greywolf Press 1999, s. 7.

souhry. Báseň může zachycovat sérii událostí; ty pak nabývají významu, který lyrika vyžaduje, pokud je čteme synekdochicky či alegoricky. (K tématu se vrátím v šesté kapitole.) Když se chtěl Wordsworth apostrofám vyhnout, psal lyrické balady: historky, jež nesou význam. Anebo se básně mohou dovolávat předmětů, mohou prostor lyrického „nyní" zalidnit podobami a silami, jež sice nepochybně mají svou minulost i budoucnost, avšak jsou evokovány coby přítomné. V apostrofní básni se nemusí nic dít – velké romantické ódy tu jsou dostatečným důkazem. Pro lyriku je charakteristická převaha apostrofního a rituálního momentu. V básni se nemusí nic dít, jelikož děním má být sama báseň.

Napětí mezi narativitou a apostrofičností lze vzít za hybnou sílu v pozadí širokého spektra lyriky. Za ukázku převahy apostrofičnosti lze například považovat básně, které (což je velice běžný krok) nahrazují časový protiklad protikladem nadčasovým nebo nahrazují referenční temporalitu temporalitou řeči. Lyrika tohoto druhu sleduje časový problém: něco kdysi přítomného vymizelo nebo se ztratilo, a ačkoli lze tuto ztrátu vyprávět, příslušná časová sekvence je stejně nezvratná jako sám čas. Apostrofy tuto strukturu nezvratnosti transformují tím, že ji vyjímají z lineárního času a vkládají do času řeči. Časové spění od A k B se po apostrofní restrukturaci mění v reverzibilní střídání mezi A' a B', v hru přítomnosti a absence, nad kterou nevládne čas, nýbrž básnický důvtip či básnická moc.

Nejzřejmějším příkladem této struktury je elegie. Elegie nahrazuje nezvratnou časovou disjunkci, totiž přechod ze života ke smrti, reverzibilním střídáním žalu a útěchy, evokací absence a přítomnosti. Například Shelleyho Adonis nám – podobně jako Miltonův Lycidas – pomocí apostrof skýtá střídání namísto narativní sekvence:

> Oh weep for Adonais – he is dead!
> Wake, melancholy Mother, wake and weep!
> Yet wherefore? Quench within their burning bed
> Thy fiery tears, […]
> Most musical of mourners, weep again!
> Lament anew, Urania! […]
> but his clear Sprite
> Yet reigns o'er earth; the third among the sons of light.
> Most musical of mourners, weep anew! […]

Awake him not! surely he takes his fill
Of deep and liquid rest, forgetful of all ill. […]

Mourn not for Adonais. – Thou young Dawn,
Turn all thy dew to splendour, for from thee
The spirit thou lamentest is not gone;
Ye caverns and ye forests, cease to moan!

▪

Pro Adonise plačme! Umřel on!
Ó Matko truchlivá, bdi nad ním v lkání!
Však ale proč? Spíš udus v ňadrech ston,
v jich žhavém loži stav slz horkých plání […]
Ty, jejíž nářek nejvíc hudbou dýchá,
plač, ještě plač jen Uranie dál! […]
Bez hrůzy jeho Duch, jenž stále plál,
sestoupil klidně smrti ve objetí
a vládne zemi dál ze synů světla třetí.

Jej nebuď! Jistě plnou hrudí vdechá
sen, v kterém není zla, v němž plyne mír a těcha.

Jej neplačme! Svou rosu ty Dne mladý
změň v samý jas, neb jej neschvátil skon,
duch neodešel, pro nějž lkáš, je tady,
ó sluje, lesy, květy, vodopády,
svůj stavte pláč! […]

[překlad J. Vrchlického]

Kolísavým pohybem mezi oběma pózami báseň maže časový půdorys reálné ztráty; soustředění na střídavé apostrofní příkazy – truchli, netruchli – způsobuje, že hlavním tématem se stává evokativnost samotné básně.

Podobný vzorec vykazuje jinak velmi odlišná báseň, Yeatsovo Mezi školními dětmi: opakované kontrasty mezi stářím a mládím tvoří strukturu, od níž se báseň v předposlední sloce pomocí apostrofy nečekaně odvrací:

– O presences
That passion, piety or affection knows,
And that all heavenly glory symbolise –
O self-born mockers of man's enterprise;

▪

– Úkazy
pro vroucně zbožnou mysl vznícenou,
jste symbolikou nadoblačné slávy –
svébytní posměváčci lidské snahy.

[překlad J. Valji]

Zde vzývané transcendentální úkazy či bytosti (*presences*), ony obrazy tvořící úběžník intenzivních emocí, ze kterých též vzešly, způsobují, že se pomíjivé lidské životní plány zdají malicherné a marné. Druhá apostrofa však proti těmto obrazům vyvolává jinou skupinu úkazů-„přítomností", jež jsou empirické i transcendentální současně a báseň je prezentuje jako možné příklady organického splynutí:

O chestnut-tree, great-rooted blossomer,
Are you the leaf, the blossom or the bole?
O body swayed to music, O brightening glance,
How can we know the dancer from the dance?

▪

Kaštane, kořenatý rozkvěte,
je list, či květ, či peň tvá skutečnost?
Ó tělo v hudbě, záři v očích vzniklá,
můžem snad oddělit od tance tanečníka?

[upravený překlad J. Valji]

Opozice již nespočívá v nezvratném časovém posunu od mládí ke stáří, nýbrž v nadčasové juxtapozici dvou druhů obrazů, evokovaných apostrofami jakožto prézence. Zda mezi těmito alternativami můžeme volit, a co by v sobě takové rozhodnutí obnášelo, je těžká otázka, avšak báseň z ní pomocí apostrofního obratu učinila otázku ústřední.

Básně, jež navenek líčí ztrátu, již uznávají za nezvratnou a u níž nevybízejí k sebemenší transcendentální naději, mohou toto vědomí nezvratnosti podkopávat užíváním apostrof. Líčením ztráty jsou Wordsworthovy Elegické sloky:

> A power is gone, which nothing can restore;
> A deep distress hath humaniz'd my Soul.
>
> ▪
>
> Zmizela moc, již neobnoví nic;
> hluboká tíseň mou duši zlidštila.

Ovšem tím, že vypravěč *osloví* hrad Peele –

> I was thy neighbour once, thou rugged Pile!
> Four summer weeks I dwelt in sight of thee:
> I saw thee every day
>
> ▪
>
> Kdybych byl v sousedství tvém, Trosko!
> Půl léta měl jsem tě jasně na dohled:
> já den co den tě zřel

– jej klade mimo narativní čas a odmítá nároky narativního času přímo ve vzpomínkových větách, které jej uznávají. Apostrofy z hradu činí přítomného adresáta, díky čemuž se vypravěč může identifikovat s „ohromným hradem, jenž tu vznešen stojí", a ve své básnické schopnosti evokace hradu může odhalit povědomí vlastní kontinuity.

Apostrofa se narativu vzpírá, jelikož její „nyní" nepředstavuje moment v časové sekvenci, nýbrž zvláštní řečové „nyní": nynějšek psaní a básnické výpovědi. Tato řečová temporalita, k níž se vrátím v šesté kapitole, je zatím skoro nepochopená a je velice těžké o ní uvažovat, nicméně podle všeho tvoří jeden z cílů lyriky: onen iterovatelný čas, v němž řeč může říkat „nyní".

Pokud jeden podstatný efekt lyrického oslovení spočívá v tom, že narativní temporalitu nahradí temporalita básnické události, přispívá to k možná vůbec nejdůležitějšímu účinu apostrofy, totiž evokaci básnické moci. Již jsem se tohoto aspektu z různých hledisek dotkl: výše například byla řeč o apostrofě

jakožto zhmotnění básnické suverenity – odvahy oslovit slunce, vítr, hvězdy – nebo zdroji rozpaků. Apostrofa pojímá vztah subjektu ke světu jako spekulární vztah, vztah mezi subjekty, a má vysoce optativní charakter: vyjadřuje přání, žádosti, touhy, aby pro vás ono oslovené, ať už to je cokoli, něco učinilo, nebo naopak v obvyklém konání ustalo. Heinz Schlaffer má za to, že lyrika v jádru klade odpor vůči odkouzlení světa, vzpírá se sekulární racionalitě, zvítězivší nad jinými formami uvažování, v nichž důležitou roli hrál rituál, a že setrvává u způsobů vzývání a magických úkonů, jež jinak působí anachronicky.[45] Při tomto vytrvávání však lyrika různými způsoby dává najevo svou skepsi. Manifestace napětí mezi okouzlením a odkouzlením, suverénním požadavkem, aby se veškerenstvo podřídilo našim touhám, a pochybnostmi o účinnosti podobných básnických aktů dokonce patří mezi základní rysy lyriky. Skvostně to je předvedeno v básni Moc A. R. Ammonse:

DOMINION

Glittery river, I said,
rise, but
it didn't:

stop, then, damn
it, but it
didn't:

O river, I said,
ruffle
blurring

windknots up
(and
that was nice

45 H. Schlaffer: *Geistersprache*. Alternativní názor, podle něhož okouzlení a odkouzlení představují neodlučně propletené aspekty lyriky, předkládá Klas Molde: Enchantment and Embarrassment in the Lyric.

like perch striking roils
at surface
flies):

river, I said, don't
turn back,
and it eased on

by,
majestic in the sweetest
command.

MOC

Třpytná řeko, řekl jsem,
vzedmi se, ale
ona ne:

tak teda sakra
stůj, ale
ona ne:

ó řeko, řekl jsem,
zčeř
rozmazané

uzly na vlasci
(a
to bylo hezké

jako když okoun v oblouku
loví mouchy
u hladiny):

řeko, řekl jsem,
neobracej se,
a plynula

dál,
majestátní v nejmilejším
rozkazu.[46]

Básník nakonec nalezne funkční příkaz a umožní básni plynout dál díky tomu, že se podřídí „milému rozkazu" řeky. Pochybnosti o moci básnictví však nejsou rysem jen moderních básní, v nichž jsou oslovovány i ponožky, slunce, židovství nebo bývalé adresy způsobem, který hraničí s žertem; hrají ústřední roli i v básních jednoznačně začleněných do romantické tradice, jež se výslovně uchází o profétické efekty. Vezměme si báseň Alphonse de Lamartina Jezero, slavnou díky apostrofní výzvě, kéž se čas zastaví: *O temps, suspends ton vol!* („Ó čase, ustaň ve svém letu!").

Je-li nějaká báseň reprezentativní pro apostrofní diskurs, je to Lamartinovo Jezero, jež do oslovení přírody začleňuje působivý nářek nad plynutím času a lidskou ztrátou, tj. počíná si způsobem, který přispívá k chápání apostrofy jakožto vyřinutí silné emoce: *Temps jaloux, se peut-il que ces moments d'ivresse* […] *s'envolent loin de nous* […]? („Čase žárlivý, je možné, že tyto chvíle opojení […] odlétnou daleko od nás […]?"). A o dvě sloky níže:

Éternité, néant, passé, sombres abîmes,
Que faites-vous des jours que vous engloutissez ?
Parlez : nous rendrez-vous ces extases sublimes
Que vous nous ravissez ?

Věčnosti, nicoto, minulosti, propasti temné,
co činíte se dny, které pohltíte?
Mluvte: vrátíte nám ty vznešené extáze,
jež nám vyrváváte?

46 Za upozornění na tento mimořádně pertinentní příklad děkuji Rogeru Gilbertovi.

Příkaz věčnosti, aby promluvila, dosahuje vrcholu básnické suverenity a odvážně si připravuje scénu pro vlastní ponížení – jelikož věčnost neodpoví.

Jezero začíná rétorickou otázkou ohledně možnosti zastavit na chvíli plynutí času:

> Ainsi, toujours poussés vers de nouveaux rivages,
> Dans la nuit éternelle emportés sans retour,
> Ne pourrons-nous jamais sur l'océan des âges
> Jeter l'ancre un seul jour ?
>
> ▪
>
> Tak neustále hnáni vstříc novým břehům,
> nenávratně unášeni do věčné noci,
> nebudeme v oceánu věků shodit kotvu
> ani na jediný den moci?

Druhá sloka se obrací k jezeru a žádá je, aby jednak přihlíželo básníkově nynějšímu osamění po odchodu milé – „Hleď, přicházím a usedám na tento kámen sám" –, jednak si vzpomnělo na dřívější návštěvu společně s milovanou. Konkrétně básník po jezeru žádá, aby si vzpomnělo na *její* tehdejší apostrofu: *O temps, suspends ton vol, / Et vous, heures propices, suspendez vos cours* („Ó čase, ustaň ve svém letu, / a vy, příznivé hodiny, přerušte svůj běh"). Tato slavná apostrofa – apostrofa v apostrofě, když milovaná žádala čas, aby jim dovolil užít si své tolik prchavé štěstí – se prý ze strany jezera dočkala pozornosti (*le flot fut attentif*), byť ze strany času nikoli. I zde spočívá fundamentální gesto apostrofy v tom, že mění v adresáta věc, která normálně být adresátem nemůže, a pojímá ji jako subjekt schopný sluchu, tedy v principu též činu a odpovědi.

Tuto naříkavou pózu Baudelaire ironizuje v básni Beatrice, což je satira na postoje romantických básníků. Básník je na procházce a naříká si přírodě:

> Dans des terrains cendreux, calcinés, sans verdure,
> Comme je me plaignais un jour à la nature,
> Et que de ma pensée, en vaguant au hasard,
> J'aiguisais lentement sur mon coeur le poignard

Uprostřed pustého, sežehnutého kraje
já kdysi přírodě si v slzách naříkal
a ze své myšlenky si dýku dělaje
já v srdce zvolna si ji zabodával

[upravený překlad S. Kadlece]

Strukturu, již Baudelairova báseň zesměšňuje a demystifikuje, však současně využívá. Když démoni básníka uslyší, začnou se v obláčku pochechtávat a šeptat si o tom pošetilci:

« Contemplons à loisir cette caricature
Et cette ombre d'Hamlet imitant sa posture,
Le regard indécis et les cheveux au vent.
N'est-ce pas grand' pitié de voir ce bon vivant,
Ce gueux, cet histrion en vacances, ce drôle,
Parce qu'il sait jouer artistement son rôle,
Vouloir intéresser au chant de ses douleurs
Les aigles, les grillons, les ruisseaux et les fleurs,
Et même à nous, auteurs de ces vieilles rubriques,
Réciter en hurlant ses tirades publiques ? »

„Ach, podívejme se na karikaturu tu,
Hamletův bědný stín, zjev plný jeho rmutu,
a vlasy ve větru a nerozhodný zrak.
Ach, zda ten vyžilec, ten nuzný ubožák,
ten tragéd bez místa, ten hlupec není k pláči,
chtě, když svou úlohu hrát umělecky ráčí,
zpíváním o žalech, kterými trpí, bloud,
potoky, květiny, orly a cvrčky jmout,
a dokonce i nám, vinným jeho spády,
vřeštivě přednášet ty svoje patirády?“

[překlad S. Kadlece]

Když si tento básník naříká přírodě, dostane se mu odpovědi – od démonů, kteří se posmívají jeho arogantní snaze zaujmout veškerenstvo svými nářky, byť se o ně současně sami zajímají. Báseň se této básnické póze posmívá, ale

současně stvrzuje strukturu tohoto vztahu, v němž básník může oslovit veškerenstvo a očekávat odpověď, byť ironickou. Démoni v mracích jej nejenom sledují a výsměšně odpovídají, ale též úspěšně konkurují jeho milence. Básně tohoto druhu, v nichž primárním rozměrem je posměch, taktéž dávají najevo, že posměch závisí na vatických předpokladech apostrofy. Tato figura pomáhá při konstrukci jak vlídného či vstřícného, tak nepřátelského veškerenstva a zesměšněním básnických nároků vzniká – řečeno s Williamem Empsonem – „pseudoparodie, jež odzbrojuje kritiku".[47]

Jezero se apostrofnímu postoji nevysmívá; sleduje odlišnou strategii. Žádá, aby věčnost promluvila, jezero pohlédlo a čas se zastavil, ale shodně s mnoha dalšími apostrofními básněmi si též uvědomuje, že podobné požadavky jsou marné. Osmá sloka připouští, že čas se nezastaví: „Marně však žádám ještě o pár chvil. / Čas mi uniká a prchá." A je charakteristické, že báseň postupuje od nemožných nároků, vznášených na tyto ne-lidské adresáty, k požadavkům věrohodnějším, u nichž si dokonce lze představit, že se splní, podobně jako Ammonsův příkaz řece, ať se neobrací. Po úvodním požadavku, aby věčnost promluvila, báseň na závěr žádá jezero, mlčenlivé skály, sluje a lesy, aby zachovaly památku jejich lásky. Jak to učiní? Tak, že ji nechají dál žít v obvyklém vlnění a vanutí, ve všech zvucích a každém dechu.

Ô lac ! rochers muets ! grottes ! forêt obscure !
Vous, que le temps épargne ou qu'il peut rajeunir,
Gardez de cette nuit, gardez, belle nature,
Au moins le souvenir !
[…]
Qu'il soit dans le zéphyr qui frémit et qui passe,
Dans les bruits de tes bords par tes bords répétées,
Dans l'astre au front d'argent qui blanchit ta surface
De ses molles clartés.

Que le vent qui gémit, le roseau qui soupire,
Que les parfums légers de ton air embaumé,
Que tout ce qu'on entend, l'on voit ou l'on respire,
Tout dise : Ils ont aimé !

47 William Empson: *Some Versions of Pastoral*, New York: New Directions 1960, s. 57.

Vy tichá skaliska, jezero, lesní pásma!
Vám sebeobnovu přidal čas do vínku.
Chovej na dnešní noc, ó přírodo má krásná,
alespoň vzpomínku!
[…]
Ať ji unáší van ve svém chvění a břeh
ke břehu ozvěnou ji nese, ať ji cení
od luny stříbrosvit, když paprsků svých zře
v hladině zrcadlení.

Ať vítr skučící i rákos, každý vzdech,
ať vůně, které se do sebe promíchalym
ať vše, co slyšíme, co zříme a má dech –
ať šeptá: Milovali.

[překlad Z. P. Krupičkové]

Bude-li báseň úspěšná, nepřiměje sice věčnost promluvit nebo čas zastavit se, nicméně dosáhne věrohodnějšího efektu: přiměje nás chápat přírodní dění jako aktivitu, která opakuje slova: „Milovali!" Jezero tedy nejdříve předkládá vatické oslovování entit pojímaných jako subjekty, poté nesplnitelné požadavky, jejichž nesplnitelnost uznává, a nakonec požadavky, jež se prostřednictvím básně mohou uskutečnit. I přes vršení nesplnitelných požadavků se básni může podařit – jestliže přírodní síly pojme jako oslovovatelné subjekty a poté zformuluje skromnější požadavky – uskutečnit svou kvazimagickou snahu a zapojit svět do scénáře připomínky.

Apostrofní básně projevují rozmanitými způsoby povědomí o tom, jak je cíl, o který usilují, obtížný. Básně, jež provádějí smělé apostrofy, mnohdy končí otázkami a ústupky. Keatsova Óda na slavíka prezentuje extatické setkání se slavíkem a vším, co by mohl ztělesňovat, avšak končí: „Prý šálit umí fantazie, / leč ne zas dost, ta víla šálivá." Klame tím, že neklame efektivně a zanechává nám otázky:

Was it a vision or a waking dream?
Fled is that music: – Do I wake or sleep?

Byla to vidina, či snil jsem v bdění?
Utichla hudba. Sním, anebo bdím?

[překlad H. Žantovské]

Otázky ohledně statusu tohoto setkání vyvolávají nejistotu ohledně jakýchkoli nároků na to, co by setkání mohlo sdělovat – James Longenbach hovoří o „tkáni dvojznačností, jež zakládá naši zkušenost této básně" –, avšak ponechávají nám samu básnickou událost.[48]

Jiné básně si ohledně efektivity apostrofního aktu otázky nekladou, nýbrž stavějí do popředí vlastní apostrofní postupy a parodují je. Baudelairova Labuť začíná apostrofou *Andromaque, je pense à vous* („Na vás myslím, Andromacho"). Poté titulní labuť, jež nostalgicky hledá „krásnou rodnou tůň" v „potoce bez vody", apostrofně oslovuje samu vodu: *Eau, quand donc pleuvra tu ? quand tonneras-tu, foudre ?* („Kdy, vodo, budeš dštít? Kdy budeš blýskat, blesku?"). Skutečnost, že francouzské *eau* je zvukově shodné s apostrofním *O*, může podnítit různé interpretace: absence *eau* generuje apostrofu, apostrofní *O* implikuje absenci; nostalgické hledání původní chvíle či původního místa, *eau* krásné rodné tůně, přináší jen *O* jazykového tropu; nebo snad tato slovní hříčka odhaluje, že potenciálním adresátem každé apostrofy je samo apostrofní *O*, a ze všech apostrof se tak stává vzývání samotného vzývání. Jisté je, že Baudelairova báseň staví apostrofní gesto do popředí a spojuje apostrofující labuť s básníkem Victorem Hugem, pobývajícím ve vyhnanství, jemuž je báseň věnována:

Je pense à mon grand cygne, avec ses gestes fous,
Comme les exilés, ridicule et sublime
Et rongé d'un désir sans trêve !

▪

[Myslím na svou velkou labuť s jejími bláznivými gesty, jako vyhnanci
směšnou a vznešenou – a sžíranou bezmeznou touhou!]

Báseň předkládá kritiku apostrofního gesta, vznešeného a směšného současně. Když hledá něco od sebe odlišného (*eau*), nachází jen sebe samo – *O*. V tomto ohledu je úvodní apostrofa Andromachy – která o nic neusiluje, pouze

48 James Longenbach: *The Virtues of Poetry*, Minneapolis: Greywolf Press 2013, s. 134.

realizuje to, co sama vyhlašuje: „Na tebe myslím!“ – apostrofou demystifikovanou. Jestliže však je apostrofující labuť předvedena coby směšná, činí z ní toto marné gesto pro čtenáře – přičemž prvním z nich je sám básník, který již nyní v labuti spatřuje „podivný a osudový mýtus“ – působivý symbol ztráty a stesku. Slabě apostrofující *cygne* se (jak upozorňují všichni interpreti) mění v silné apostrofní *signe* a čtenáři přijímají onen pocit, jenž je odhalován marností labutí apostrofy. Labutí apostrofa nemá žádný dopad, avšak báseň přežívá jako příhoda, klovnutí.

Někdy se apostrofním oslovením utváří hlas vznešeného básníka, jenž touží zastavit čas, zkrotit větrné vání nebo roční doby a povolat bohy, i když zpravidla básně před vlastním koncem od podobných nároků ustoupí. Básník, který vzdává hold času a pobízí ho vykonat své dílo – „Hltavče čase, otup tlapu lví“ –, avšak zakazuje mu „přidat další zločin: / nerozryj hodinami líce mojí milé“, nakonec přizná, že není s to nic zakazovat, a přijme alternativní řešení, jež však nadále deklaruje výsadní postavení poezie: „Páchej, starý Čase, svoje zlo! Přes křivdu tvoji / má milá bude navždy mladá žíti v básni mojí.“[49]

Apostrofy postulují subjekt, po němž se žádá, aby tak či onak odpověděl, byť třeba jen tím, že oslovení vyslechne. Jen málokterý básník však měl drznost nutnou k tomu, aby si představil výslovnou odpověď: výjimkami je Sapfó, jak jsme viděli v první kapitole, a Victor Hugo, který bez zábran nechává přírodu promlouvat a zaznamenává, „co praví ústa tmy“ (*ce que dit la Bouche d'ombre*). Počínají si tak i někteří moderní básníci, avšak využívají přitom vychytralých úskoků. Frank O'Hara v Pravdivém vylíčení hovoru se sluncem na Ohňovém ostrově nabízí komickou verzi aubady, svítáníčka:

> The Sun woke me this morning loud
> and clear, saying "Hey! I've been
> trying to wake you up for fifteen
> minutes. Don't be so rude, you are
> only the second poet I've ever chosen
> to speak to personally
> so why
> aren't you more attentive? If I could
> burn you through the window I would

49 W. Shakespeare: Sonet 19.

to wake you up. I can't hang around
here all day."
"Sorry, Sun, I stayed
up late last night talking to Hal."

Slunce mě dneska ráno probudilo
hlasitým a jasným: „Hej! Už tě
budím dobrých patnáct
minut. Tak se hned nedurdi, jsi
teprv druhý básník, kterého jsem se
vůbec rozhodlo oslovit,
tak buď
trochu pozornější! Kdybych tě
mohlo přes okno popálit, byl bys
vzhůru natotata. Nemůžu tady
okolkovat celý den."
„To víš, slunce, šel
jsem pozdě spát, klábosili jsme s Halem."

[překlad J. Kořána]

Převrací se tu situace z Donnova Vycházejícího slunce: namísto aby si básník slunci naříkal, že končí milostnou noc, stěžuje si slunce básníkovi (i když následně prohlásí, že má jeho básně rádo a ať se netrápí s lidmi, kteří o něm tvrdí, že je blázen).

Žertování ale není jediná strategie. Ammons se otázky oslovování v lyrické tradici ujímá v posmrtně vydané Aubadě. „Ty" coby protipól básnického oslovení, kdysi spojovaného s vaticky vzývanými přírodními objekty, ono „ty", jež lze ztotožňovat s Bohem nebo s milovanou, sice – naznačuje Ammons – nadále plní jistou funkci, avšak vymyká se uchopení, „nelze je nikde / najít ani mu blahopřát". Druhá půle Aubady předkládá rozsáhlou úvahu o lyrickém oslovení:

Sometimes when I say
"you" in my poems and appear to be addressing
the lord above, I'm personifying the contours

of the on high, the ways by which the world
works, however hard to see: for the on high

is every time the on low, too, and in the
middle: one lifts up one's voice to the

lineations of singing and sings, in effect,
you, you are the one, the center, it is around

you that the comings and goings gather, you
are the before and after, the around and

through: in all your motions you are ever still,
constant as motion itself: there with

you we abide, abide the changes, abide the
dissolutions and recommencements of our very

selves, abide in your abiding: but of course
I don't mean "you" as anyone in particular

but I mean the center of motions millions of
years have taught us to seek: now with

space travel and gene therapy that "you" has
moved out of the woods and rocks and streams

and traveled on out so far into space that it
rounds the whole and is, in a way, nowhere to

be found or congratulated, and so what is out
there dwells in our heads now as a bit of

yearning, maybe vestigial, and it is a yearning
like a painful sweetness, a nearly reachable

presence that nearly feels like love, something
we can put aside as we get up to rustle up a

little breakfast or contemplate a little
weight loss, or gladden the morning by getting
off to work...

▪

Někdy, když v básních
řeknu „ty“ a vypadám přitom, že oslovuji
pána na výsostech, provádím personifikaci

kontur toho na výsostech, způsobů, byť těžko viditelných,
jak funguje svět: neboť to na výsostech je pokaždé

také tím nízkým dole a tím uprostřed:
člověk vždycky zvedá hlas

k nárysům zpěvu a vlastně zpívá
tebe, ty jsi to jedno, jsi střed, kolem

tebe se druží všechno dění, ty jsi
to dřív a to poté, to kol a to

skrz: ve všech svých hnutích jsi v klidu,
stálý jako pohyb: my takto s tebou

přetrváváme ve změnách, přetrváváme v
rozkladech a nových začátcích vlastních

já, trváme v tvém trvání: ale samozřejmě
nemíním „tebe“, někoho konkrétního,

míním středobod pohybů, jež nás miliony
let naučily hledat; a dnes, s lety

do vesmíru a genetickou terapií se to „ty“
přemístilo z lesů, skal a řek a doputovalo

ve vesmíru tak daleko, že
jej obepíná a svým způsobem je

nelze najít, nelze mu blahopřát, a to tam venku
tedy teď dlí v našich hlavách jako dávka

touhy, možná zbytku touhy, a je to touha jak
miloučká bolest, takřka dosažitelná

přítomnost, skoro jako láska, cosi, co
můžeme odsunout stranou, když vstáváme, abychom

si ukuchtili snídani nebo se zamysleli, jestli
trochu nezhubnout, nebo neoblažit ráno tím, že se
vydáme do práce…

Podle Harolda Blooma v Shelleyho vysoce apostrofních básních, jako je Óda na západní vítr, „vzýváním ducha, jenž dlí v západním větru, nedochází pouze ke vzývání větru nebo podzimu“, nýbrž k oslovení výsostného „Ty“ v jeho pozadí.[50] Ammons podotýká, že jeho básnické „ty“ sice zdánlivě může vzývat výsostné „Ty“, avšak ve skutečnosti je personifikací způsobů, jak funguje svět: jde o neurčité „ty“ jakožto princip řádu nebo pramen hodnot. V Ammonsově popisu útěku bohů odešlo „ty“, jež přísluší k lyrickému oslovení, z lesů, skal a řek a postavilo moderního básníka před problém, co chválit či čemu „blahopřát“. Co bylo dřív venku, v oživeném vesmíru, teď dlí v našich hlavách jako rámec toužení, „takřka dosažitelná přítomnost, skoro jako láska“; Ammons se však u tohoto toužení, jež snadno přejde v rozpaky, nemůže zastavit a musí konverzačním tónem narušit svou vizi konstatováním, že ty tužby, prézence těchto zjevných a přeludných „ty“, jsou pouhou řečí, kterou můžeme odsunout stranou, zatímco si kuchtíme snídani, uvažujeme, jestli nezhubnout, a vypravujeme se do práce. Apostrofní gesto je možné odstrčit ve prospěch světských

50 Harold Bloom: *Shelley's Mythmaking*, New Haven: Yale University Press 1959, s. 75.

zájmů. Podotkněme, že sbírka, v níž je Aubade obsažena, nese název *Žblept a blábolení* (*Bosh and Flapdoodle*).

Apostrofy činí adresáty z věcí, jež není normální oslovovat, a upoutávají tak pozornost na zvláštní, nemimetický ráz řečových událostí, jež tvoří. Často (byť ne vždy) přispívají k ustavení vatického postoje, kdy se hlas obrací k oslovitelnému světu, světu entit, po nichž se chce, aby tak či onak odpověděly, jako tomu je v Shelleyho oslovení divého západního větru:

> Be thou, Spirit fierce,
> my spirit! Be thou me, impetuous one! [...]
>
> Be through my lips to unawakeńd earth
> The trumpet of a prophecy!
>
> ▪
>
> Duchem mým se staň,
> nezlomný duchu! Bouřlivče, buď mnou! [...]
>
> Polnicí rtů mých zvěstuj příští tvar
> zemi, jež sní!
>
> [překlad O. Beneše]

Samu báseň nutno považovat za odpověď pronášenou větrem: roznáší myšlenky, jako by to bylo listí, a břichomluvecky si osobuje prorockou úlohu větru. Apostrofní básně často podstupují riziko kouzelnického vyvolávání skutků pomocí radikálního gesta Keatsova kočího z básně Spánek a poezie:

> The charioteer with wondrous gesture talks
> To the trees and mountains; and there soon appear
> Shapes of delight, of mystery and fear.
>
> ▪
>
> Vozataj domlouvá se s horami
> a stromy – tu se tiše vybaví
> ze stínu mocných dubů postavy,
> překrásné, plaché, nepostižitelné.
>
> [překlad H. Žantovské]

Keatsem vyslovený nárok nechává vyjít najevo souvislost mezi apostrofou a pádem do rozpaků: vatické sebevědomí v sobě vždy obnáší riziko, že je čtenáři – a dokonce i básníci – budou považovat za přepjaté. My interpreti můžeme své rozpaky zmírnit tím, že apostrofu pojmeme jako básnickou konvenci a povolávání duchů budeme považovat za pozůstatek archaické víry. Tím, oč ve skutečnosti jde, je ale schopnost poezie měnit možnost ve skutečnost. Pokud – jak napsal Auden – je báseň „způsobem dění, ústy", můžeme apostrofu považovat za cosi víc než jen čistě zvukový incident. Apostrofní vokativ zakládá přístup k události, jelikož život, který předpokládá, tkví velmi hluboko a je deklarován tím působivěji, že sám výrok tvrdí cosi jiného. Stejně jako otázka „Přestal jste bít svoji ženu?" zavaluje posluchače svými předpoklady s razancí události a zakládá událost, s níž je nutné se utkat, jsou i předpoklady apostrofy silou, které se nelze jednoduše vyhnout. Elegantně sebereflexivním příkladem je Lamartinova apostrofní otázka: „Neživé věci, máte tedy duši?", jež to, nač se navenek táže, de facto předpokládá.[51] Klíč k efektu apostrofy tkví právě v rozdílu mezi otázkou, zda neživé věci mají duši, a *jim* kladenou otázkou, zda mají duši. Vokativ zakládá vztah mezi dvěma subjekty, i když třeba věta, v níž je vokativ obsažen, popírá oduševnělost oslovované entity, jako tomu je v Baudelairově apostrově jisté části „já" ve druhé ze sekvence básní nazvaných Spleen:

– Désormais tu n'es plus, ô matière vivante !
Qu'un granit entouré d'une vague épouvante [...]

▪

Teď, živá hmoto, jsi již jen kus bídné žuly,
který, sám v pustině, se v hrozných píscích tulí.

[překlad S. Kadlece]

Tvrzení, jež věta vykonává, je v rozporu s předpokladem, na němž spočívá – podobně jako když si Rousseau naříká neživým věcem: „Nevnímající, mrtvé bytosti, to kouzlo nesídlí ve vás, nemůže tam sídlit: je v mém srdci, jež vše

51 Alphonse de Lamartine: *Œuvres poétiques*, Paris: Gallimard 1963, s. 392.

vztahuje k sobě."[52] Oduševnělost, již si apostrofa vynucuje, je zcela nezávislá na jakémkoli tvrzení, pokud jde o reálné vlastnosti oslovovaného objektu.

Zvláště odvážným projektem oduševnění je v naší literární současnosti *Divoký kosatec* Louise Gluckové. Postuluje se tu vstřícná příroda, která skutečně odpovídá, takže různé květiny oslovují básníka-zahradníka (i když hledisko zaujímané květinou je nezvyklé a mnohdy je těžké poznat, co se přesně děje a kdo komu říká „ty"). Ve Zlaté lilii se květina obrací na člověka-zahradníka:

As I perceive
I am dying now and know
I will not speak again, will not
survive the earth, be summoned
out of it again, not
a flower yet, a spine only, raw dirt
catching my ribs, I call you,
father and master: all around,
my companions are failing, thinking
you do not see. How
can they know you see
unless you save us?
In the summer twilight, are you
close enough to hear
your child's terror? Or
are you not my father,
you who raised me?

Cítím, že
umírám, a vím, že
už nepromluvím, ne-
přežiji zemi, nebudu z ní
znovu povolána,
již ne květ, jen páteř, hrubá hlína

52 Jean-Jacques Rousseau: Monuments de l'histoire de ma vie, in: *Œuvres autobiographiques*, ed. Michel Launay, Paris: Seuil 1967, s. 74.

mě chytá za žebra a já tě
volám, otče, pane: všude kolem
se moje družky hroutí v domnění,
že to nevidíš. Jak
mohou tušit, že to vidíš,
pokud nás nezachráníš?
Jsi v letním soumraku
dost blízko, abys uslyšel
hrůzu dítěte? Nebo snad
nejsi můj otec,
ty, díky komu jsem vyrostla?

Je to odvážná prosopopoia: básník se v ní neomezuje na apostrofu, jež z květu činí potenciálně živou věc, nýbrž obdařuje ji hlasem, kterým nás květina oslovuje, a radikálně svébytným pohledem na svět. Takovéto básně, jež si fakticky představují jinakost, jejímž výpovědím lze – třeba jen na okamžik – věřit, a obdařují ji životem, plní dlouhodobý úkol lyriky a přetvářejí planetu ve svět.[53]

Specifickým účinem apostrofního oslovení je postulace světa, ve kterém si lze představovat jednání širokého spektra entit, jež se tak vzpírají našim obvyklým předpokladům o tom, co jednat může a co ne; experimentuje se tak s překonáním ideologických bariér, jež oddělují lidské aktéry od všeho ostatního. „Tato vyzývací funkce mi připadá zvláště významná, protože díky ní dochází k překonání hranic lidského," píše Friedrich Kittler.[54] Postuluje se tu – vedle říše lidské a přírodní – třetí rovina, schopná jednat a působit na náš svět. Každá ideologie umožňuje nějaké hypostatické entitě vystupovat na pozici gramatického subjektu aktivních sloves: dnes se říká, že „čas to rozsoudí", „srdce ví svoje", „trh rozhoduje o vítězi" nebo přinejmenším „dějiny to rozsoudí" – samé básnické figury. Podle nás „rychlost zabíjí", zatímco podle lyrické tradice „krása zabíjí". Proč by nás květiny nemohly žádat o záchranu? Nebyli bychom na tom lépe, kdybychom si dokázali zřetelně představit přírodu coby aktéra, a ne pouhou

53 Obsahově bohatou analýzu lyrického potenciálu podává Avery Slater: Prepostrophe: Rethinking Modes of Lyric Address in Wislawa Szymborska's Poetry of the Non-Human, *Thinking Verse* 4, 2014, s. 140–159.

54 Friedrich Kittler: *Das Nahen der Götter vorbereiten,* München: Wilhelm Fink 2011, s. 69. Za odkaz děkuji Klasu Moldemu.

hmotu, jíž lze využít pro vlastní potřeby? Theodor W. Adorno píše, že jsme ztratili přírodu a v její obrodu či opětovné získání lze doufat jedině pomocí personifikace: „Teprve zlidštěním může příroda znovu získat práva, o něž ji obrala lidská nadvláda nad přírodou." Nejrůznější současné filosofické tendence – od teorie sítí aktérů přes objektově orientovanou ontologii po teorii ekologie – zpochybnily výjimečnost lidského subjektu, představu, že jednat mohou jedině lidé, respektive „zvyk dělit svět na netečnou hmotu (věci, ‚to') a vnímavý život (nás, bytosti)," jak to zformulovala Jane Bennettová. Jak by se situace změnila, táže se Bennettová, kdybychom vzali vážně vitalitu jiných než lidských těl, nejenom jejich schopnost hatit naše plány (o níž víme odedávna), ale též konat?[55] Teorie sítí aktérů, jak ji zastává Bruno Latour, je popisem „distribuovaného poznání", díky němuž lze mnoho různých věcí věrohodně považovat za konatele, pokud pro nás má být svět srozumitelný.[56] Avšak básníci toto stanovisko zaujali jako první. Riskovali, že se ztrapní oslovováním věcí, které nemohou nic slyšet, ve snaze zajistit pro nás svět, který možná není srozumitelnější než ten obvyklý, nicméně lépe ladí s příznivými, řevnivými i extatickými vášněmi, jež život podněcuje. Prozkušování ideologických hranic vršením figur pobízených k jednání, vnímání a odpovědi je součástí lyrické práce.

Strukturu nepřímého oslovení považuji za centrální rys lyriky. A je překvapivé, že tento názor není přijímán šířeji: chceme-li totiž někoho – ať jedince, nebo publikum – oslovit bezprostředně, nebudeme kvůli tomu psát báseň. Skládání básně, a to i básně, jež je určena milované bytosti a u níž doufáme, že ji nikdo jiný nikdy neuvidí, do vyjádření vždy uvádí jistou míru nepřímosti. Mám za to, že lyrika v sobě vždy má nějaké nepřímé „ty" („člověk vždycky zvedá hlas / k nárysům zpěvu a vlastně zpívá / tebe," píše Ammons), neboť se snaží stát se událostí ve zvláštní temporalitě lyrické přítomnosti. Často to je vyjádřené „ty": milovaná bytost, Bůh, vítr, květ. Avšak někdy ne. Pak se zachvívá coby přeludná přítomnost, touha, skoro jako láska.

55 Theodor W. Adorno: Rede über Gesellschaft und Lyrik, in: *Noten zur Literatur* (Gesammelte Schriften, 11), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, s. 53; Jane Bennett: *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham (N. C.): Duke University Press 2010, s. viii.

56 Viz např. Bruno Latour: *Reassessing the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*, Oxford: Oxford University Press 2005.

6. KAPITOLA

Struktury lyriky

Jaké druhy lyriky je třeba rozlišit? Jaké struktury či organizační modality jsou vedle rytmu a zvukového uspořádání zvláště důležité či distinktivní? Tradice psaní lyriky a úvah o ní samozřejmě zahrnuje dobře dosvědčené subžánry: ódu, elegii, píseň, epitaf, hymnus a další, méně obvyklé. Literární historik Alastair Fowler překvapivě tvrdí: „Většina krátkých básní naší doby spadá do vyhraněných subžánrů. Jelikož však jsou tyto moderní subžánry velmi četné a postrádají samostatné označení, bývají zpravidla opomíjeny a není snadné je popsat." Je zvláštní tvrdit – a možná se v tom odráží skrytá touha odborníka na daný žánr? –, že většina básní spadá do vyhraněných subžánrů, a okamžitě dodat, že tyto subžánry jsou přehlížené a je těžké je popsat. Pokud jsou vyhraněné, snad by pak nemělo být obtížné podat jejich definici? Jde snad Fowlerovi o to, že jsou sice uznávány básníky, avšak čtenáři či interprety nikoli? Nebo je uznává a definuje jen několik málo profesionálních odborníků, kteří však svá tajemství neodhalili světu? Fowler o těchto opomíjených subžánrech píše: „U několika málo lze podat stručnou charakteristiku: konfesní báseň, satirický testament, epigram o historické figuře, zpráva ze symbolické země a zlověstný katechismus."[1] S výjimkou konfesní básně však jsou ostatní kategorie podivně specifické a nezvyklé – netaháná nás svým borgesovským seznamem za nos? – a museli bychom si podobných typů představit mnoho desítek, pokud bychom pro spektrum moderní poezie měli poskytnout dostatečný žánrový přehled. Fowler to za svůj úkol bohužel nepovažuje, přestože se jeho kniha jmenuje *Druhy literatury*. Moderní poezie si na popis svých četných „vyhraněných" žánrů bude muset počkat.

1 Alastair Fowler: *Kinds of Literature*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press 1982, s. 114.

Vzhledem k nedostatku informací o těchto přehlížených lyrických subžánrech bychom se mohli vrátit k subžánrům uznávaným, jejichž mimořádná různorodost svědčí o nesystematičnosti valné části literárněvědných teorií i o tom, jak nepředvídatelně se literární formy vyvíjejí z předchozích. Některé – sonet, villanella, rondó, sestina či haiku – jsou definovány strukturou verše a sloky, i když je zároveň pravděpodobné, že u nich došlo k obsahové asociaci s nejpamětihodněji artikulovanými tématy. Jiné jsou charakterizovány navenek prezentovanou příležitostí: sem patří svítáníčko, epithalamion, epitaf, elegie v moderním slova smyslu, hymnus, zvací báseň nebo carpe diem. A další se vyznačují kombinací formálních kvalit i tematického zaměření: óda je oslavná či vzpomínková báseň, rozčleněná do slok; balada (nikoli francouzská *ballade*) je báseň ve čtyřverších a na čtyři doby (někdy se střídáním čtyřdobých a třídobých veršů), zpravidla s rýmovým schématem *abcb* a prezentující lidově stylizovaný narativ. Vlivná učebnice Helen Vendlerové podává přehled různých druhů básní podle formy a udávané příležitosti vzniku, ale také podle řečového aktu (vyznání, zamyšlení, modlitba, proroctví, chvála) a námětu (květy, ptáci, cesty, moře).[2]

Podobné soupisy mohou vyhlížet nahodile a nemusí se vydávat za ucelený přehled lyrické domény; jsou ale pedagogicky užitečné tím, že čtenáře upozorňují, o jaké cíle a efekty může báseň usilovat, a dobře postihují jeden významný rys lyrické tradice: jestliže píšu báseň o ptácích, nepochybně mi přitom tanou na mysli jiné, tradicí dochované básně na stejný námět. Pokud básně o ptácích představují uznávaný typ, bude – v důsledku role, jež byla jednotlivým druhům přisouzena ve starších básních – záležet na tom, zda si za námět zvolím slavíka, drozda, labuť, lesňáčka nebo vránu. Příspěvky ke studiu lyriky se často zaměřují na vymezení určitého druhu básně, předtím opomíjené linie, jejíž význam ale vychází najevo, jakmile na ni někdo upozorní – ať už jde o báseň o venkovském

2 Helen Vendler: Appendix 5: Lyric Sub-genres, in: *Poems, Poets, Poetry*, s. 683–685. Příručka *The Companion to Poetic Genre*, ed. Erik Martiny, Oxford: Blackwell 2012, nabízí v názvech třiačtyřiceti hesel asi šestadvacet lyrických žánrů: vedle forem charakterizovaných druhem verše uvádí též hesla aubade, alba, elegie, autoelegie, *aisling* (jde o vizionářskou báseň, v níž žena představující Irsko vyslovuje proroctví!), nokturno, veršovaný dopis, krátká dlouhá báseň, válečná báseň, báseň z bestiáře, pastorála, zahradní báseň, topografická báseň a ekfrastická báseň. Nevznáší se tu žádný nárok na systematičnost.

sídle, báseň o procházce nebo o lyriku nepodstatného.[3] Seskupením básní coby příkladů určitého typu se zvýrazňuje cosi důležitého, co se básníkům podařilo, a vycházejí najevo variace uvnitř typu.

Tyto kategorie jsou hodnotné tím, že vytyčují efekty, jichž lyrika dosahuje, a rozlišují různé možnosti lyrické struktury. Jak už je snad zcela jasné, hájíme-li zde lyriku jakožto ucelenou kategorii, nemá se tím prosadit vnitřní homogenita, nýbrž vytyčit rámec, ve kterém se lze věnovat historii a pedagogice lyrického potenciálu. Jaké druhy distinktivních lyrických struktur můžeme odhalit? Hovořím o „lyrických strukturách" jednak proto, že termín „lyrická forma" je výhodnější zachovat pro typy jednoznačně charakterizované formální strukturou (jako je sonet, villanella či sestina), jednak proto, že můj zájem o lyrický potenciál se zaměřuje nejenom na uznávané typy lyriky, ale i na různé aspekty lyriky a různé strategie a konfigurace uvnitř lyrického rámce.

1. Zmapování lyriky

Existuje ambiciózní pokus o zmapování celé lyrické domény, nad kterým se tu musíme podrobněji zamyslet – jednak protože vytyčuje širokou škálu lyrických typů, jednak protože jakožto detailní a přitom ucelený koncept poskytuje východisko pro úvahu, zda lze právě tímto způsobem dobře vystihnout možnosti lyriky, nebo zda existují lepší. Northrop Frye v *Anatomii kritiky* nejprve předloží definici lyriky pomocí „prezentačního radikálu", totiž zaslechnutosti, a následně – v rozboru „specifických tematických forem" – podává soupis různých druhů lyriky. Upozorňuje přitom, že jeho přehled „neposkytne a nemá poskytnout klasifikaci specifických forem lyriky: jde v něm o zachycení hlavních konvenčních témat" a „empirické předvedení, jak se konvenční archetypy zhmotňují v konvenčních žánrech".[4] Řada poddruhů lyriky je ale samozřejmě nazvaná podle témat, ať už se jedná o básnické carpe diem, o snové vidění nebo o epitaf. I když příslušné položky působí dojmem lyrických typů, nepochybně

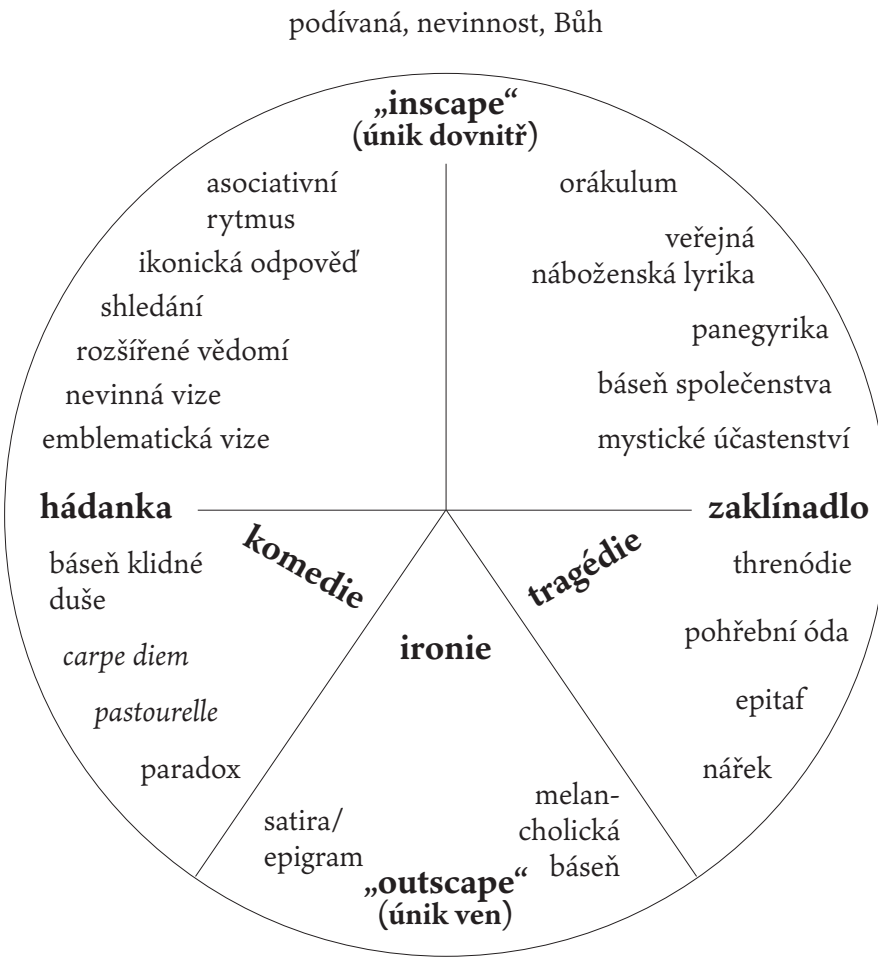
3 Viz Alastair Fowler: *The Country House Poem*, Edinburgh: Edinburgh University Press 1994; Roger Gilbert: *Walks in the World*, Princeton: Princeton University Press 1991; a k „lyrice nepodstatného" Anne-Lise François: *Open Secrets: The Literature of Uncounted Experience*, Stanford: Stanford University Press 2008.

4 N. Frye: *Anatomie kritiky*, s. 341–342 (upr. překl.).

je záhodno přijmout Fryeovo varování a chápat termíny dosazené do níže přetištěného diagramu, jak jej sestavil Robert Denham, coby lyrické konvence nebo tematické možnosti, vnímané jako kontinuum, a nikoli jako druhy lyriky.[5]

Příslušné možnosti jsou rozmístěny po obvodu kruhu vymezeného vztahem k několika protikladům. Jednak tu je protiklad mezi podívanou a mimésí: formy, jež se nacházejí blíže horní straně, tíhnou k epifanii a rituálu, formy umístěné níže tíhnou k zápletce či zpodobnění. Po směru hodinových ručiček tedy kruh znázorňuje pohyb od podívané k mimési a zase zpátky. Podle Frye tu současně dochází k pohybu od nevinnosti ke zkušenosti a zpět a též k čemusi na způsob pohybu od introvertnosti k extrovertnosti a zpět. Čtenáři Fryeovy knihy je též zjevné, že se současně jedná o pohyb od zaměření k Bohu u vrcholu k zaměření na bezbožný svět vespod – kdy dolní bod představuje ironická prázdnota. Stejně důležité však je, že pravá strana kruhu se od levé odlišuje protikladem mezi fundamentálními složkami lyriky: *melos* a *opsis*, zaklínadlem a hádankou, zvukovým vzorcem a enigmatičností.

5 Robert D. Denham: Northrop Frye and Critical Method, obr. 22: Thematic Conventions of the Lyric, s. 123; dostupné na: http://fryeblog.blog.lib.mcmaster.ca/critical-method/theory-of-genres.html. Denhamově rozboru Fryeova schématu lyriky (s. 122–127) a sestavení zde použitých nákresů za mnohé vděčím. Fryeovy zápisníky z období práce na *Anatomii kritiky* obsahují několik dřívějších a pozdějších verzí tohoto diagramu, který Denham sestavil za účelem co možná nejvěrnějšího zachycení Fryeova výkladu v textu *Anatomie kritiky*, kde žádný nákres není podán.



Nahoře se tedy nacházejí formy nejtěsněji spjaté s orakulárním asociativním rytmem lyriky, jak o něm hovoří Frye (viz čtvrtá kapitola), zde pojímaným jako kombinace inkantačních zvukových vzorců (zaklínadla) a významové mnohoznačnosti (hádanky).[6] Jeden z „nejpřímočařejších výtvorů“ ora-

6 Denham podotýká, že za typickou ukázku této konvence Frye označuje poezii G. M. Hopkinse, a proto tento kardinální bod pojmenovává termínem *inscape* a jeho protiklad *outscape*.

kulárního asociativního rytmu se podle Frye „coby typ náboženské poezie vyznačuje zvukovou koncentrací a významovou mnohoznačností". Mezi touto niterně zaměřenou epifanickou poezií a zaklínadlem coby kardinálním bodem *melu* se nacházejí básně, jež příslušejí k orakulární tradici: náboženská poezie, žalmy, hymny. S tím, jak náboženská báseň nabývá na důstojnosti a ztrácí na mnohoznačnosti, takže se od hádanky přesouvá k zaklínadlu, též nabývá veřejnějšího rázu: „její básnické ‚já' tvoří součást viditelného společenství věřících a syntax i dikce jsou méně ambivalentní" – což vede ke vzniku forem typu „pajánu na Apollóna, hebrejského žalmu, křesťanského hymnu nebo hindských véd", jež Frye označuje za „básně společenstva". Ukazuje se, že jde o kategorii vskutku rozsáhlou: zahrnuje nejenom panegyrika (tedy ódy na božstva a hrdiny, vítězné či slavnostní básně a básně do průvodu či epithalamia), ale také kurtoazní chválu milované paní. Báseň společenstva se blíží napravo položenému kardinálnímu bodu, tedy *zaklínadlu*, jež v sobě obnáší „nějaké fyzické nebo kvazifyzické nutkání, takříkajíc popohnání". „S tímto druhem zaklínadla se ponejprv setkáváme v podobě říkadel, když nás jako dítě houpají a drncají do rytmu," píše Frye. „Následují školní pokřiky, skandované popěvky a další formy ‚mystického účastenství'."[7]

S tím, jak od horní poloviny kruhu, tedy lyrické nevinnosti, postupujeme ke spodní půli, lyrické zkušenosti, nacházíme nejprve formy s výrazným zvukovým vzorcem, ale tragičtějším obsahem, tedy threnódie a pohřební ódy; poté – při postupu směrem k mimésis – sílí moment ironie a my nacházíme elegie a epitafy (tři dílce, na něž se člení spodní polovina, představují lyrické protějšky tragické, ironické a komické dramatické formy). S postupem vstříc plné ironii nacházíme „nářek, báseň z vyhnanství, prosbu přehlíženého nebo protest proti krutosti" včetně nářku nad krutostí pohrdlivé milé a poté básně skleslosti či nudy, jež se posouvají až k nejspodnějšímu bodu zkušenosti, jíž je *outscape* (únik mimo), „konvence čistého projikovaného odstupu, v níž je se vší imaginativní energií, jíž směrem k ní odvrhává básník, pozorován nějaký obraz, situace nebo nálada".[8]

Přestože *inscape* souvisí s epifanií, jelikož označuje komplex charakteristik, díky nimž se věc stává jedinečnou, není to pro tento bod kruhu – dovnitř zaměřený a orakulární – dobré pojmenování.

7 N. Frye: *Anatomie kritiky*, s. 341–344 (upr. překl.).

8 Tamtéž, s. 346 (upr. překl.). Fryeův popis básně nudy (*ennui*) je zvláštní. Např. Baudelairovy básně nazvané Spleen, jež jsou pro tuto modalitu paradigmatické, jsou pozoruhodné tím,

Na onom místě v pracovních zápisnících, kde se o svém nákresu vyjadřuje s největším přesvědčením („kolo lyriky se nádherně projasnilo a nyní vyhlíží tak, jak má: naprosto jednoduše"), ještě Frye do úvahy nevtáhl osu *opsis/melos* a sestup po této straně kruhu je jednoduchý: hymnus na boha, óda na hrdinu nebo vzývanou paní, báseň příteli či milostnému protějšku a epistolární báseň nebo satira, jež se obrací k obyčejným lidem.[9] Připojením dimenze zaklínadla a postupu od nevinnosti přes tragično ke zkušenosti a smrti se nákres zkomplikoval – a jeho levá strana zvlášť. Když postupujeme podél strany, jež odpovídá *opsis* a hádance, nacházíme v něm epigram a satiru. Pak ale v segmentu komiky nadchází paradox: Frye zmíní Shakespearův sonet 129 (Th'Expense of Spirit in a Waste of Shame), paradoxní konvence metafyzické poezie a hádankovité básně Emily Dickinsonové. Klade sem také francouzskou středověkou *pastourelle*, lyrický útvar, ve kterém se rytíř důvtipem utká s pastýřkou, a konečně sem řadí též ony „méně ambivalentní" formy lyrické komedie, jež nacházíme v básni podle hesla *carpe diem*: ta postuluje možnost potěšení ze zkušenosti a rozhodně může být i ukázkou chytrosti na způsob hádanky. Pak ale poměrně tajuplně následuje „báseň klidné duše" (*poem of the quiet mind*); zde zmiňuje deskriptivní poezii a Wordsworthe. Zvlášť podivné je, že deskriptivní poezie a klidná duše obsazují údajné maximum hádankovitosti, když přece hádanka duši většinou zneklidňuje – nicméně hádankovité haiku a kóany se mohou uplatnit v rozjímání.

Poslední kvadrant schématu, jenž od *opsis* přechází k nevinnosti a asociativnímu rytmu, je čistě z údajů v nákresu poměrně obtížně pochopitelný, i když z Fryeova výkladu jasně vyplývá, že sem spadá mnoho významné poezie. Hádanku a důvtip, výrazně přítomné ve spodním levém kvadrantu, zde podle všeho nahrazuje vizuální rozměr *opsis*, *opsis* jakožto obraz (v kontrastu ke zvuku na pravé straně): tedy emblematické básně, jako je Kladkostroj George Herberta (Frye zmiňuje Herricka a pastorální poezii), vizionářské básně o setkání s emblémem či o „imaginativní konfrontaci" (což je důležitý termín, který Denham do svého nákresu nezařadil; příkladem je Keatsova Óda na řeckou vázu) a vizionářské „básně rozšířeného vědomí", například Eliotovy

jak introvertně odmítají hovořit o jednotlivých situacích či příčinách ve světě a místo toho evokují vnitřní prostor: „Mám více vzpomínek, než kdybych žil i věk", „A duší stísněnou mi táhnou bez ustání / smuteční průvody bez bubnů, bez hudeb."

9 *Northrop Frye's Notebooks for the Anatomy of Criticism* (Collected Works, 23), ed. Robert Denham, Toronto: University of Toronto Press 2007, s. 95–96, 100.

Čtyři kvartety nebo Rilkovy *Elegie z Duina*. Při návratu k počátečnímu bodu celého cyklu nacházíme výrazněji rapsodické básně „shledání" či „sebepoznání" (Coleridgeův Kublajchán, Yeatsova Plavba do Byzance, Rilkovy *Sonety Orfeovi*) a konečně výrazněji orakulární básně s asociativním rytmem, například písně pomatenců.

Základní protiklady jsou ve Fryeově schématu dva: jednak mezi *melos* a *opsis* čili tvorbou zvukového vzorce a hádankou-obrazem, jednak mezi asociativní lyrikou zaměřenou do nitra (*inscape*) a mimetickou lyrikou zaměřenou navenek (*outscape*) – i když významný znalec Blakea se nezapře a Frye pro tuto druhou osu také používá pojmovou dvojici „nevinnost a zkušenost". Kromě toho na jiných místech přisuzuje váhu rozdílu mezi hieratičností a démotičností.

> Hieratický básník sdílí Valéryho přesvědčení, že poezie, jakou hodlá psát, stojí stejně jako šachy na komplexních a arbitrárních pravidlech, a experimentuje s rytmickými, rýmovými a asonančními vzorci, jakož i s mytologickými a dalšími formami specificky básnické imaginace. Démotická tendence spočívá ve stírání rozdílu mezi literaturou a mluvenou řečí, ve vyhledávání asociativních nebo prozaických rytmů, jichž se užívá v řeči, a jejich reprodukci v literatuře.[10]

Tato pojmová dvojice společně s triádou tradičních rétorických rovin umožňuje sestavit další klasifikační půdorys: vysoké, střední a nízké hieratično, vysoké, střední a nízké démotično. Rozdíl mezi hieratickým a démotickým by se do kola lyriky začleňoval obtížně, jelikož démotické útvary mohou patřit jak k prostotě nevinnosti, tak k satirickému či komediálnímu sveřepému odmítání zvukových a významových subtilit nebo k jejich zesměšňování. Vysoké hieratično pak může zastupovat stejně dobře orakulární lyrika Hopkinsovy básně Že příroda je herakleitovský oheň a o útěše zmrtvýchvstání:

> Flesh fade, and mortal trash
> Fall to the residuary worm; | world's wildfire, leave but ash:
> In a flash, at a trumpet crash,
> I am all at once what Christ is, | since he was what I am […]

10 Northrop Frye: *The Well-Tempered Critic*, s. 94.

Maso ať tlí a smrtelné smetí
ať padne v dědictví červům. Ať jenom popel, požáre světa, za tebou letí:
V blesku, až trubka bude buráceti,
jsem v mžiku totéž co Kristus, protože on byl také, co já nyní jsem […]
[překlad R. Preisnera a I. Slavíka]

nebo elegantní výraz sklíčenosti, jaký představuje Keatsova Óda na melancholii:

No, no, go not to Lethe, neither twist
Wolf's-bane, tight-rooted, for its poisonous wine.

▪

Ne, k Léthé nechoď, nelisuj si lék
z oměje, jedovatý nápoj vinný.
[překlad H. Žantovské]

Jak hodnotit takto pojaté zmapování? Skutečností je, že i přes všeobecnou prestiž Fryeovy knihy se literární vědci navrženým schématem zpravidla nezabývají, ani polemicky ne, což naznačuje, že je nepřijali jako důležitý nebo úspěšný přehled možností lyriky. Nikdo jiný ale nepřišel s lepším způsobem, jak setřídit literární tematiku, a možná tedy Fryeovo schéma pouze zastrašuje svou ambiciózností. Alastair Fowler ve svém stručném verdiktu nad veškerými snahami o zmapování žánrů (tj. nikoli konkrétně nad Fryeovým schématem lyriky) prohlašuje, že „kompletní zmapování je chimérický cíl" a vůbec sama představa mapy žánrů je teoreticky nevěrohodná, jelikož mapy nastolují řád jen ve vztahu ke dvěma osám, tj. k míře přítomnosti dvou kvalit a jejich opaků. Důvod, proč Frye namísto pouhého soupisu témat předkládá diagram, spočívá v odhodlání předvést, že lyrická doména (stejně jako – podle Frye – literární doména jako taková) nepředstavuje jen nahodilý soubor děl: existuje tu strukturované poznání, jehož čtenáři postupně dosahují a jež se opírá o vějíř možných imaginativních postojů vůči lidské zkušenosti. A totéž staví před oči navržený nákres: je sice možné donekonečna rozlišovat jednotlivá témata a druhy básní, nicméně vždy k tomu dochází uvnitř jistého řádu, celkové struktury. I sám fakt, že Fryeův diagram lze kritizovat a tvrdit, že by určitý druh básně měl mít blíže k zaklínadlu nebo že deskriptivní poezie nepatří k hádankám, svědčí o tom, že lyrickou doménu nevnímáme jako naprosto chaotickou a že cíl, který si Frye

stanovil, nezasluhuje posměch, i když asi nikdy nedosáhneme naprostého úspěchu.

Na jednom místě zápisníků si Frye zaznamenal: „Kéž bych měl alespoň rudimentární představu, jak si počínat při klasifikaci lyriky: i pouhý plodný nápad by znamenal hodně."[11] Podařilo se mu přinejmenším to, že svým nákresem a katalogem vytyčil ono ohromné rozpětí nejrůznějších věcí, jichž lyrika dosahuje, způsobem, který zdaleka přesahuje jakýkoli seznam: formulují se tu totiž základní protiklady, jimiž je tento konceptuální prostor strukturován.

Jak už jsem uvedl, obtíže pramení především ze snahy registrovat více než dva parametry současně: sekvence bůh–hrdina–milenka–přítel–člověk, protiklad jednotlivce a společnosti, nevinnosti versus zkušenosti i autoreference oproti mimési jsou všechny společně na jedné ose v kontrastu vůči protikladu hádanky a zaklínadla nebo tvorby vizuálních a zvukových vzorců; a tato druhá (tj. vodorovná) osa má současně vyznačovat též například kontinuum tragika–ironie–komika. Jelikož opozic, jichž by ke zmapování lyrických témat bylo možné využít, je velké množství, vede omezení na dva rozměry nutně k prolnutí možností, které se někdy mohou shodovat a jindy mohou být ostře odlišné. Pokud bychom se o zmapování lyrické domény měli pokusit se vší vážností, byl by k tomu třeba multidimenzionální prostor.

Ovšem lyrika nepředstavuje doménu, v níž bychom měli odhalovat a registrovat prostorové vztahy mezi básněmi či typy básní. Je to neuzavřená tradice básní, jež se mohou propojovat v tisících ohledů, pomocí sdílených i variovaných rysů. Snaha o zmapování vyvolává představu, že lyrika je doména oddělená od ostatních druhů poezie; ovšem protiklady využívané k rozčlenění této údajné domény pracují s rysy, jež se vyskytují i v jiných básních, a tento fakt musíme otevřeně přijmout. Mou vlastní snahou je pokusit se o popis jednotlivých aspektů lyriky a různých způsobů, jak jsou lyrické básně strukturovány, nikoli o zachycení lyrické tematiky jako takové, a mapování domény chápané jako kontinuum pro mne proto není ideální přístup; nicméně u některých aspektů lyriky může zakreslení v prostoru nepochybně napomoci v úvahách, neboť to je způsob, jak zachytit určité vztahy mezi možnostmi. Chci se nyní soustavněji zamyslet nad rituální dimenzí lyriky a využiji k tomu Fryeovo roz-

11 *Northrop Frye's Notebooks for the Anatomy of Criticism*, s. 135. Na počátek výkladu, který promýšlí, staví větu (tamtéž, s. 185): „Slovo ‚lyrika' poukazuje k tisícům krásných básní v lit – ksakru – lyrika je možná rájem poezie, ale je to Augiášův chlév poetiky, a sám mohu doufat nanejvýš v to, že moje domněnky budou použitelné pro dalšího, kdo se otázkou bude zabývat."

lišení mezi *melos* a *opsis*, tvorbou zvukových a vizuálních vzorců, jako prostor určený ke zmapování. Poté mapování opustím a proberu další aspekty a struktury lyriky, především její hyperboličnost a rituální rámcování či uplatňování fikčních složek lyriky.

Melos a *opsis*, žvatlání a čmárání, zaklínadlo a hádanka jsou aspekty, jež dovolují etablovat lyriku v její specifičnosti coby iterovatelnou formu. Jednou modalitou *opsis*, která je pro rituálnost lyriky zásadní, je vizuální rozčlenění na verše a strofy. U básní rozdělených do strof je například předem vizuálně dán určitý strukturní potenciál, totiž soubor jednotek, které jsou ekvivalentní, a přitom navzájem oddělené, a nutně tak vzniká otázka, jaký vůči sobě sloky zaujímají vztah. V Lorkově básni Měsíc vyhlíží, kterou jsme probírali v první kapitole, hranice mezi strofami vizuálně zdůrazňuje divergenci mezi pomeranči, které „nikdo její […] ve světle úplňku", a „vzlyky stříbrných mincí", jež „se ozvou" při východu měsíce. Jak lze obojí propojit? Jaký význam má pořadí strof? Oddělení strof skýtá dvě možnosti: postup vpřed, nebo naopak soubor vůči sobě alternativních promluv a obrazů, jež postup nevykazují. Především u rýmované lyriky a u básní, v nichž rýmy nejsou časté a nevyznačují konce veršů, je vizuální podoba básně zdrojem její identity jakožto básně a současně vyznačuje jednotky, jež máme pojímat jako ekvivalentní. Zejména u volného verše jsou tato tichá přerušení nejnápadnějším vyznačením veršové struktury.[12]

Pokud lyriku pojmeme jako prostorovou doménu, nachází se uprostřed mezi obrazovou a hudební sférou. *Opsis* a *melos* představují její póly. Melickým extrémem by bylo čiré žvatlání, tedy nesmyslná kouzelnická zaklínadla nebo jazykolamy typu „Nenaolejuje-li Julie, naolejuji to já" – což není lyrika, avšak uplatňují se tu techniky, jež jsou pro lyriku fundamentální. Pozoruhodnou exhibicí orality, jež se může měřit s jazykolamy, je báseň Wallace Stevense Liliputky v borových lesích (Bantams in Pine-Woods) – ocitujme z ní první strofu:

> Chieftain Iffucan of Azcan in caftan
> Of tan with henna hackles, halt!

12 Vynikající rozbor této otázky v historickém rámci podává Richard Bradford: *Silence and Sound*, Rutherford (N. J.): Fairleigh Dickinson University Press 1992.

[Azcanský náčelníku Iffucane v kaftanu z vydělané kůže a s hennovými chocholy: stůj!]

Druhou krajností jsou vizuální vzorce, jak jich využívá konkrétní poezie. Frye zmiňuje coby příklady lyriky na hranici obrazové zóny básně e. e. cummingse nebo Velikonoční křídla George Herberta, což je báseň ve tvaru andělských křídel.[13]

Z Fryeových příkladů však je patrné, že zaklínadlo a hádanka či žvatlání a čmárání vykazují vždy dvě různé dimenze, dva výrazně odlišné způsoby, jak se manifestovat. *Melos* má podobu tvorby zvukových vzorců, jejíž intenzita může dosahovat až k nesmyslnosti, k funkci *tralala*, jak o ní mluví Hegel; je tomu tak v písni Hey nonny, nonny ze Shakespearovy hry *Mnoho povyku pro nic* nebo ve slavném verši Maxe Jacoba *Dahlia! dahlia! que Delila lia*, v němž má zábavné opakování zvuků prioritu nad jakoukoli úvahou o tom, jestli Dalila svazuje jiřiny.[14] Čím více se na takovouto tvorbu zvukového vzorce upozorňuje, tím více výsledek evokuje oralitu či hlasové znění, ale tím méně naopak zpodobňuje jakýkoli představitelný jednotlivý hlas. Měli bychom proto odlišit *melos* jakožto hlasové znění od *melu* jakožto pokusu zpřítomnit zvuk coby hlas, coby řečový zvuk: takový cíl si například v některých básních klade Robert Frost nebo se tak děje v lyrice, která nabízí obraz vyhraněných hlasů díky využití nářečí (i když zde často nedochází k napodobení skutečné řeči, ale spíše k ozvláštnění jazyka s oporou v jeho materialitě).

Dvojici analogických možností nacházíme i u protikladného pólu, u *opsis* (tedy vizuálního vzorce, hádanky či čmárání): protějškem básně coby žvatlání je báseň coby čmárání, coby obraz, který nevyzývá k orální artikulaci, jako tomu je u koláží a v různých druzích konkrétní poezie. V básni Michela Leirise Le sceptre miroitant (s. 311) lze při čtení různými směry najít slova *amour*, *miroir*, *mourir*, *moi* a dokonce i *roi* („láska", „zrcadlo", „zemřít"/„umírat", „já",

13 Tvarované básně od řecké antiky až po současnost tvoří časově rozsáhlou, ale marginální tradici. Viz Jeremy Adler – Ulrich Ernst: *Text als Figur: Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*, Wolfenbüttel: Herzog August Bibliothek 1987; a John Hollander: The Poem in the Eye, in: *Vision and Resonance*, New Haven: Yale University Press 1985.

14 Max Jacob: Le Coq et la perle: *Comme un bateau est le poète âgé, / Ainsi qu'un dahlia, le poème étagé. / Dahlia! Dahlia! que Dalila lia!* Nepoužitelný, nicméně doslovný překlad by zněl: „Zestárnuvší básník je jako loď, zvrstvená báseň jako jiřina. Jiřino! Jiřino! již svázala Dalila."

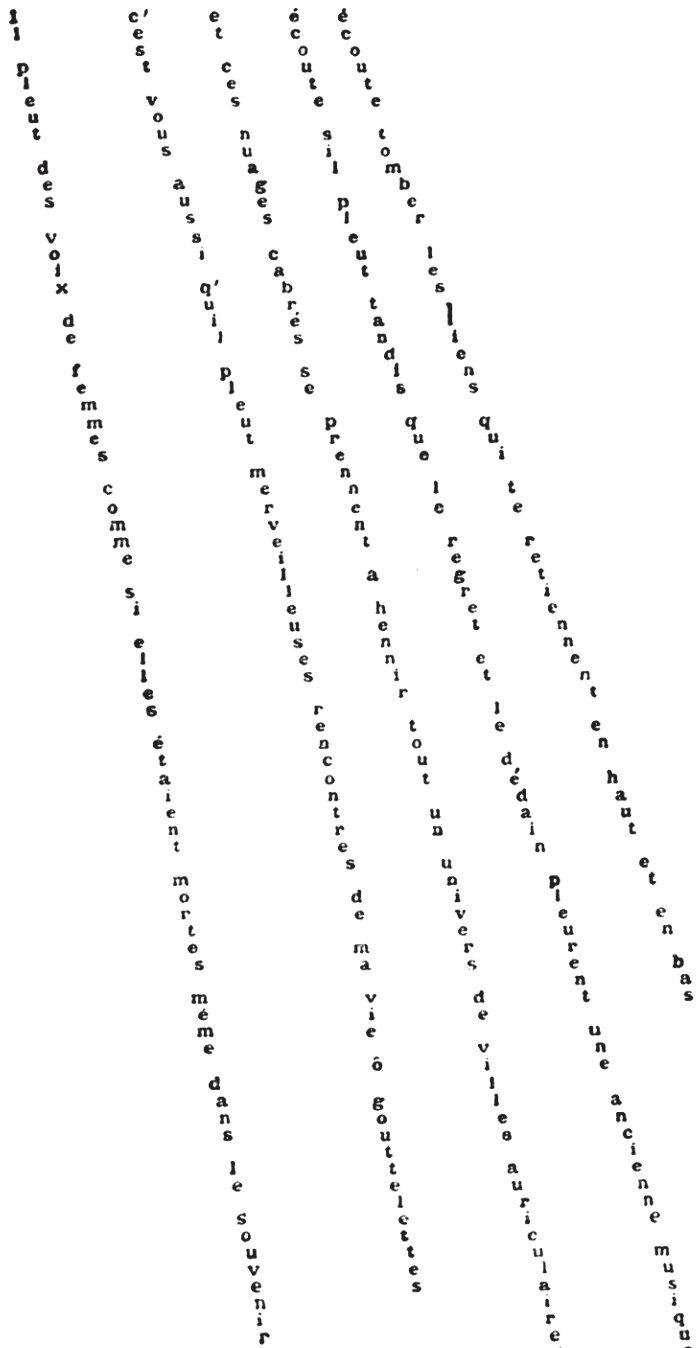
„král“) a pokusit se je konceptuálně propojit, avšak zarecitovat tuto báseň je vyloučeno: obraz tu má prioritu oproti vokalizaci.



V básni Guillauma Apollinaira Il pleut čili Prší (s. 312) slova skoro nejde rozeznat – u některých je to snazší, u některých obtížnější; pracuje se tu s nimi jako se složkami vizuálního vzorce.

Pokud si dáme tu práci a slova rozluštíme, výsledný text zní:

prší hlasy žen jako by zemřely i ve vzpomínce
a pršíte i vy podivuhodná setkání mého života ó kapičky
ty vzpínající se mraky začínají ržát celý vesmír ušních měst
poslouchej jestli prší zatímco lítost a pohrdání pláčou starobylou
hudbu
poslouchej jak padají ta pouta, jež tě drží nahoře a dole


écoute tomber les liens qui te retiennent en haut et en bas
écoute s'il pleut tandis que le regret et le dédain pleurent une ancienne musique
et ces nuages cabrés se prennent à hennir tout un univers de villes auriculaires
c'est vous aussi qu'il pleut merveilleuses rencontres de ma vie ô gouttelettes
il pleut des voix de femmes comme si elles étaient mortes même dans le souvenir

„Zrakovým" protějškem básně jakožto zpodobnění hlasu by byla báseň jakožto artikulace či předvedení obrazu, například ve výjevu červeného žebříňáku vedle bílých kuřat u Williama Carlose Williamse nebo ve dvojverší Ezry Pounda:

IN A STATION OF THE METRO

The apparition of these faces in the crowd;
Petals on a wet, black bough.

NA STANICI METRA

Zjevení těch tváří v davu;
Lístky na vlhké černé větvi.

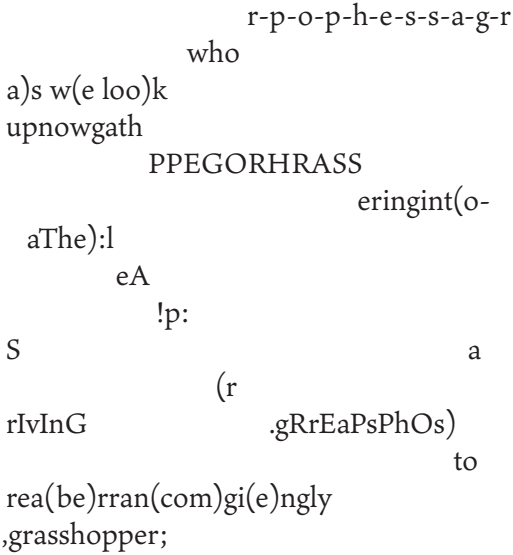
[Překlad P. Mikeše]

Od básně, která je sama o sobě vizuálním obrazem, se tato manifestace vizuálního pólu, kdy lyrika v první řadě staví před oči působivé obrazy, respektive pozoruhodné možnosti zobrazení světa, zásadním způsobem liší. Souhrnně nám tak pro protiklad *opsis/melos* vychází následující schéma:

opsis	***melos***
báseň **je** vizuálním konstruktem	báseň **je** zvukovým vzorcem (*voicing*)
nebo	nebo
báseň **tvoří/zpodobňuje** obrazy	báseň **tvoří/zpodobňuje** hlasy

Protiklad mezi *melos* a *opsis* je tedy nutné dále rozčlenit pomocí druhého protikladu mezi jazykem jakožto materiálním útvarem, literou či zvukem a jazykem jakožto nástrojem zpodobňování. V určitých ohledech tento protiklad odpovídá Fryeově svislé ose, jenže tato osa v sobě obnáší i další dimenze (nevinnost/zkušenost, zaměření dovnitř / zaměření ven), které nelze nechat jednoduše splynout, pokud chceme rozlišit všechny možnosti lyriky, jež si to žádají.

Další komplikaci v sobě obnáší Fryeova teze, že *opsis* je současně hádanka i čmáránice. Fryeova rubrika *opsis* zahrnuje jak vizuální obraz (Herbertova Velikonoční křídla), tak sémantickou hádanku (Dickinsonové Hledím, jak hltá řádky mil) – což jsou dvě různé možnosti, které se málokdy prolnou, i když k tomu dochází například v básni e. e. cummingse r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r: to je vizuální báseň, kterou není možné lineárně číst, je třeba se na ni zahledět, jelikož se jedná o vizuální, nikoli auditivní konstrukt, ve kterém je nutné změnit uspořádání písmen v prostoru.[15]



Frye však pod rubriku *opsis* řadí i slovní hádanky, u nichž vizuální rozměr absentuje, například báseň Emily Dickinsonové:

It sifts from Leaden Sieves—
It powders all the Wood.
It fills with Alabaster Wool
The Wrinkles of the road—

15 Báseň napodobuje skákání a též cvrkot luční kobylky (*grasshopper* – odvozeno z *grass*, „tráva", a *hop*, „skákat"; do zpřeházených písmen tohoto slova je vpletena věta přibližně ve smyslu

Sype se z olověných sít,
popráší celý les,
bělostnou vlnou zaplní
vyjeté vrásky cest.

[překlad J. Haukové]

Zde čtenář musí rozluštit, o čem báseň ve své sekvenci obrazů vlastně mluví (odpověď: sníh). Frye dodává, že mezi konceptuální a vizuální stránkou dlouhodobě existuje těsná souvislost, což by se dalo použít jako argument, proč ve svém diagramu dosazuje sémantickou hádanku a vizuální zpodobnění na stejný pól; stejně tak ale samozřejmě existuje tradice melických hádanek, založených na slovních hříčkách.

Opsis a *melos* vytyčují pro lyriku základní opoziční osu a jeden i druhý pojem též poukazuje k jedné hranici žánru (výtvarné umění na jedné straně, hudebnost na druhé); netvoří ale jednoduchý protiklad, jelikož oba mají minimálně dvě různé základní manifestace, zachycené v následujícím schématu.

	LYRIKA **rituální**	
opsis		**melos**
báseň jako vizuální obraz		báseň jako zvuk
(ČISTÝ VZOREC)		(NONSENS)
VÝTVARNÉ UMĚNÍ		HUDEBNOST
báseň artikuluje obrazy		báseň artikuluje hlas
dramatický monolog		*balada*
	fikční	
DRAMA		VYPRÁVĚNÍ

Opsis a *melos* nejsou stejnou měrou fundamentální: *melos* je pro lyriku nepostradatelný, zatímco její vizuální podoba (s výjimkou vyznačení veršů) může být bezvýznamná. Jedno i druhé však je variantou dominantní rituální dimenze

„*rpophessagr* se před našima očima chystá ke skoku a pře(se)sku(mě)pi(ní)vě v *grasshopper*" – pozn. překl.

či pólu lyriky. Máme-li však toto mapování přivést k úplnosti, musíme uvést, že lyrika vykazuje i další pól, jenž poukazuje k jisté hranici, totiž fikčnost. K navrženému schématu lze připojit narativní fikci – ve verších i v próze, drama i román – jakožto literaturu mimo oblast lyriky. Dramatické monology a balady spadají do lyriky, avšak leží na pomezí dramatu a vyprávěcí fikce.

S využitím pouhých dvou opozic, tj. protikladu *opsis–melos* a protikladu rituální–fikční, lze podle všeho podat schematické vymezení lyrické domény, i když při snaze je zpřesnit zjišťujeme, že Fryeovy pojmy (zvláště *opsis*) obsahují dvojznačnosti. Přestože nám ale získaný nákres může pomoci uvažovat o vějíři lyrických strategií a o tom, jak básníci zápasí s hranicemi žánru, musíme se při průzkumu žánru zaměřit i na ty jeho aspekty, které není možné snadno zmapovat.

2. Lyrická hyperbola

Než přejdeme ke způsobům, jak se lyrika vyrovnává s fikčností (což je současně rys lyriky i její hranice), musíme se zastavit u jednoho aspektu, na který jsem již opakovaně upozornil, ale ještě jsem se mu nevěnoval soustředěně, totiž její hyperboličnosti, jak jsem příslušný jev v návaznosti na Baudelaira nazval. Mohlo by se zdát, že tento rys můžeme pojímat jako skalár: na jednom pólu by stála extatická, přepjatá prohlášení, v lyrice tak častá, od Baudelairova popisu ženského oka jako sinalého nebe, jež plodí hurikány, po varování Goethovy růžičky, že na ni mladík bude neustále myslet, a na druhém pólu by se nacházely lakonické zápisy například v básních Franka O'Hary ve stylu „dělám tohle, dělám támhleto", jejichž účin zčásti pramení z kontrastu mezi zdánlivou trivialitou, ostentativní bezcílností nejrůznějších drobných skutků a pozorování, a presumpcí lyrického významu.

> Now when I walk around at lunchtime
> I have only two charms in my pocket
> an old Roman coin Mike Kanemitsu gave me
> and a bolt-head that broke off a packing case
> when I was in Madrid the others never
> brought me too much luck though they did

help keep me in New York against coercion
but now I'm happy for a time and interested

▪

Když se tak procházím kolem poledního
mám v kapse akorát dva talismany
římskou minci co mi dal Mike Kanemitsu
a hlavu šroubu od přepravky co se zlomil
když jsem byl v Madridu ty ostatní mi nikdy
moc štěstí nepřinesly i když mi pomohly
vzdor všem svodům zůstat v New Yorku
ale teď jsem celkem šťastný a zajímám se

[upravený překlad J. Kořána]

O'Harova Osobní báseň pokračuje ve stejném duchu – rozhodně bez jakýchkoli hyperbol. Mohlo by se proto zdát, že ideální zmapování lyriky coby mnoharozměrného prostoru bude zahrnovat také protiklad přítomnosti a absence hyperboly. Můj názor však je, že hyperbolická povaha lyriky stojí naroveň s nepřímým oslovením, jež považuji za fundamentální lyrickou strukturu: někdy se realizuje výslovně, oslovením reálně nedosažitelných posluchačů, jindy působí virtuálně, když ohýbá komunikační okruh v básních, jež se navenek obracejí k někomu jinému (Sapfino vzývání Afrodíty, Petrarkovy sonety Lauře), nebo v básních, jež explicitně neoslovují nikoho (Williamsův Červený žebřiňák, Leopardiho Nekonečno). Podobně jako nepřímé oslovení je i hyperbola základní charakteristikou lyriky, a pokud není manifestní, získává podobu konvence, o niž se báseň opírá – že totiž zdánlivě triviální postřehy mají značný význam. Tato konvence formuje naši reakci na Poundovo výše citované dvojverší Na stanici metra, totiž dojem, že zjevení tváří v davu, jež vyhlížejí jako lístky na vlhké černé větvi, je nějakým způsobem významné, dokonce je to snad moment epifanie, byť obtížně vysvětlitelné.

Existuje fundamentální komunikační axiom, pro který filosof H. R. Grice zavedl označení „kooperační princip": Předpokládej, že partner v rozhovoru je kooperativní a říká něco relevantního, i když relevance jeho slov není bezprostředně patrná. Při setkání s literárním dílem je kooperační princip pod „hyperochranou" v tom smyslu, že jsme ochotni akceptovat velkou dávku nesrozumitelnosti, neprovázanosti nebo zdánlivé irelevance ve víře, že to vše

je záměrné a nakonec to nějak odhalí svou působivost.[16] Konvence, jež stanovuje, že vše napsané nakonec odkryje svůj význam, je u lyriky zvláště při síle a má zásadní podíl především na fungování mnoha moderních lyrických básní, jež končí záznamem nějaké naprosté drobnosti: spadne list, starý muž sedí na zápraží, v dálce štěká pes. Epifaniemi jsou záznamy v haiku, například u Richarda Wrighta:

Whitecaps on the bay:
A broken signboard banging
In the April wind.

▪

Rehkové v zátoce:
zlomená cedule mlátí
v dubnovém větru.

A právě tato presumpce významu nám dovoluje mluvit – jakkoli to zprvu působí paradoxně – o hyperboličnosti lakonických básní. Implicitně se tu vždy tvrdí, že cokoli lyrika zaznamená, má to ohromný význam, dokonce i v pozorovacích básních W. C. Williamse:

THE POOR OLD WOMAN

munching a plum on
the street a paper bag
of them in her hand
They taste good to her
They taste good
to her. They taste
good to her.

16 M. L. Pratt: *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, s. 38–78. Prattová používá Griceovu teorii pro rozbor vyprávění, avšak pro lyriku je ještě pertinentnější.

STARÁ CHUDÁ ŽENSKÁ

přežvykuje švestku na
ulici a v ruce
jich drží pytlík
Moc jí chutnají
Moc jí
chutnají. Moc
jí chutnají.

Nic tu není přehnané, i když experiment se třemi možnostmi, jak do veršů rozdělit větu „Moc jí chutnají", dává najevo, že tu máme mít před očima jakési zjevení: sděluje se, že prosté radosti, jako když například jíme švestku a ta nám chutná, mají být středobodem našeho prožívání světa.

Tradice nepokryté lyrické hyperboly je očividná v básních probíraných výše, například v sublimní reakci, kterou v Sapfó podněcuje pouhý pohled na milovanou:

jak jen vzhlédnu nakrátko k tobě, slůvko
nevyjde z úst mých,

jazyk podlomí se, jemný oheň
pojednou se rozeběhne pod kůží,
očima nevidím nic a v uších
dutě mi hučí,

pot mě polévá, mrazivé chvění
jímá celou bytost, jsem trávy bledší –
jenom málo schází, bych, Agallido,
mrtvou se zdála!

Rilkovo Starobylé torzo Apollóna, jež jsme probírali v páté kapitole, zase pohled obrací: zatímco hledíš na tuto sochu, pozoruje socha tebe a ty musíš změnit svůj život. Petrarkovská tradice lyriky oslavuje neskonalou krásu, ctnost či krutost milované, jejíž pohled zabíjí – zde ani není třeba příkladů –, a s hyperboličností hraničí i navenek antipetrarkovské básně, například Shakespearův sonet 130:

And yet, by heaven, I think my love as rare
As any she belied with false compare.

▪

Oč lepší však je, ač jí mnohé schází,
než ty, jež básník zdobí lží a frází.

[překlad M. Hilského]

Chvála patří mezi základní funkce lyriky, často se jí však účinněji dosahuje understatementem; konvence významu jej totiž obdařuje hyperbolickou silou.

Zvláště pozoruhodné je, jak hyperbolická presumpce lyrickému básníkovi umožňuje utvořit báseň naprosto z ničeho. Pokus v tomto směru činí Yves Bonnefoy:

LE PEU D'EAU

À ce flocon
Qui sur ma main se pose, j'ai désir
D'assurer l'éternel
En faisant de ma vie, de ma chaleur,
De mon passé, de ces jours d'à présent,
Un instant simplement : cet instant-ci, sans bornes.
Mais déjà il n'est plus
Qu'un peu d'eau, qui se perd
Dans la brume des corps qui vont dans la neige.

▪

KAPKA VODY

Tuto vločku,
jež mi slétá na dlaň, toužím
učinit věčnou
tím, že ze svého života, svého tepla,
své minulosti, dnů až do nynějška
učiním okamžik: bezhraničné nyní.

Z ní však již je
jen kapka vody, jež se ztrácí
v mlze těl kráčejících sněhem.

Hyperbolické nutkání se nepřehlédnutelně projevuje v touze zkoncentrovat vlastní život v jeden bezmezný okamžik, a zajistit tak vločce věčnost – což je přesně totéž, o co se domýšlivě může pokusit i báseň. Dokonale předvídatelné rozplynutí vločky v dlani se tak stává ztrátou, jež vyvolává zármutek, a symbolem pomíjivosti.

Emily Dickinsonová se dokáže vyhnout topoi, jakými je sněhová vločka nebo touha po věčnosti, a vyrovnává se s příslušným úkolem ještě skvostněji v této mimořádné básni:

A Thought went up my mind today—
That I have had before—
But did not finish—some way back—
I could not fix the Year—

Nor where it went—nor why it came
The second time to me—
Nor definitely, what it was—
Have I the Art to say—

But somewhere—in my Soul—I know—
I've met the Thing before—
It just reminded me—'twas all—
And came my way no more—

▪

Myslí mi prošla myšlenka,
kterou jsem měla dřív,
a nedomyslila, však kdy,
bych nemohla už říct.

Kam odešla, proč přišla zas
dnes ke mně podruhé,

ani co byla určitě –
to říci nemohu.

Však někde ve své duši, vím,
jsem tu věc potkala.
Připomněla se a víc se
mou cestou nebrala.

[překlad J. Šlédra]

Tuto drobnou báseň lze číst jako metakomentář k vatickým nárokům básníků – jako by každá poetická myšlenka sama od sebe nutně nesla význam a stála za zaznamenání. Jestliže si ale Dickinsonová z tohoto předpokladu činí v citované básni legraci, zároveň text samozřejmě ukazuje, že i ta nejprchavější myšlenka – tedy i taková, kterou vůbec nelze nijak charakterizovat – umožňuje seberealizaci v básni. Sama myšlenka nenese žádný význam vyjma toho, že zavdává příležitost pro poetickou událost, tvořenou především strofickou formou, obzvlášť působivou právě proto, že její referent je prázdný. Tato drobná báseň je paradigmatem toho, jak lyrika využívá schopnost jazyka učinit z ničeho něco, byť se text tomuto postupu zároveň potměšile vysmívá. Zároveň pomáhá obhájit zdánlivě bizarní představu, že i ta nejskromnější lyrická báseň vykazuje elementární hyperboličnost jakožto součást konvencí žánru.

3. Dramatický monolog

Přecházím nyní k dalšímu okruhu možností, tvořenému lyrickým podmaněním fikčních složek. Ve druhé kapitole jsem vyslovil názor, že napětí mezi rituální a fikční dimenzí je pro lyriku konstitutivní. Povahou tohoto napětí v lyrických sekvencích se zabýval Roland Greene a občas v dané souvislosti hovoří o *artefaktové* a *nominativní* povaze lyriky – čímž dává najevo, že jsou oba aspekty navzájem slučitelné. (Nominativní složky přispívají ke konstrukci postavy-mluvčího; artefaktové složky utvářejí artefakt vhodný k iteraci.)[17] V lyrice se tedy jedná o vzájemné vztahy mezi dvěma silami, nikoli o kontinuum, na němž

17 R. Greene: *Post-Petrarchism*, s. 14.

by konkrétní báseň zaujímala určitou pozici; i když totiž jedna nebo druhá modalita může v jednotlivé básni nebo skupině básní výslovně dominovat, čtenáři často přiřknou přednost jedné nebo druhé a čtou báseň především jako návod k performanci a jazyk určený k recitaci a opakování, nebo se rituální aspekty naopak snaží nechat stranou a hledají v básni zápletku a zpodobnění postavy. Naznačené napětí je zvláště citelné u lyrické sekvence – Petrarkova *Zpěvníku*, Shakespearových *Sonetů*, Baudelairových *Květů zla*, Rilkových *Sonetů Orfeovi* –, u níž čtenář, který nečte jen izolované básně, čerpá z diskontinuitní lyriky podklady pro výstavbu postavy a zápletky, avšak neustále naráží na rituální složky, jež k žádné výstavbě fikcí nepřispívají, tedy na metrická schémata, rýmy, zvukové vzorce, složité řečové figury a lyrické oslovování. Jak už jsem uvedl, mám za to, že Käte Hamburgerová má v klíčovém bodě pravdu, když tvrdí, že lyrika není fikční diskurs, nýbrž rozprava o světě; přesto ale lyrika často obsahuje fikční složky – tj. zpodobnění postav a událostí –, a každý výklad lyriky se proto musí podrobně zabývat různými způsoby, jak jsou tyto složky uspořádány a jak se s nimi pracuje. Vyjdu od problému lyrického utváření fikčních mluvčích, jehož krajním příkladem je dramatický monolog; poté se budu věnovat zpodobňování událostí, především pak časovým strategiím využívaným k tomu, aby se tyto události začlenily do primárně rituální struktury lyriky.

Ve třetí kapitole jsme popsali onen zvláštní vývoj, v jehož důsledku se dramatický monolog stal v angloamerické literární vědě a pedagogice lyriky implicitním vzorem lyriky jako takové. Jak upozornil Randall Jarrell již v roce 1953, z někdejší výjimky se proměnil v normu.[18] Pakliže lyrika sousedí se znělým nesmyslem na jedné straně a čistě vizuálním aranžmá konkrétní poezie na straně druhé, představuje dramatický monolog hranici lyriky ve třetím směru, totiž ve vztahu k narativní fikci a dramatu, a zakládá pomezí lyriky a beletristické fikce. Ohromné množství lyrických básní, Goethovou Růžičkou počínaje a básní r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r e. e. cummingse konče, neprojikuje žádného mluvčího, a pokud si ho zkusíme představit, nic tím nezískáme, nicméně některé básně – a není jich málo – projekci mluvčího nepochybně provádějí. Poválečné literární vědci, hnaní touhou odmítnout představu lyriky coby básníkova niterného výkřiku, začali přísahat na názor, že básník (řečeno slovy Johna Crowea Ransoma) „nepromlouvá sám za sebe, nýbrž v roli, kterou si

18 Randall Jarrell: *Poetry and the Age*, New York: Knopf 1953, s. 16.

volí, nepromlouvá ve skutečné, nýbrž přijaté situaci a my jakožto čtenáři poezie činíme v první řadě to, že přesně zjistíme, jaká role s jakou situací se tu předpokládá. V tomto zkoumání spočívá možnost kritického porozumění a zároveň i možnost iluze a potěšení." Odtud je pro Ransoma jen krůček k závěru, že báseň „lze označit za dramatický monolog. […] Browning jen vzal formu, která básním odedávna zákonitě náležela, pojal ji doslovněji a lépe ji připravil pro pódium nebo koncertní síň."[19] Jedině vitální ideologie může zajistit, aby člověk považoval ostatní druhy lyriky za nelegitimní.

Jak jsem doložil ve třetí kapitole, dramatický monolog je pouze jednou zvláštní formou lyriky, nikoli modelem lyriky jako takové. Pro teorii lyriky však je zásadním úkolem přiřknout této formě, co jí náleží, a současně ji vymezit tak, aby pod vlivem návyků získaných z narativní literatury nesloužila jako lenivý obecný model veškeré poezie. Lze konstatovat, že dramatický monolog vznikl v Anglii 19. století coby pokus dospět k „objektivnější" formě lyriky, a to především zásluhou Roberta Browninga, jenž tyto své básně označoval za „dramatickou lyriku". Působivě se v nich dramatizují jedinečné historické postavy, zpravidla fikční, jak vprostřed individuálních okolností reagují na situaci, přou se samy se sebou nebo interagují s implikovaným publikem. Pro básně, jež prezentují konkrétní mluvčí v jasně vymezených situacích, samozřejmě nalezneme precedenty od Alkaia po Wordsworthe, avšak u Browninga se z nich stává reflektovaně vyhraněný typ.

Hned na počátku ale nutno uvést, že vlastně existují dvě tradice dramatického monologu.[20] Browningovy dramatické monology se snaží zobrazit fikčního mluvčího pomocí jeho vlastních slov, a často proto provádějí mimésis řečového aktu. (Zde leží základ teorie lyriky jakožto fikčního napodobení osobní promluvy, jak ji zastává Barbara Herrnstein Smithová.) Existuje ale i druhý proud, hlavně ve francouzštině, který za mnohé vděčí formálním proslovům v klasickém francouzském dramatu: jde o monology ve vyvážených alexandrinech a exponovaně poetickém jazyce, kterým je jakékoli napodobování reálných promluv naprosto vzdálené. Mallarmé i Valéry prezentují významné básně jako vnitřní nebo vnější promluvu fikčního mluvčího, mytických (a nikoli historických) postav: v Mallarméově Faunově odpoledni je to faun, jenž rozjímá

19 John Crowe Ransom: *The World's Body*, Baton Rouge: Louisiana State University Press 1938, s. 254–255.

20 Srovnání obou tradic viz Elizabeth Howe: *Stages of the Self: Dramatic Monologues of Laforgue, Valéry, and Mallarmé*, Athens: Ohio University Press 1990.

nad ranním milostným setkáním s nymfami, ve Valéryho Mladé parce je to nejmladší z trojice sudiček, jež na mořském břehu pronáší (ve verších, jež nečiní sebemenší ústupek mluvenému jazyku) samomluvu o čase a věčnosti; třetím příkladem je satanský had ve Valéryho Náčrtu hada, podle Yvora Winterse největší básni, jaká kdy vznikla, s ohledem na to, jak se vyrovnává se zásadními morálními a filosofickými otázkami. Začátek Faunova odpoledne zní následovně:

Ces nymphes, je les veux perpétuer.
Si clair,
Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air
Assoupi de sommeils touffus.

Aimai-je un rêve ?
Mon doute, amas de nuit ancienne, s'achève
En maint rameau subtil, qui, demeuré les vrais
Bois mêmes, prouve, hélas ! que bien seul je m'offrais
Pour triomphe la faute idéale de roses.
Réfléchissons...
ou si les femmes dont tu gloses
Figurent un souhait de tes sens fabuleux !

Chci, aby trvaly ty nymfy.
Ať se chví
zářivý inkarnát dál lehce v povětří,
třímaném dřímotou.

Sen měl mou lásku v moci?
Pochybnost, rašící z masívu staré noci,
se větví do snítek, a narůst v pravý les,
byl by to důkaz, žel, že moje kořist dnes,
ten růží poklesek, byla jen pomyslná.
Zvažujme…
Možná že ženských těl dvojí vlna
je smysly stkaná báj, tvé touhy odlika!

[překlad J. Pelána]

Faun rozjímá o setkání s dvojicí nymf, u nichž se obává, že si je pouze vysnil coby odrazy vlastní touhy („Sen měl mou lásku v moci?“). Mallarmé dává několik úseků básně do uvozovek a kurzivy, jako by se jednalo o přímou řeč. Jedná se o sekvence v minulém čase, oproti zbytku básně o něco snáz pochopitelné: jeden segment je uvozen označením „VZPOMÍNKY“, druhý příkazem „VYPRÁVĚJTE“, podle všeho udíleným sicilským břehům; i tyto verše však představují faunovu promluvu v první osobě. Je to báseň naplněná smyslnými obrazy a neurčitým rozjímáním o tom, zda bylo setkání s nymfami skutečné, sepsaná v rýmovaných alexandrinských dvojverších, byť mírně zamaskovaných tím, že jsou některé verše rozdělené a mezi zlomky jsou vynechané řádky (např. slova „Chci, aby trvaly ty nymfy. Ať se chví“ společně tvoří dvanáctislabičný alexandrin). Báseň není zobrazením postavy ani promluvy, nýbrž eufonickým imaginativním vylíčením bohaté a neurčité smyslnosti, jaká se dá snadno přisoudit světu faunů a nymf.

Mluvčího v první osobě nalezneme v mnoha dalších francouzsky psaných básních, přičemž mnohdy ho lze snadno ztotožnit s básníkem nacházejícím se v rozpoznatelné situaci a ve čtvrté kapitole jsme takto probírali Valéryho Spící dívku; avšak takovéto básně, stejně jako tomu je u Spící dívky, zpravidla nemají podobu určitého typu fikčního mluvního aktu. Pokud ano, pak se většinou jedná o milostné básně, navenek adresované milované ženě, přičemž hlavní důraz dopadá na zvláštnost milostného gesta, které se tu provádí. Obzvlášť notoricky známá je v tomto směru Baudelairova Mršina, v níž mluvčí své milence velice podrobně připomíná, jak přesně vyhlížela hnijící zdechlina, kterou viděli ráno na procházce, a nakonec jí sdělí:

— Et pourtant vous serez semblable à cette ordure,
À cette horrible infection,
Etoile de mes yeux, soleil de ma nature,
Vous, mon ange et ma passion !

▪

— A přece budete jak to tak strašné hnití,
sám mor té spouště zteřelé,
vy hvězdo očí mých, vy slunce mého bytí,
má vášni, vy můj anděle!

[překlad S. Kadlece]

Překvapivé je, že tato báseň – složená ze čtyřverší s výrazným rýmováním střídajících se alexandrinů a oktosylabů – nekončí v duchu hesla *carpe diem* a nevybízí ženu k milování, dokud ji ještě hniloba nedostihla, nýbrž navádí ji, aby, až ten den nastane, řekla červům, „kteří, hluší, / vás budou líbat kusadly, / že tvar a podstatu svých lásek chovám v duši, / i když se bědně rozpadly". Zcela nevěrohodně se tak Mršina stává básní o tom, čeho je schopna básnická forma – přestože se tu rozhodně nezachovává božská esence, ale jen popis hnijící zdechliny, rozežírané mouchami a červy. Ač se Baudelairova báseň zcela liší od výše zmíněných básní Valéryho a Mallarméa, shoduje se s nimi v tom, že se nepokouší vystihnout postavu pomocí její promluvy. Oproti anglickému dramatickému monologu je (i přes prezentaci groteskního incidentu) spíše rituální než fikční.

Atraktivita anglického dramatického monologu má podstatně odlišné zdroje. Browningova Má poslední vévodkyně, v této tradici vůbec nejslavnější text, je sepsána v rýmovaných pětistopých dvojverších, avšak s tolika přesahy, že rýmy jsou zcela nenápadné a studenti ji mají často zapsanou v paměti jako báseň v blankversu. Centrum básnického výkonu tu představuje zamaskování artefaktové povahy a vyvolání dojmu, že někdo skutečně mluví; právě odtud – současně s dojmem, že zde vévoda neúmyslně odhaluje svou vnitřní prohnilost – pramení proslulost básně.

[…] Sir, 'twas not
Her husband's presence only called that spot
Of joy into the Duchess' cheek: perhaps
Frà Pandolf chanced to say, "Her mantle laps
Over my lady's wrist too much," or "Paint
Must never hope to reproduce the faint
Half-flush that dies along her throat": such stuff
Was courtesy, she thought, and cause enough
For calling up that spot of joy.

▪

[Nebyla to, pane, jen manželova přítomnost, jež zanítila na líci vévodkyně ten radostný ruměnec; možná Fra Pandolf zrovna řekl: „Plášť příliš překrývá zápěstí mé paní", nebo snad „Barvy nikdy nezachytí ten jemný přídech, jenž jí tane na hrdle"; takové věci považovala za dvornost a dostatečnou příčinu k podnícení toho radostného ruměnce.]

V jiných Browningových monolozích je naopak veršová forma prominentní: Samomluva ve španělském klášteře rozsáhle využívá hovorový jazyk – začíná zavrčením *Gr-r-r-there go…* –, avšak je psána ve čtyřstopých čtyřverších ve schématu *abab*, takže rituální složka vystupuje do popředí, a přestože je jazyk básně velice energický, nejedná se – přinejmenším z pohledu současného čtenáře – o řečovou mimésis:

> Gr-r-r-there go, my heart's abhorrence!
> Water your damned flower-pots, do!
> If hate killed men, Brother Lawrence,
> God's blood, would not mine kill you!
> What? your myrtle-bush wants trimming?
> Oh, that rose has prior claims—
> Needs its leaden vase filled brimming?
> Hell dry you up with its flames!
>
> [Grrr, zhnusení mého srdce, vpřed! Zalej si ty svoje zpropadené květináče! Kdyby, bratře Vavřinče, nenávist zabíjela – Kristovy rány, no jestli by tě ta má nezabila! Co? Keř myrty že potřebuje zastřihnout? Ó jé, tamhleta růže má výsadnější nárok – potřebuje její těžká váza zalít po okraj? Peklo ať tě vysuší svým žárem!]

Čtyřdobou básní se strofickým rýmovým schématem (tentokrát *ababb*) a zřetelně vnímanými rýmy je též samomluva mladého muže, který zavraždil svou milou, nazvaná Porfyriin milenec. Dosáhnout toho, aby zřetelně rýmované čtyřdobé verše působily – třeba i vzdáleně – jako řečová mimésis, je obdivuhodný výkon, a napětí mezi rituální a fikční složkou tak pro dramatický monolog zůstává akčním ohniskem. Čtenáři se s ním vyrovnávají tak, že artificialitu básně spíše opomíjejí a soustředí se na fikčního mluvčího, jehož konvenčně chápeme tak, že ve verších *nemluví*. To znamená, že při čtení na základě konvence oddělujeme fikci od artefaktu, artefakt (tj. samu formu verše, tvorbu zvukových vzorců a intertextové poukazy) přisuzujeme autorovi a obsah promluvy naopak bereme jako generovaný fikční postavou. Účin Porfyriina milence by jistě byl zásadně odlišný, kdybychom vraha považovali za básníka, jenž o spáchané vraždě skládá tyto složité strofy; přijaté konvence nám však dovolují rituální formu uzávorkovat a číst kvůli fikční postavě.

Robert Langbaum v průkopnické monografii o dramatickém monologu podotýká, že Browning prezentuje mluvčí v konkrétních situacích, nicméně tito mluvčí málokdy dosáhnou něčeho víc než vyjádření vlastního „já" a lyrická složka (jak ji označuje Langbaum) triumfuje nad dramatickým aspektem: „Tím, co vyvstává coby vyjádření čiré vůle, je právě lyrično – a dramatická situace, pokud ji báseň rýsuje, k tomu pouze poskytuje příležitost."[21] I přes tento jednoznačný verdikt z autoritativního zdroje si pozdější literární věda a pedagogika počínaly tak, že zdůrazňovaly dramatickou a fikční složku na úkor té rituální. Básně s fikčním mluvčím, který mluvním aktem odhaluje svou povahu, se v anglické poezii záhy staly normativním typem, jehož psaní se věnovali Pound, Eliot a další. To ve svém důsledku umožnilo číst i další básně anglicky psané tradice jako dramatické monology a přetnout v básních typu Wordsworthova Tinternského opatství, ale i Coleridgeova Mrazu o půlnoci vazbu mezi básníkem a dramatizovaným mluvčím. Nakonec podle tohoto modelu začali číst i někteří klasičtí filologové, a jelikož Horatius prezentuje své ódy jakožto adresované někomu či něčemu, mohou nám jeho básně pomoci předvést, co je v sázce, když lyriku pojímáme jako dramatické monology.

Některé Horatiovy ódy takový přístup očividně vyžadují. Pokud například máme pochopit ódu I, 27 (Natis in usum), musíme si ji představit jako promluvu v situaci, kterou je nutné zrekonstruovat. Báseň začíná verši:

Natis in usum laetitiae scyphis
pugnare Thracum est: tollite barbarum
morem, verecundumque Bacchum
sanguineis prohibete rixis.

vino et lucernis Medus acinaces
immane quantum discrepat: impium
lenite clamorem, sodales,
et cubito remanete presso.

21 Robert Langbaum: *The Poetry of Experience: The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*, New York: Random House 1957, s. 187–188.

Jen Thrákové se bijí i číšemi,
jež stvořeny jsou pro radost. Potlačte
ten barbarský mrav! Dobrý Bakchos
musí být ušetřen krve bitek!

Vždyť perská čepel s révou a s lucernou
se špatně snáší! Skoncujte, přátelé,
i s nectným řevem; spíše s hlavou
o loket opřenou spočívejte!

[upravený překlad J. Pokorného a R. Mertlíka]

Výrok o tom, že pouze Thrákové se bijí velkými číšemi na víno (*scyphis*), je objasněn příkazem „potlačit ten barbarský mrav" a nespojovat víno s rvačkami. Báseň nás vyzývá představit si mluvčího uprostřed společnosti, jejíž účastníci po sobě házejí poháry na víno a kdosi u sebe má perskou dýku; mluvčí hosty vybízí, aby se uklidnili, lehli si znovu na pohovky a pokračovali v jídle a pití. Naproti tomu u ódy na Pyrrhu, již jsme probírali v první kapitole, vyvolává každá snaha o rekonstrukci výpovědní situace samé irelevantní otázky; báseň dává více smyslu, když se nepokoušíme představit si komunikační scenerii, nýbrž přijmeme ji za básnickou promluvu o lásce, jež díky apostrofnímu oslovení Pyrrhy nabývá na působivosti. Středním případem, který nám pomůže pochopit, co je ve hře, když báseň pojímáme jako dramatický monolog, je óda I, 9, verze básnické výzvy *carpe diem*, kterou někteří interpreti chápou jako dramatický monolog, jelikož úvodní věta vyvolává dojem, že před nás staví mluvčího a posluchače, jak se společně dívají na určitou horu:

Vides ut alta stet nive candidum
Soracte, nec iam sustineant onus
silvae laborantes, geluque
flumina constiterint acuto.

dissolve frigus ligna super foco
large reponens atque benignius
deprome quadrimum Sabina,
O Thaliarche, merum diota.

permitte divis cetera; qui simul
stravere ventos aequore fervido
deproeliantis, nec cupressi
nec veteres agitantur orni.

quid sit futurum cras, fuge quaerere et
quem Fors dierum cumque dabit lucro
appone, nec dulcis amores
sperne puer neque tu choreas,

donec virenti canities abest
morosa. Nunc et Campus et areae
lenesque sub noctem susurri
composita repetantur hora;

nunc et latentis proditor intimo
gratus puellae risus ab angulo
pignusque dereptum lacertis
aut digito male pertinaci.

Vidíš, jak sněhy září na štítech Soracte
a v lesích stromy pod bílým polštářem
své větve ztěžka kloní k zemi.
Řeky a potoky zimou ztuhly.

Teď pěkně nalož dříví do krbu,
ať prchne mráz; i s pitím buď štědřejší;
dej nalít ze sabinských džbánů
čtyřleté víno, můj Thaliarchu!

Vše další pak už závisí na bozích,
co mořské vichry dovedou utišit
tak dobře, že se sotva pohne
ve stráni cypřiš a staré habří.

Je lépe vůbec nemyslet na zítřek
a každé ráno seslané osudem
brát jako dárek, nepohrdat
tancem a láskami v oné době,

kdy smutné stáří dosud je daleko.
Je dobré brouzdat po poli Martově
a večer na dostaveníčku
tlumeně šeptat si pozdě do tmy,

pak pilně pátrat po různých zákoutích.
až dívku zradí v úkrytu sladký smích,
a zástavu jí svléknout z ruky
anebo z prstu, jenž vzdor jen hraje.

[překlad J. Pokorného a R. Mertlíka]

Otázka, jak báseň interpretovat, komentátory rozděluje. Slova „Vidíš, Soracte" a „Nalož dříví do krbu" naznačují zimní scenerii v chatě nebo domě někde na sever nebo východ od Říma, odkud je výhled na horu Soracte. Jak ale bylo opakovaně zaznamenáno, čím přesněji si představujeme zimní výjev, tím obtížnější je vysvětlit pozdější výroky: zaprvé, že bouře zmítá mořem, což neladí s jasným chladným dnem z první strofy, a zadruhé, že nyní je doba na večerní milostné hrátky na Martově poli, neboť ty by si žádaly teplejší počasí. Pokud báseň chceme chápat jako dramatický monolog, musíme stanovit mluvní situaci a pak pro zdánlivě nesouvisející elementy najít nějakou jinou funkci – snad že má jít o obecné výroky k vratkosti štěstěny nebo k tomu, co se pro mladé muže hodí. Musíme také zjistit, o co mluvčímu jde, když tohle vše posluchači říká. A zde vyvstávají komplikace. David West tvrdí, že přikládání do krbu je práce pro otroka, Thaliarchus je tedy nutně otrok a pánův povel k tomu, aby byl při nalévání vína „štědřejší", představuje „laskavé škádlení". Proč by ale měl mluvčí vlastního otroka vybízet k milostným hrátkám s dívkami, dokud je ještě mlád? West přichází s domněnkou, že mladý otrok, z jehož půvabů se dosud těšil pán, už stárne a jako milenec je možná méně přitažlivý; nastal proto čas, aby se aktivně pustil do svádění dívek.[22]

22 David West (ed. a přel.): *Horace Odes I: Carpe Diem*, Oxford: Oxford University Press 1955,

Pokud ódu čteme jako dramatický monolog, musíme pak vyluštit matoucí pohnutky mluvčího a zjistit pravý vztah mezi mluvčím a posluchačem, což nás vede po stezce uvedené fikční spekulace. Pokud ale ódu nečteme jako zpodobnění mluvčího v kontaktu s konkrétní osobou, nýbrž jako básnickou promluvu pro družnou příležitost, dávají všechny rozmanité složky básně lepší smysl: zima je podnětem k příkazu chopit se přítomné chvíle; neměj obavy z budoucnosti, přilož na oheň, nalej víno. Mladíci, poslyšte – měli byste milovat, dokud to jde. Pokud úvodní evokaci zimy nechápeme jako stanovení dramatické mluvní scenerie, kterou je nutno blíže specifikovat, nýbrž jako sled obrazů, jež nám připomínají, abychom si užívali života, dokud to je možné (a v zimě pili víno u krbu, v létě se honili za děvčaty), pak nás požadavky scénické konzistence nenutí považovat Thaliarcha za otroka a můžeme přiznat stejnou váhu i oběma dalším scénickým evokacím, zvláště pak mimořádně působivé evokaci soumraku ve sloupořadích kolem Martova pole.

Podstatné není rozhodnout, které Horatiovy ódy bychom měli číst jako dramatické monology a které ne, nýbrž umět rozlišovat a nestavět na předpokladu, že všechny básně musí obnášet fikčního mluvčího, jenž v konkrétní situaci vykonává mluvní akt. Nabízejí se tu dva možné modely: podle modelu dramatického dialogu zde fikční mluvčí, jenž pobývá v domě skýtajícím vyhlídku na horu, mluví uprostřed zimy – z důvodů, které je nutné vypátrat – k jiné postavě; podle lyrického modelu před sebou máme básnickou rozpravu, v níž složky typu „Vidíš [horu] Soracte" představují figury využívané k působivé evokaci určitého ročního období za účelem epideiktické promluvy.[23] Dramatické monology mají své fikční mluvčí, a mimo jiné se proto vyznačují tím, že mluvčí má jméno (mnohdy obsažené v názvu, srov. Browningovo Já, rytíř Roland přišel k Temné věži, Tennysonova Odyssea nebo Eliotovu Milostnou píseň J. Alfreda Prufrocka). Můžeme se dozvědět podrobnosti o společenském postavení mluvčích a samozřejmě obdržíme informace o situaci, v níž se nacházejí (přičemž tyto ilustrace mohou zůstat vágní, ale musí být přinejmenším naznačeny). Nejpodstatnější pak je, že onu mluvní událost, kterou dramatický monolog fikčně zobrazuje, netvoří literární diskurs, nýbrž jedná se o mluvní událost v reálném světě. Naproti tomu lyrický model vůbec nevyžaduje identi-

s. 42–44. Westovu názoru odporuje Gregson Davis: *Polyhymnia*, s. 150–153, podle něhož se jedná o družnou básnickou performanci, nikoli o fikční mluvní akt.

23 Leo Spitzer: *Études du style*, Paris: Gallimard 1980, s. 198–216, hovoří o „evokačním prézentu".

fikovatelného „mluvčího“ a mluvní událost, kterou báseň zaznamenává, je literární povahy.

Například Milostná píseň J. Alfreda Prufrocka od T. S. Eliota před nás staví mluvčího, jenž má to a to jméno, zamýšlí se nad návštěvou v době, kdy se podává čaj, my se mnohé dozvíme o jeho váhání a nerozhodnosti, a i když je situace promluvy neurčitá (ke komu Prufrock pronáší slova „Pojďme na pozvání“?), zcela jistě tu je sugerován specifický společenský kontext. Především ale přijímáme jako dané, že slova básně pronáší tato fikční postava, nicméně (jak mám za to) nepředpokládáme, že by mluvila ve verších. Tím, kdo utváří ironický rým mezi *come and go* a *Michelangelo*, není Prufrock, nýbrž T. S. Eliot:

> In the rooms the women come and go,
> Talking of Michelangelo.
>
> Ženy přecházejí sem tam pokojem,
> zaujaty v řeči Michelangelem.
>
> [překlad J. Valji]

Podobně v Mé poslední vévodkyni máme za to, že slova básně pronáší vévoda vůči hraběcímu vyslanci, zatímco rýmovaná pětistopá dvouverší dodal autor. (Vévoda vyslanci nepředvádí, že umí řečnit v rýmovaných dvouverších s výraznými přesahy.) Když proto prohlásí: „I kdyby byl člověk řečník – což sám nejsem“, nepovažujeme to za ironický výrok, přestože sám verš nepochybně prokazuje vrcholnou jazykovou obraznost.

Náš soud, že rýmy nedodává vévoda, označuje Ralph Rader za „rozsahem drobný, ale vlivem velký fakt“ a s tím nutno souhlasit: uvedeným rysem se dramatický monolog liší od ostatní lyriky v první osobě.[24] Postavme do protikladu Baudelairovo Vyzvání na cestu:

> Mon enfant, ma soeur,
> Songe à la douceur,
> D’aller là-bas vivre ensemble !

24 Ralph Rader: The Dramatic Monologue and Related Lyric Forms, *Critical Inquiry* 3, 1976, s. 133.

Aimer à loisir,
Aimer et mourir,
Au pays qui te ressemble !

▪

Sestřičko, dítě mé,
pojď, sníti budeme
o sladkém životě tam v dáli!
V těch krajích míti rád,
mít rád a umírat,
jež tobě by se podobaly!

[překlad I. Slavíka]

Básníkovy verše, krátké řádky, jež zdůrazňují harmoničnost rýmů a zvukové vzorce, tu jsou součástí výzvy k pobytu v idyle, nikoli formou, již by k výpovědi připojil básník zpodobňující akt vyzvání prováděný fikční postavou v konkrétní situaci.

Souhrnně řečeno, v dramatickém monologu se napětí mezi rituálními a fikčními složkami podvoluje konvenci, díky níž dochází k odtržení rovin: čtenáři podvědomě oddělují komunikační akt, jejž ve své situaci vykonává fikční mluvčí, od veršů tvořených básníkem. Rituálno je tu rámcem pro fikčnost, avšak ta představuje vloženou a vyčlenitelnou úroveň. Naproti tomu u ostatní lyriky nemáme důvod postulovat fikčního mluvčího, jenž by vykonával nějaký mluvní akt v reálném světě, odtržený od básnického diskursu zajišťovaného verši, a fikční složky tu jsou asimilovány odlišně – způsobem, k němuž se obracím nyní.

4. Rámcování proběhnuvších událostí

Lyrika často předkládá zpodobnění událostí: chlapec utrhne růži, žena projde ulicí, křepelka je podávána na vyžádání. Jednu hranici vytyčuje balada, útvar, jenž – podobně jako dramatický monolog – představuje v lyrické doméně krajní případ, ale v určitých ohledech je pravým opakem dramatického monologu: postava je načrtnuta jen velmi letmo a v hlavních liniích je odvyprávěna určitá historie. Balady jsou vyprávění, avšak lyricky je rámcuje vysoce rytmi-

zovaná baladická strofa a mnohdy také refrén nebo jiné formy opakování, které narativ přerušují a uvádějí nás do prézentu básnické artikulace. K rituálnímu účinu přispívá také časté užití přítomného gramatického času, kterým se budu zabývat níže. V severoevropských tradicích je baladická strofa tvořena čtyřverším, v němž se střídají čtyřdobé a trojdobé verše, zpravidla rýmovaným ve druhém a čtvrtém verši. Na dřeň a holé formule obnažená povaha baladických vyprávění, mnohdy s repetitivními a symetrickými dialogy, staví na odiv, že jde o poezii, jež vyzývá k opakování či přímo ke zpěvu. Mimořádně oblíbená skotská balada Sir Patrick Spens prezentuje v minulém čase minimální narativ o zdráhavě podniknuté a tragicky skončivší plavbě a toto vyprávění přeskakuje události natolik zásadní, jako je ztroskotání lodi (na konci balady se jen v přítomném čase dozvíme, že sir Patrick leží „v hloubi padesáti sáhů"); strofy nám však v odezvách opakují, že dámy čekají marně.

O lang, lang may the ladies sit,
Wi' their fans into their hand,
Before they see Sir Patrick Spens
Come sailing to the strand!

And lang, lang may the maidens sit
Wi' their gowd kames in their hair,
A-waiting for their ain dear loves!
For them they'll see nae mair.

▪

Ach nasedí se předlouho
ty paní s vějíři,
jež dychtí, až sir Patrick Spens
zas k břehu zamíří!

A nasedí se dívky, zlaté
spony ve vlasech:
již nepohlédnou do očí
svých milovaných všech!

Jak je to u lidových balad časté, existuje i tato v různých verzích a ty mohou podrobněji líčit některé detaily, nicméně konstantou je předtucha zlého osudu:

"Late, late yestre'en I saw the new moon
Wi' the old moon in his arm,
And I fear, I fear, my dear master,
That we will come to harm."

▪

„Já starý měsíc viděl novým
těsně objímán,
a moc se bojím, pane můj,
že zkáza hrozí nám."

Balady jsou většinou neosobní, tj. bez identifikovatelného vypravěče; často ale obsahují dialogy určených nebo neurčených mluvčích. Ozřejmení povah a pohnutek je jen minimální, přechody jsou ostré a zásadně dominuje lyrická tematika tragické lásky a nenadálé pohromy. Možná vůbec nejslavnější anglosaská balada Lord Randal, jejíž varianty existují v mnoha dalších jazycích, je tvořena výhradně otázkami a odpověďmi bez rámcového vyprávění:

"Oh where ha'e ye been, Lord Randal, my son?
O where ha'e ye been, my handsome young man?"
"I ha'e been to the greenwood: mother, make my bed soon,
For I'm weary wi' hunting, and fain wad lie down."

▪

„Kdes jen to byl, Randale, synu, kdes byl?
Kam jsi to, mladíku přesličný, jel?"
„Vyjel jsem do lesa; teď, matko, stel;
jsem z honu unaven, spát bych už chtěl."

První věta odpovědi lorda Randala se v závislosti na otázce liší, avšak slova „teď, matko, stel; jsem z honu unaven, spát bych už chtěl" se v každém čtyřverší opakují. V závěrečném oddílu balady získávají otázky rituálnější ráz – „Co svojí matce [sestře / milé / svému bratru] bys zanechat chtěl?" – a v odpovědi namísto obratu „jsem z honu unaven" nastupuje „v srdci já churav jsem". Kupodivu je tato balada, často označovaná za exemplární, po metrické stránce anomální: má trojčlenné metrum se čtyřdobými verši a pětidobým třetím veršem. Literární balady, jako je Keatsova La belle dame sans merci nebo Goethův (níže

probíraný) Král duchů, se sice mohou také v podstatných ohledech odlišit od baladické strofy, nicméně uchovávají si dialogickou strukturu a symetrickou syntax i frázování.[25] Rituální složky rámcují a v poslední instanci ovládají narativní líčení událostí a artefakt se prezentuje jako báseň určená k opakování, nebo je přinejmenším recipován jako text, který je – jak to patří k elementární povaze balady – často opakován.

Mimo okruh balad na sebe fikčnost v lyrice zpravidla bere podobu prostého vyprávění o událostech v minulém čase; faktem však je, že lyrické básně setrvávající v minulém čase a omezené na popis příhod jsou až do začátku 20. století poměrně vzácné. Například objemná standardní antologie z nakladatelství W. W. Norton & Company (*The Norton Anthology of Poetry*) obsahuje 1266 básní, z nichž jen 123 je gramaticky v minulém čase a z toho je 21 balad.[26] Relativně vzácný výskyt lyriky v minulém čase je teoreticky opomíjený fakt, ale není těžké jej pochopit: minulý čas je čas narativní a podněcuje touhu vědět, co se stalo pak. Když proto báseň začíná slovy:

I leant upon a coppice gate
    When Frost was spectre-gray,
And Winter's dregs made desolate
    The weakening eye of day.

▪

Já opřen o keř zastavil se
    v mrazu šedavém,
zbytky zimy pustošily
    chabý chladný den.

25 „Literárními baladami" tu míním prostě a jednoduše balady od uznávaných autorů. Keatsovy strofy mají normální rýmové schéma, skládají se ale ze tří čtyřdobých veršů a po nich jednoho dvoudobého. Goethovy čtyřdobé verše mají rýmové schéma *aabb*.

26 Alexander Allison et al. (ed.): *The Norton Anthology of Poetry*, New York: Norton 1975. Mezi básně v minulém čase počítám texty, jež neobsahují žádná slovesa v přítomném nebo budoucím čase mimo vedlejší věty. Helen Vendlerová v příručce *Poems, Poets, Poetry* nabízí antologii čítající 194 básní v přítomném čase oproti 43 v čase minulém; dalších jedenáct textů přechází z minulého času do přítomného.

přirozeně vyvstává otázka: Co se tedy stalo?, zatímco kdyby báseň (Drozd za setmění Thomase Hardyho) začínala „Já *stojím*, o keř *opírám se*…“, spíše než vyprávění bychom očekávali reflexivní rozjímání. V tomto konkrétním případě se následně stane to, že drozd vprostřed chmurné zimy zapěje „bezmezně radostnou“ píseň, a nečekaně tak zavdá příčinu k naději:

So little cause for carolings
Of such ecstatic sound
Was written on terrestrial things
Afar or nigh around,
That I could think there trembled through
His happy good-night air
Some blessed Hope, whereof he knew
And I was unaware.

Tak málo příčin k radování
měla v sobě zem,
tak málo jasu stálo psáno
v světě kolkolem,
až napadlo mi: v podvečerním
zpěvu oněch not
je naděj, o níž netuším,
leč ví o ní ten drozd.

I když báseň zachycuje dění z minulosti, její závěr svědčí pro přítomnou relevanci příhody, přestože prézens lyrické artikulace není explicitně vyznačen.

Narativní lyrika podaná v minulém čase má způsoby, jak dát najevo, že je vyprávěná příhoda významná, a zpráva o tom, co se událo, je tak podřízena smyslu v lyrické přítomnosti. Jednou běžnou strukturou lyriky rámcované v minulosti je popis situace v minulém čase, po němž následuje popis toho, co někdo řekl v duchu nebo nahlas. Příkladem je výše citovaná Hardyho báseň nebo nejslavnější ze Spenserových *Amoretti*:

One day I wrote her name upon the strand,
But came the waves and washèd it away:
Agayne I wrote it with a second hand,

But came the tyde and made my paynes his prey.
"Vayne man," sayd she, "that dost in vain assay
A mortal thing so to immortalize;
For I my selve shall lyke to this decay,
And eke my name bee wypèd out lykewize."
"Not so," quod I, "Let baser things devize
To dye in dust, but you shall live by fame;
My verse your vertues rare shall eternize,
And in the heavens wryte your glorious name:
Where, whenas death shall all the world subdew,
Our love shall live, and later life renew."

Do písku jméno její jeden den jsem vryl;
vlny je spláchly; druhý den já znova
je druhou rukou napsal; zas je smyl
příboj. „Jsi příliš pyšný," řekla ona:
„marná je snaha činit nesmrtelným,
co neodvratné smrti podléhá;
písek a člověk osud mají stejný;
jak zmizí moje jméno, tak i já."
„Omyl," já na to: „Věci ubožejší
ať rozpadnou se – ty v slávě budeš žít;
v básni, již stvořím, nad okamžiky zdejší
tvá ctnost se vznese k nebi, na nich dlí;
ač všechno zchvátí smrt, přec láska naše
navěky přetrvá a obrodí se v čase."

Celá báseň je sice rámcovaná jako dění v minulosti, avšak citovaná promluva vznáší prézentní nárok na významnost. Stejnou strukturu narativního rámce v minulém čase a přímé řeči nebo zpravidla dialogu v čase přítomném má také mnoho balad. Balada Dva havrani (The Twa Corbies) začíná:

As I was walking all alane,
I heard twa corbies makin a mane;
The tane unto the ither say,
"Whar sall we gang and dine the-day?"

Když jsem se z pole vracela,
dva havrany jsem slyšela,
jak jeden druhého se ptá:
Kdo dneska večeři nám dá?

[překlad J. Laštovičky]

Zbytek básně však zabírá přítomné plánování havranů, že se nasytí mrtvolou zabitého rytíře, jehož jestřáb, lovecký pes i krásná paní ho opustili. Na závěr básně havrani odtuší:

"Mony a one for him makes mane,
But nane sall ken whar he is gane;
Oer his white banes, whan they are bare,
The wind sall blaw for evermair."

„Snad mnohý povede pro něho žel,
však nikdo se nedoví, kam on šel;
a přes bílé kosti, přes holý hnát
věk věků bude vítr vát."

[překlad L. Quise]

Básně, které setrvávají v minulosti, často nabývají alegorický ráz: čtenáři dumají, proč se o těchto minulých událostech dozvídají, a pokud báseň nevyvodí žádné poučení nebo závěr pro přítomnost, mohou být implicitní důsledky snadno odvoditelné z kulturních konvencí. Goethova Růžička, probíraná v první kapitole, líčí sekvenci událostí, povětšinou tvořených na způsob balady výroky, jež pronášejí mladík a růže, a končí, že růži její bědování a vzdechy nemohly nijak pomoci, musela prostě vše strpět – což je stav, který vybízí k interpretačnímu rozvinutí. George Herbert má řadu básní v minulém čase – například Kolárek (The Collar), Střelba (Artillerie) nebo Kladkostroj (The Pulley) –, které (stejně jako výše uvedené básně) citují něčí promluvy. Herbertovo Vykoupení vypráví minulé události:

Having been tenant long to a rich Lord,
Not thriving, I resolved to be bold,
And make a suit unto him, to afford

A new small-rented lease, and cancell th' old.
In heaven at his manour I him sought:
They told me there, that he was lately gone
About some land, which he had dearly bought
Long since on earth, to take possession.
I straight return'd, and knowing his great birth,
Sought him accordingly in great resorts;
In cities, theatres, gardens, parks, and courts:
At length I heard a ragged noise and mirth
Of theeves and murderers: there I him espied,
Who straight, *Your suit is granted*, said, and died.

[Dlouho jsem byl pachtýřem u bohatého pána, ale nedařilo se mi, a tak jsem sebral odvahu a rozhodl se požádat ho o nový pacht s nízkým nájmem a o zrušení starého. Vyhledal jsem ho na nebi v jeho sídle; tam mi řekli, že je pryč, neboť se vypravil ujmout se půdy, kterou už dávno draze zakoupil na zemi. Hned jsem se vrátil, a vědom si jeho urozenosti, hledal jsem ho na skvostných místech: ve městech, v divadlech, v zahradách a sadech, u dvorů. Nakonec jsem uslyšel drsné hlučení a veselí zlodějů a vrahů a tam jsem ho spatřil, načež on mi okamžitě řekl: „Vyhovuji tvé prosbě" a zemřel.]

Nenadálý a mrazivý závěrečný obrat čtenáře působivě vytrhne z vyprávění o pachtech a statkářích a přenese jej ke křesťanské alegorii. Méně dramatickým a současnějším příkladem je Whitmanovo Když jsem slyšel učeného astronoma, jež spoléhá na čtenářskou schopnost rozeznat coby evidentní hodnotově zatížený protiklad mezi knižní učeností a přímočařejším kontaktem s přírodou:

When I heard the learn'd astronomer,
When the proofs, the figures, were ranged in columns before me,
When I was shown the charts and diagrams, to add, divide, and measure them,
When I sitting heard the astronomer where he lectured with much applause in the lecture-room,
How soon unaccountable I became tired and sick,
Till rising and gliding out I wander'd off by myself,

In the mystical moist night-air, and from time to time,
Look'd up in perfect silence at the stars.

▪

Když jsem slyšel učeného astronoma,
Když se přede mnou řadily do sloupce obrazce a důkazy,
Když jsem viděl ty tabulky a diagramy, sčítat, dělit a měřit,
Když jsem seděl v posluchárně a slyšel astronoma přednášet
za velikého potlesku,
Jak brzy a nevysvětlitelně padla na mne únava a nevolnost,
Až jsem vstal a vyklouzl ven a dal se sám a sám
Tajuplně vlahým nočním vzduchem, a občas
Vzhlédl v dokonalém tichu ke hvězdám.

[překlad J. Koláře a Z. Urbánka]

Podobným způsobem na sebe alegorický ráz berou mnohé enigmatické básně, jež v minulém slovesném čase napsala Emily Dickinsonová, například Já v mozku pohřeb cítila (I felt a Funeral, in my Brain). Sekvenční narativ se v této básni stává alegorií jinak nepopsatelné zkušenosti, jak vysvítá ze závěru:

And then a Plank in Reason, broke,
And I dropped down, and down—
And hit a World, at every plunge,
And Finished knowing—then—

▪

A pak v rozumu praskl trám
a já v hloub padajíc
jsem narážela do světů —
— a nevěděla nic —

K těmto dvěma základním strategiím, jak příhodu z dřívějška spojit s důvody, proč by se v okamžiku lyrické promluvy měla nabízet k opakování, tedy k citaci přítomné promluvy a k aktivaci hodnotově zatíženého alegorického významu, přistupují další, doplňkové strategie, jak setrvat ve vyprávění situovaném do minulosti a přitom evokovat význam. Kapradinový vrch Dylana Thomase sytě evokuje snové dětství, aniž by mu text přisuzoval funkci v přítomnosti.

Now as I was young and easy under the apple boughs
About the lilting house and happy as the grass was green,
The night above the dingle starry,
Time let me hail and climb
Golden in the heydays of his eyes,
And honoured among wagons I was prince of the apple towns
And once below a time I lordly had the trees and leaves
Trail with daisies and barley
Down the rivers of the windfall light.

▪

Vždyť jsem byl mladý a samá hra pod klenbou jabloně
a zpěvavého domu, šťastný, jako je tráva zelená
a noc nad lesní roklí plná hvězd,
čas nechával mne halekat a lézt
a já jsem zlátl v jasu jeho očí,
ctěn mezi valníky, princ těch jablečných měst,
stromům a listům jsem tehdy povzneseně kynul,
ať s ječmenem a chudobkami
plynou po říčkách spadaného světla.

[překlad P. Šruta]

Minulost je zachována až do poslední sloky, v níž bychom přitom mohli očekávat výslovný projev retrospektivního stesku nad zmizevším světem:

Nothing I cared, in the lamb white days, that time would take me
Up to the swallow thronged loft by the shadow of my hand,
In the moon that is always rising,
Nor that riding to sleep
I should hear him fly with the high fields
And wake to the farm forever fled from the childless land.
Oh as I was young and easy in the mercy of his means,
Time held me green and dying
Though I sang in my chains like the sea.

Co mi bylo po tom, v beránčích bílých dnech, že čas
mne za stín ruky zvedne ke krovu shluklých vlaštovek,
pod měsícem, jenž stoupá zas a zas,
a odplouvaje do spánku,
že zaslechnu jej, kterak unáší vzrostlá pole,
a já se vzbudím na statku, už provždy v té bezdětné zemi.
Ach, vždyť jsem byl mladý a samá hra v milosti darů jeho,
čas už mne svíral zeleného a k smrti zchystaného,
ač ve svých řetězech jsem zpíval jako moře.

[překlad P. Šruta]

Jestliže ovšem mluvčího v dávném dětství nezajímalo, že bude statek natrvalo opuštěn a že být zelený už samo znamená umírat, je již z tohoto výroku patrné nostalgické naladění tohoto evokativního narativu.

Hlavně ve 20. století však nacházíme lyrické básně, jež rezolutně setrvávají v minulosti a nezavazují se k žádné funkci ve výpovědní přítomnosti. Příkladem je známá báseň Theodora Roethka Tátův valčík:

The whiskey on your breath
Could make a small boy dizzy;
But I hung on like death:
Such waltzing was not easy.

We romped until the pans
Slid from the kitchen shelf;
My mother's countenance
Could not unfrown itself.
[…]
You beat time on my head
With a palm caked hard by dirt,
Then waltzed me off to bed
Still clinging to your shirt.

▪

Závany whisky z tvého hrdla
klukovskou hlavu mámily,

smrtka by mě však neodtrhla,
když kuchyní jsme tančili.

Řádili jsme jak vichřice,
celý svět zdál se kolovat,
padaly hrnky z police
a máma ne se pousmát.
[…]
Jak do hlavy mi vbíjejí
tvé otlučené klouby takt,
když doplouváme k posteli –
a potom jsem už musel spát.

[překlad J. Kořána]

Báseň podaná výhradně v minulém slovesném čase, jakožto zpráva o obvyklém dění, je ukázkou oněch „historek bez pointy" (*pointless anecdotes*, řečeno s Barbarou Herrnstein Smithovou), jež jsou v moderní poezii všudypřítomné, tedy „historek, jejichž jediná pointa může znít: ‚Takovéhle věci se stávají.'"[27] Smithová má za to, že „neasertivní závěr" těchto básní, tedy vynechání sebemenšího poukazu k tomu, že by vylíčené události byly jakkoli významné, má paradoxně za důsledek, že důležitost vylíčeného vzrůstá – přestože je ponecháno na čtenářově představivosti, co to přesně znamená.

Tento důsledek vyplývá ze základní lyrické významové konvence: jestliže je něco podáno jako báseň, obnáší to v sobě, že to *nyní* – v okamžiku lyrické artikulace – je důležité, ať se to jinak zdá sebevíc triviální. Avšak namísto aby byl domněle triviální události přiřčen samostatný význam, může nastat i to, že je událost vyznačena jakožto příležitost k uplatnění básnické schopnosti. Často lze vytušit přesun od nároků zkušenosti k nárokům psaní: báseň dokáže učinit poetickou událost i z bezvýznamného prožitku. Básně Emily Dickinsonové – výrazným případem je Myslí mi prošla myšlenka (viz výše, s. 321) – tuto presumpci využívají k tomu, aby se staly čímsi víc než jen vyprávěním o triviálních událostech z minula. Jak píše Sharon Cameronová, dokonce i u těch básní E. Dickinsonové, „u nichž se zdá, že vyprávějí spíše konvenční příběhy, lze při bližším průzkumu zjistit, že hlavní váhu nekladou na zápletku a její vyús-

27 B. H. Smith: *Poetic Closure*, s. 253.

tění, nýbrž na otázku, pro niž je konec příběhu pouhou předmluvou". Tyto básně „pronikají silou do dimenzí okamžiku, rozpínají jeho hradby".[28] Často (např. v básni Pták slétl na pěšinu [A Bird came down the Walk]) nás tajuplnost závěru pozvedá od sekvenční logiky vyprávění k figurálnímu registru, ve kterém už není podstatná otázka: Co se stalo pak? Pták slétl na pěšinu, překousl v půli žížalu, skočil stranou, aby nechal přejít brouka, načež:

unrolled his feathers
And rowed him softer home—

Than Oars divide the Ocean,
Too silver for a seam,
Or Butterflies, off Banks of Noon,
Leap, plashless, as they swim.

hned se vznes
na křídelkách tak tiše,

jako když v moři vesla
jen brázdu postříbří
a motýl nezašplíchne,
když nad mez zamíří.

[překlad J. Haukové]

Let ptáka zmizí z horizontu a otázkou se stává, jak chápat tyto vodní metafory či skákajícího (*leap*) motýla, který „nezašplíchne". Konec je pouhou předmluvou.

28 Sharon Cameron: *Lyric Time: Dickinson and the Limits of Genre*, Baltimore: Johns Hopkins University Press 1979, s. 204.

5. Lyrická přítomnost

Jak napovídají právě uvedené příklady: jestliže lyrika naznačuje význam pro přítomnost i u vyprávění z minula, lze usoudit, že dominantním slovesným časem lyriky je prézens. Jak jsem zmínil výše, v *Norton Anthology of Poetry* je jen 123 z takřka třinácti set básní konzistentně v minulém čase; a například u Shakespearových sonetů to jsou dva ze sto padesáti čtyř. Využívání přítomného slovesného času je podle Suzanne Langerové „nejvýraznější charakteristikou lyrické poezie". To sice může vyvolat dojem, že lyrická je taková báseň, v níž básník vyjadřuje své momentální pocity a myšlenky, avšak ve skutečnosti „je přítomný čas mnohem jemnějším mechanismem, než si gramatikové nebo rétorikové zpravidla uvědomují, a má podstatně jiné způsoby užití než jen charakteristiku přítomných skutků a skutečností".[29]

Dokonce i balady, které v minulosti fungují zcela bez problémů, často využívají prézentu pro větší působivost a obohacení své rituální dimenze, takže se střídavě vymaňují z vyprávěné minulosti a přesazují se – zvláště hned na začátku a na konci – do prézentu výpovědi. Balada Sir Patrick Spens začíná v přítomném čase – „Král sedí v městě Dumferline / a pije víno rudé jako krev" –, načež při vyprávění přechází do minulosti a setrvává v ní, dokud na samém konci dámy marně nepláčou a sir Patrick neleží pod vodou v hloubi padesáti sáhů. Pozoruhodného účinu dosahuje orchestrace minulosti a přítomnosti v Goethově básni Král duchů. Balada začíná otázkou v přítomnosti –

> Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
> Es ist der Vater mit seinem Kind.

29 Suzanne Langer: *Feeling and Form*, New York: Scribner 1953, s. 260. Bizarní je tvrzení J. C Ransoma: *The World's Body*, s. 250: „Časem poezie je minulost, nebo přesněji řečeno, plusquamperfektum: apodosis kontrafaktické podmínky." Opírá je o argument, že lyrika je nostalgická: buď lituje ztraceného, nebo znovuutváří minulou zkušenost. Kategorii času (*tense*) však ve své úvaze podle všeho používá metaforicky, jelikož apodosis (závětí) kontrafaktické podmínky správně není plusquamperfektum, nýbrž kondicionál perfekta: „Kdybys nebyla odešla [protasis], *byl bych tě miloval* [apodosis]." Možná Ransom zaměnil protasis a apodosis. Každopádně jeho teze není ve fundamentálním rozporu s mou: pro nostalgické básně je totiž typické, že stavějí do popředí prézens, ve kterém je ztráta pociťována, a básně, jež znovuutvářejí to, co bylo, mohou toto byvší evokovat v přítomnosti.

Kdo to tak pozdě ujíždí tmou?
To otec s dítětem před sebou.

[překlad O. Fischera]

–, načež se rozvíjí výhradně v dialozích, kdy dítě naříká nad tím, jak je mučí král duchů, a otec je v replikách uklidňuje. Tak tomu je až do poslední sloky:

Dem Vater grauset's, er reitet geschwind,
Er hält in den Armen das ächzende Kind,
Erreicht den Hof mit Mühe und Not,
In seinen Armen das Kind war tot.

Zděšený otec koni v cval poručí,
chlapec mu naříká v náručí,
do dvora vjíždí z posledních sil:
chlapec, jejž objímá, mrtvý už byl.[30]

Zarážející přechod do minulého času v posledním verši, kde by se přitom lehce dal využít čas přítomný (*In seinen Armen das Kind ist tot*), obdařuje jeho zjištění umocněnou definitivností: již v okamžiku promluvy je to cosi minulého.

Překrok od dominantního prézentu k minulosti na samém konci je však velice neobvyklý, a odtud jistě zčásti pramení jeho působivost v Králi duchů. Velice obvyklý je překrok z minulosti do přítomnosti: historka z minula je na konci výslovně vtažena do lyrického prézentu a zaznívá přítomné zamyšlení nad významem odvyprávěné příhody nebo jiné reference k výpovědnímu prézentu. Tato lyrická struktura je oproti lyrickému narativu výhradně v minulosti relativně rozšířenější. Klasickým příkladem je Wordsworthovo Já bloudil samotný jak mrak, kde se evokativní popis výjevu s narcisy, formulovaný v minulém čase, na závěr střídá s nárokem na význam pro přítomnost:

30 Vynikající rozbor básně a přítomného slovesného času v baladách viz S. Langer: *Feeling and Form*, s. 269–277 – byť mám pochybnosti o tom, jak emfaticky Langerová pojímá nadčasovost přítomnosti, a o jejím závěru, že obecně vzato se scenerie líčí v přítomném čase a události v minulém.

I gazed— and gazed— but little thought
What wealth the show to me had brought:

For oft, when on my couch I lie
In vacant or in pensive mood,
They flash upon that inward eye
Which is the bliss of solitude;
And then my heart with pleasure fills,
And dances with the daffodils.

Hleděl jsem… hleděl… nemyslel
na poklad, který jsem v nich měl:

neb často v křesle před krbem,
zadumán, nebo z prázdnoty,
vnímám je vnitřním pohledem,
který je darem samoty:
a srdce štěstím výskne si
a začne tančit s narcisy.

[překlad Z. Hrona]

Ještě úsporněji si Wordsworth počíná v básni Bydlela u nesšlapaných cest, která končí slovy: *But she is in her grave, and, oh, / The difference to me!* („Leč ona v hrobě spí; jak moc / to pro mne znamená!“) Shelleyho Ozymandias začíná v minulosti: „Poutník, jenž dávnou říší cestoval, / vyprávěl: V poušti jen dvě nohy stály, / obrovské torzo…“ Zbytek básně cituje, co poutník přesně řekl, a končí implicitní reflexí v přítomném čase: „Do šíra / kol obřích trosek, do nichž slunce pálí, / písečná holá poušť se prostírá“ (překlad J. Urbánkové).

Čtvrtina básní v Petrarkově *Zpěvníku* je strukturována kontrastem mezi minulostí a současností, *tehdy* a *nyní*: líčí dřívější zkušenost, která nyní na milujícího určitým způsobem působí. Setrvalost této struktury podlamuje narativní návaznost v celku sbírky, a zajišťuje tak další protiváhu proti tlaku fikčnosti.[31] Je to struktura natolik běžná, že uvádět další příklady je takřka zbytečné.

31 R. Greene: *Post-Petrarchism*, s. 23, 49.

Z básní, jimiž jsme se zabývali v první kapitole, Leopardiho Nekonečno začíná minulým zalíbením v tomto výjevu, který nyní v přítomnosti sugeruje bezmeznou hloubku. Baudelairův sonet Jedné kolemjdoucí začíná příhodou v minulosti, poté je apostrofou ke „krásce mizící" stržen do přítomnosti promluvy a končí melancholickým zamyšlením, že jeden ani druhý netuší, kam ten druhý jde.

Lyrické struktury, jež využívají slovesného prézentu, by bylo možné klasifikovat mnoha různými způsoby. Německý literární vědec Wolfgang Kayser nachází trojí základní potenciál lyriky (*lyrische Grundlagen*) v pojmenovávání (*Nennen*), oslovování (*Ansprechen*) a zpěvné promluvě (*liedhaftes Sprechen*).[32] V páté kapitole jsme probírali apostrofní básně, pro něž je charakteristické, že se koncentrují na prézens promluvy: oslovují totiž lidi, věci nebo abstrakce a vyzývají je k činu a reakci nebo prostě žádají o vyslechnutí. Další důležitou skupinou jsou nazývací či definiční básně, jež využívají prostého prézentu k vyjádření domněle nadčasových pravd: *Th'expense of spirit in a waste of shame / Is lust in action* („Mrháním sil v tmách hanby pustošivé / je chtíč"), *La nature est un temple où de vivant pilliers / Laissent parfois sortir de confuses paroles* („Příroda, to je chrám s živým sloupovím"), *„Hope" is the thing with feathers— / That perches in the soul* („‚Naděje' je to s křídly, / co hnízdí uvnitř nás").[33] Tento prézens, využívaný k vyjádření toho, co je zpravidla pravda, tvoří základ početné skupiny epideikticky zaměřených básní v přítomném čase, jež pronášejí obecná tvrzení o světě: tak moc záleží na červeném žebříňáku; zbabraj nás, tátové a mámy; jas zlata nezůstane. Někdy jsou představeny jako elementární narativ, jako tomu je ve výše citovaném popisu duševního tíhnutí v sadistickém světě u Emily Dickinsonové:

> Srdce chce rozkoš — hned —
> a pak se vyhnout bolesti —
> a pak — ty malé tabletky —
> co muka umrtví —
> a pak — honem jít spát —
> a pak — když to má být

32 Wolfgang Kayser: *Das sprachliche Kunstwerk*, Bern: Franke 1959, s. 339.

33 Jde o úvodní verše Shakespearova sonetu 129, Baudelairových Spojitostí a básně č. 254 Emily Dickinsonové.

po vůli inkvizitora
mít tu čest přijmout smrt —

[překlad E. Klimentové]

I když je však tato charakteristika kvůli napětí a překvapení strukturována narativně, jedná se o evokaci přítomného, trvalého stavu. Někdy báseň vytyčuje úvahový rámec, jako by příslušnou tezi bylo nutné zpřesnit a obhájit. Příkladem je Jak vážka zve plamen G. M. Hopkinse:

As kingfishers catch fire, dragonflies draw flame;
As tumbled over rim in roundy wells
Stones ring; like each tucked string tells, each hung bell's
Bow swung finds tongue to fling out broad its name;
Each mortal thing does one thing and the same:
Deals out that being indoors each one dwells;
Selves—goes itself; *myself* it speaks and spells,
Crying *What I do is me: for that I came.*

I say more: the just man justices;
Keeps grace: that keeps all his goings graces;
Acts in God's eye what in God's eye he is—
Christ. For Christ plays in ten thousand places,
Lovely in limbs, and lovely in eyes not his
To the Father through the features of men's faces.

Jak vážka zve plamen, ledňáček výheň lovívá;
svrženy z roubení křemeny zvoní; dotýkaná
struna zpívá, jazyk svůj zvonovina rozhoupaná
nalezne i jménem svým pravým do šíra se ozývá –
tak jedno a totéž každá věc smrtelná činívá:
to bytí rozdává, jež uvnitř každé z nich tane;
samotní – sebou se stává; *já sám* z ní vane,
díc *Co dělám, jsem já; pro to jsem zaživa.*

Víc pravím: spravedlivec spravedlivé koná, daří
jej milost: ta mile činí, kamkoli vkročí.

Jedná před Bohem to, čím on je pro Boží oči –
Kristus – neb Kristus přehrává na místech přemnohých,
líbezný v údech, líbezný v očích ne svých,
Otci skrze vzezření lidských tváří.

[překlad R. Preisnera a I. Slavíka]

Další možností je meditativní struktura, která poutá pozornost k vlastním úvahám – jež samozřejmě mohou zahrnovat i vazby na prožitky z minula. Jak již bylo zmíněno, Baudelairova Labuť je uvozena apostrofou k Andromaše a sleduje vzpomínky podnícené nedávným spatřením zapuzené labutě. Druhá půle básně začíná: *Paris change, mais rien dans ma mélancholie n'a bougé / Et mes chers souvenirs sont plus lourds que les rocs* („Paříž ač mění se, mé smutné snění ne! / A moje vzpomínky jsou nad skaliska těžší"). Pak tyto vzpomínky obhlíží a umocňuje způsobem, který kolísá mezi rituálem a posedlostí.

Přítomný slovesný čas je pro lyriku důležitý ve všech evropských jazycích, nicméně angličtina využívá v lyrice prostého prézentu (*present simple*) jedním zvláště distinktivním způsobem: pomocí zvláštního neprůběhového prézentu u sloves konání (*verba agendi*) začleňuje do lyriky události, ale stírá přitom jejich fikční, narativní povahu a zvyšuje pocit rituálna. Když angličtina zaznamenává *výskyt dění* v přítomnosti, činí tak pomocí přítomného času průběhového: „jdu" (teď právě) = *I am walking*. Když u výskytu dění natrefíme na blíže nespecifikovaný neprůběhový přítomný čas, dá se odhadovat, že před sebou máme buď cizince, nebo báseň.

I sit in one of the dives
On Fifty-second street,
Uncertain and afraid

[Na Dvaapadesáté ulici / sedím v špinavé putyce / vyděšeně a nejistě]

(Auden)

I taste a liquor never brewed—
From Tankards scooped in Pearl—

[Piji nápoj nikdy nesvařený / z perleťových konvic]

(Dickinsonová)

I wander through each chartered street
Near where the chartered Thames does flow
And mark in every face I meet
Marks of weakness, marks of woe.

▪

[Jdu spoutanými ulicemi / v okolí spoutané Temže / a v každé spatřené tváři / se mi zjevují znaky slabosti a žalu.]

(Blake)

I walk through the long schoolroom questioning;
A kind old nun in a white hood replies
[…] the children's eyes
In momentary wonder stare upon
A sixty-year-old smiling public man.

▪

[Procházím třídou a tážu se; / odpovídá mi hodná stará jeptiška v bílé kápi. / […] dětská očička / na chvíli žasnou, okukují / usmívajícího se šedesátníka, veřejného činitele.]

(Yeats)

V hovorové i vyšší angličtině takováto slovesa konání vyžadují průběhový tvar (tedy např. *I am walking through the long schoolroom*); bez něj označují habituální počínání a nastolují očekávání časové indikace typu „často", „co nejčastěji" a podobně: *I* often *sit in one of the dives on Fifty-second Street, I taste a liquor never brewed* whenever I get a chance. Spojením prostého prézentu s absencí časového určení u sloves konání vzniká slovesný čas vyhrazený pro anglicky psanou poezii.

Rodney Huddleston a Geoffrey Pullum v autoritativní „velké cambridgeské mluvnici" pojímají anglický přítomný čas jako jednoduše nepřítomný: ve výkladu se uvádí, že blíže nespecifikovaný neprůběhový přítomný čas „nevykonává žádnou výslovnou referenci k jakémukoli rysu časového toku (např. k tomu, zda je situace pojímána jako okamžitá, nebo jako trvající v čase)".

Tento blíže nespecifikovaný neprůběhový přítomný čas čili prostý prézens „se volně kombinuje se stavy, avšak s výskyty dění nikoli". Užívá se pro stavy dočasné (*She has a headache* = „Bolí ji hlava") i trvalé nebo atemporální (*She is Austrian* = „Je z Rakouska"). „Využití prostého přítomného času se slovesy konání je však velice omezené."[34] Za stručnou zmínku stojí pět druhů potenciálního užití; některé jejich efekty jsou totiž relevantní pro tento lyrický prézens, který události uzpůsobuje rituální básnické promluvě.

Nejobvyklejší využití prostého prézentu je ve vazbě s časovými určeními, díky nimž příslušné sloveso de facto označuje seriální stav: *I do the* Times *crossword every morning* = „Každé ráno luštím křížovku v *Timesech*". Pokud věta tato časová určení neobsahuje, v běžné řeči je předpokládáme: věta *I do the* Times *crossword* znamená, že novinovou křížovku luštím pravidelně. Věta *I walk through the long schoolroom questioning* jistě neznamená, že bych třídou chodil pravidelně, nicméně danou formulací se implikuje ne-li opakování, tedy alespoň opakovatelnost. Rozhodně má lyrický prézens mimo jiné ten důsledek, že se obsahem zprávy stává cosi víc, než co v danou chvíli činím. Věta *I sit in one of the dives / On Fifty-second Street, / uncertain and afraid* působí dojmem čehosi víc než jen zprávy o tom, co momentálně dělám. Děje se to sice nyní, v čase, avšak v opakovatelném *nyní* lyrické výpovědi, nikoli v nynějšku lineárního času.

Tyto lyrické prézenty nestojí naroveň s gnómickým prézentem, prézentem pravd, ve kterém se občas také užívá sloves konání: *A rolling stone gathers no moss* = „Když se kámen kutálí, neobroste mechem"; *Water boils at 100 degrees centigrade* = „Voda vaří při sto stupních Celsia". Jak bylo zdůrazněno výše, lyrika se běžně pokouší vyjadřovat pravdy o tomto světě, a některé výskyty lyrického prézentu proto mohou získat gnómický přídech. Vezměme si Byronovy verše:

> She walks in beauty, like the night
> Of cloudless climes and starry skies;
> And all that's best of dark and bright
> Meet in her aspect and her eyes.

34 Rodney Huddleston – Geoffrey Pullum: *Cambridge Grammar of the English Language*, Cambridge: Cambridge University Press 2002, s. 117, 119, 128.

Jde v kráse, jako chodívá
tma noci hvězdnou oblohou
a světla krása zářivá
i krása tmy v ní jedno jsou.

[překlad H. Žantovské]

Jde o stejný případ jako u křížovky z *Timesů*, tj. jde dotyčná v kráse den co den? Nebo jde o její bytostnou skutečnost, o cosi, co nečiní, nýbrž čím *jest*, takže otázka, jak často takto jde, je irelevantní?

Pro zamyšlení nad speciálním lyrickým prézentem je též relevantní performativní prézens: *I promise to pay you tomorrow* = „Slibuji, že ti to zítra splatím". Jak už jsem upozornil, lyrika obsahuje regulérní performativy, například Herrickovo O potocích, o květech zpívám, o ptácích a besídkách; a přídech performativity se může vyskytnout i u různých druhů lyrického prézentu, uskutečňovaných aktem promluvy. Normální angličtina nedovoluje říci *I hereby wander through each chartered street*, „Tímto jdu spoutanými ulicemi". Možná v sobě ale Blakeovo *I wander through each chartered street* nese přičiněním básně coby aktéra náznak tvrzení *I* hereby *wander…*? Není v Hopkinsově verši *I wake and feel the fell of dark, of day* („Vzbouzím se a chutnám srst tmy, ne dne") spoluobsaženo cosi na způsob *I hereby feel the fell of dark*, „*Tímto* chutnám srst tmy" – tedy v důsledku této inkantace, této artikulace?

Jiné uplatnění prostého přítomného času, jež při srovnání s lyrickým prézentem zvláště stojí za pozornost, se vyskytuje ve vtipech a v ústním vyprávění. „Slyšels tenhle?" ptáme se: „Jeptiška, kněz, Ir, Skot, rabín a blondýna přijdou do baru [*walk into a bar*]. Barman se na ně podívá [*looks at them*] a řekne [*asks*]: ‚To je vtip?'" Prostý přítomný čas oproti času minulému signalizuje, že jde o historku nezávislou na konkrétním kontextu, o iterovatelnou promluvu, kvazimytické vyprávění jen s chatrným nárokem na skutečnost, jak také dáváme najevo, když se ptáme: „Slyšels tenhle?" Když tímto slovesným časem vyprávíte, co se vám stalo včera – *So I walk into the office and the boss says to me…* („Přijdu do práce a šéf mi říká…") namísto *I walked into the office and the boss said to me…* („Přišel jsem do práce a šéf mi řekl…") –, můžete tím dosáhnout zřetelnější působivosti, avšak dává se tím najevo, že jde o historku, kterou lze vytrhnout z kontextu a ona je zábavná a stojí za odvyprávění, o historku, kterou lze opakovat, ne o pouhé zpodobnění toho, co se stalo. Současně ale prostý přítomný čas signalizuje neformální vyjadřování, zatímco v lyrice je prostý prézens for-

málnější než přítomný průběhový čas i než čas minulý (tj. *I walk through the long schoolroom questioning* je formálnější oproti *I am walking…* i *I walked…*).

Většinou tomuto slovesnému času nevěnujeme zvláštní pozornost, v lyrice na nás působí zcela přirozeně; jeho působení je však velmi zvláštní. Báseň Roberta Frosta U lesa večer, když sněžilo se prezentuje jako dramatický monolog: musíme si představit fikčního mluvčího (čtenáře často napadá „venkovský lékař"), který se zastaví v „těchto lesích" a odkládá plnění povinností, aby „pozoroval, jak se tyto lesy plní sněhem". Zvláštní rys Frostovy básně, jež proti lidskému světu slibů a povinností staví přírodu, lesy, sníh a smrt, tkví v tom, že normy a hodnoty lidského světa tu jsou přeneseny na koně („Jistě se můj koník podivuje, / proč vůz mimo obydlí zastavuje"). Pak ale čteme:

He gives his harness bells a shake
To ask if there is some mistake.
The only other sound's the sweep
Of easy wind and downy flake.

▪

Zatřese zvonky v postrojích,
jestli jdem dobře, ptá se jich,
jediný, kdo mu odpoví,
je vítr, který mete sníh.

[překlad H. Žantovské]

Zde se jedná o cosi jiného než o událost pozorovanou mluvčím; slyšíme tu zaznívat odlišný tón. Mluvčí, jenž by popisoval, co se v danou chvíli děje, by řekl kupříkladu: *He is shaking his harness bells*. Oproti tomu Frostova formulace (*He gives his harness bells a shake*) nastoluje odstup od jakéhokoli konkrétního fikčního momentu a signalizuje odlišný druh promluvy, rituální akt, jenž není vázán na specifický pozorovatelný okamžik. Nadále samozřejmě potřebujeme mluvčího, avšak zvláštní temporalita této výpovědi nás přenáší do odlišné diskursivní oblasti. Čímsi více než příhodou, anekdotou, se tato báseň stává díky prostému prézentu na jedné straně a opakování posledního verše na straně druhé:

And miles to go before I sleep,
And miles to go before I sleep.

A před usnutím mnoho mil,
a před usnutím mnoho mil.

Jak postřehlo mnoho interpretů, toto opakování nás i s celou příhodou přenáší do figurálního, poetického registru.

Uvažme nyní další příklad, ve kterém schází mluvčí, tentokrát z díla Emily Dickinsonové:

Further in Summer than the Birds,
Pathetic from the Grass,
A minor Nation celebrates
    Its unobtrusive Mass.

▪

Když ptáci v létě zmlknou,
drobný národ v trávě
dojímavě celebruje
    mše své nevtíravé.

[překlad J. Haukové]

Pedagogika lyriky nás pobízí představovat si personu mluvčího, který toto celebrování pozoruje – ale čím víc se snažíme představit si konkrétní fikční situaci, tím podivněji samozřejmě působí ten neprůběhový přítomný čas, který by žádný skutečný mluvčí nepronesl. Záleží na tom, že drobný národ *celebrates*, namísto *is celebrating*? Zvolený tvar dění vyjímá ze světa empirického pozorování a signalizuje, že si vůbec žádného mluvčího představovat nemusíme; můžeme báseň pojmout jako lyrickou promluvu o světě, rituální oslavu zvuků ve světě coby mše, při níž, jak báseň uvádí v závěru, „druidská proměna / povznáší přírodu“ (*a Druidic Difference / Enhances Nature now*).

V Yeatsově Ledě a labuti se neprůběhový prézens objevuje až na konci úvodního čtyřverší:

A sudden blow: the great wings beating still
Above the staggering girl, her thighs caressed
By the dark webs, her nape caught in his bill,
He holds her helpless breast upon his breast.

Pojednou úder: tlukot perutí
nad dívkou, jejíž stehna blány hladí
a šíji zobák drží v zajetí,
on hruď svou mocně tiskne k její hrudi.

[překlad M. Světlíka]

Násilné počínání je v originále hnáno vpřed participii, nikoli slovesem v určitém tvaru. Určité členy – the *great wings* atd. – deikticky poukazují k předpokládané scéně, jež nebyla odprezentována, a výsledným dojmem tak je cosi na způsob popisu obrazu. Hledisko obrazu je však podťato neprůběhovým prézentním slovesným tvarem v prvním tercetu:

A shudder in the loins *engenders* there
The broken wall, the burning roof and tower
And Agamemnon dead.

▪

Zachvění v slabinách tak *počíná*
zbořené hradby, planoucí věž a domy,
i Agamemnonův pád.

[překlad M. Světlíka]

Slovesný tvar *engenders* popisuje nezobrazitelnou událost, a navozuje tak model odlišného druhu. V konvenčním úzu – jedná se o pátý a možná nejvíce relevantní druh prostého přítomného času – tímto časem popisujeme, co se odehrává v literárních dílech. Velká cambridgeská mluvnice uvádí, že o autorech, dílech a postavách mluvíme „z hlediska jejich přítomné a potenciálně trvalé existence, nikoli minulého vzniku“,[35] tj. říkáme v prostém prézentu *Othello kills Desdemona*. Odehrává se přesně totéž v Ledě a labuti, tj. jde o popis mytického děje? *Romeo loves Juliet* a *Othello kills Desdemona* působí podstatně nadčasověji než *A shudder in the loin engenders…*, současně ale jde o příklady opakovaného počínání. Prostý prézens tu je namístě, jelikož ono milování a zabíjení se děje nejenom vždy, ale také znovu a znovu.

35 Tamtéž, s. 129–130.

Cosi na způsob mytické situace nám předestírá Pád Říma W. H. Audena, přestože události, jež se tu vyprávějí, jsou vysoce idiosynkratické:

> The piers are pummeled by the waves;
> In a lonely field the rain
> Lashes an abandoned train;
> Outlaws fill the mountain caves.
>
> ▪
>
> Do hráze bijí vlny, déšť bičuje
> stojící vagony zrezivělé,
> dokola pole je opuštěné;
> desperáti plní horské sluje.

Slovesný tvar *lashes* sugeruje, jako by ten déšť do vlaku bušil neustále. Co zjistíme, když přejdeme k básni, u níž by asimilace s mýtem byla obtížnější v tom smyslu, že ji nemůžeme považovat za představení domnělého mýtu? Vezměme báseň Elizabeth Bishopové U rybářských domků:

> Although it is a cold evening,
> down by one of the fishhouses
> an old man sits netting,
> his net, in the gloaming almost invisible,
> a dark purple-brown,
> and his shuttle worn and polished.
> The air smells so strong of codfish
> it makes one's nose run and one's eyes water.
>
> ▪
>
> I když je chladný večer,
> u rybářského domku
> sedí starý muž a splétá
> síť, v šeru téměř neviditelnou,
> temně rudohnědou,
> člunek stářím ohlazený.

Je tu tak cítit tresky,
že z toho štípe v nose a slzí oči.

[překlad M. Houskové]

Atmosféra *nynějška* tu je jasně citelná: už jen absence zájmen první osoby umocňuje pocit výjevu předestíraného před čtenářem. Lze připustit, že se zdůrazňuje jedinečnost scény, ale současně má zvláštní povahu čehosi, co se *obecněji* děje: stařec z básně při opravování sítí *sits*, nikoli *is sitting*.

Fascinujícím a skutečně záhadným případem je závěr Keatsovy ódy Podzimu:

Hedge-crickets sing; and now with treble soft
The redbreast whistles from a garden-croft;
And gathering swallows twitter in the skies.

▪

Z křovin se hlásí cvrček, trylkem zní
teď ze zahrad červenčino hvízdání;
vlaštovky švitoří až pod oblohou.

[upravený překlad H. Žantovské]

Působivé, a přitom neurčité *teď* neurčitého času artikulace, jež je v ostatních ukázkách obsaženo implicitně, se zde stává explicitním. Snad bychom měli hovořit o „plovoucím nynějšku", jež se opakuje při každém čtení básně. Mezi větami *The redbreast is whistling from a garden-croft* (nebo pro zachování metra: *The wren is whistling from a garden-croft*) a *The redbreast whistles from a garden-croft* je jemný rozdíl. První věta indikuje dění v jednotlivém, lokalizovatelném čase, druhá nás staví do podivného času lyrického nyní.

Suzanne Langerová v knize *Cítění a forma* upozorňuje, že přestože je prostý přítomný čas označován za základní a školáci se ho učí jako výchozí tvar anglického slovesa, užívá se ho de facto jen vzácně, a tento zvláštní lyrický úzus podle Langerové utváří „dojem či představu čehosi prožívaného v jakési věčné přítomnosti".[36] Na tento podnět navazuje – v zatím nejlepší úvaze na dané téma – George T. Wright, přičemž vychází z Yeatsova verše *I walk through the long schoolroom questioning*. Takovýto verš obdivujeme „coby prostou a obvyk-

36 S. Langer: *Feeling and Form*, s. 268.

lou, přirozenou angličtinu", píše Wright. „Dává se tu zpráva o události, jež se stala – děje se – stává se. Tento zmatek ve slovesech je možná důkazem, že Yeats nemá k mluvené řeči tak blízko, jak se někdy zdá." Odtud Wright vyvozuje: „Ve výsledku u takovýchto sloves nacházíme nový vid nebo slovesný čas, jenž není minulý ani přítomný, nýbrž stojí mimo čas – díky tomu, že jej pociťujeme jako čas lyriky." Wright připouští: „I když ale nevíme, kdy k ději dochází, cítíme, že trvá v čase." Opakuje ale: „Stojí mimo čas, avšak má trvání; to je zvláštní stav, ale sdílí ho veškeré umění."[37]

Wrightův rozbor je vynikající, avšak připadá mi, že ho svody nadčasovosti – nepochybně ve formě předpokladu, že velké umění by mělo být nadčasové – pudí opomíjet podivnou povahu lyrického času výpovědi, jenž je současně časem mluvčího/básníka i čtenáře, který tato slova může pronášet též. Wright uvažuje prizmatem reprezentace, uměleckého zpodobňování, a tato úvaha ho vede k nadčasovosti. Pokud ale uvažujeme o čase promluvy, o snaze lyriky být sama událostí, nikoli zpodobněním události, mění se tím spolu se vším ostatním i hledisko, jímž přistupujeme k lyrické přítomnosti. Lyrika má k dispozici škálu strategií, jak rámcovat fikční složky, tj. různé fikční mluvčí a zpodobněné události, a uvádět je do lyrického prézentu, jenž je prézentem promluvy. Nejméně od Pindarových časů a jistě ještě dále byla lyrika stavěna tak, aby umožňovala opakované provedení, opakovanou performanci, tedy s iterovatelným *nyní*: nikoli v bezčasí, nýbrž v momentu v čase, který se opakuje pokaždé, když je báseň čtena – a prostý prézens v angličtině tuto základní možnost lyriky jen umocňuje. Jeho struktura je (podobně jako u struktury triangulárního oslovení nebo hyperboly) vždy leda zastřena, ale nikdy nemizí a poskytuje rámec pro ohromné rozpětí lyrické inventivity.

37 George T. Wright: The Lyric Present: Simple Present Verbs in English Poems, *PMLA* 89, 1974, s. 563–566.

7. KAPITOLA

Lyrika a společnost

Lyrika bývá často charakterizována jako vyjádření vyhraněné svou formou a svými konvencemi a díky nim zcela izolované od světských účelů. „Nad každou básní, která vypadá jako báseň, visí nápis: Tato cesta nevede k činu," prohlašuje John Crowe Ransom. A Theodor W. Adorno uvozuje svůj slavný Proslov o lyrice a společnosti poukazem k nervozitě publika při přístupu k lyrice, jež se údajně příčí základní povaze veřejnosti: „Lyriku vnímáte jako cosi protikladného vůči společnosti, cosi zcela individuálního. Jste emocionálně poutáni ke stanovisku, že to tak má zůstat: že lyrické vyjádření, jež uniklo zpod předmětné tíže, má evokovat obraz života oproštěného od nátlaku panující praxe, užitečnosti, tlaku úporné sebezáchovy." Jak se ale obecně ví, Adorno v lyrice odhaluje utopický potenciál: ve svém protikladu vůči společnosti se její jazyk, ještě nespoutaný společenskými cíli, může stát pramenem vzdoru proti sdíleným předpokladům. Jacques Rancière prohlašuje: „Básník patří politice coby ten, kdo sem nepatří, kdo ignoruje její zvyklosti a rozhání její slova."[1] Nenáležitost k obývané oblasti, neznalost či odmítání jejích zvyklostí a rozhánění či rozptylování slov, jež v ní zajišťují organizaci života a společenských hodnot, nepochybně umožňují společenské angažmá, ale rozhodně nezajišťují žádný společenský ani politický efekt.

1 J. C. Ransom: *The World's Body*, s. 131; Theodor W. Adorno: Rede über Gesellschaft und Lyrik, in: *Noten zur Literatur* (Gesammelte Schriften, 11), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, s. 52; Jacques Rancière: *La Politique des Poètes*, Paris: Albin Michel 1992, s. 9.

1. Angažovanost a odstup

Zajímavým případem je Horatius. V některých básních si za námět bere veřejná, politická témata, například v ódách ze IV. knihy, jež oslavují Augusta za to, že Římu zajistil mír a blahobyt. Přitom ale opakovaně deklaruje, že jeho ódy mají nepolitický ráz: oproti veřejné, politické epice mu přísluší „lyra míru". Óda I, 6 odmítá chválit skutky válečnického hrdiny Agrippy: jeho triumfy – sděluje mu Horatius – má vylíčit epik Varius.

Nos, Agrippa, neque haec dicere nec gravem
Pelidae stomachum cedere nescii
nec cursus duplicis per mare Ulixei
nec saevam Pelopis domum

Takto, Agrippo, já nehodlám promlouvat
ani opěvat hněv Achillův, jeho vzdor
ani moře, kde plul proradný Ulixes,
ani Pelopův temný rod.

[překlad J. Pokorného a R. Mertlíka]

Horatius tu přepisuje začátek *Íliady* i *Odysseie*, jako by chtěl předvést, k jakému umenšení či zkomolení hrdinských vlastností by v lyrice došlo: Achilleův hněv se mění v obyčejnou vznětlivost, *stomachus*, a Odysseus již není důvtipný, *polytropos*, ale pouze dvojaký, *duplex*. Lyrické náměty jsou jiné: „Já zpívám o pitkách, bitvách svedených bojovnicemi / s nehty nabroušenými ke zraňování mladíků: / ať už jsem bez starosti, nebo planu láskou, / pěji s lehkou myslí."[2] Svět politiky však Horatius obývá právě svým odmítnutím v něm pobývat: s využitím klasického gesta *praeteritio*, tedy vyřčení přesně toho, o čem se mluvčí tváří, že to chce pominout mlčením nebo zavrhnout, píše celou sloku s chválou hrdinských skutků, o kterou se nechce pokoušet. Takováto *recusatio*

2 Podobné zavržení příhodnosti či schopnosti lyry zpívat o válce viz ódy II, 12 a IV, 2. Způsoby, jak Horatius proměňuje epické vyprávění a politickou tematiku v lyriku, analyzuje Michele Lowrie: *Horace's Narrative Odes*.

současně vytyčuje prostor lyriky v kontrastu k politické a hrdinské poezii a též pronesenou chválou Agrippy a Caesara jakožto pro lyrický talent příliš skvělých hrdinů ambivalentně načrtává hierarchii společenských hodnot.

Jiné Horatiovy ódy výslovně definují lyrickou doménu jakožto oblast milostných zvratů a soukromých potěšení – avšak sám demarkační akt v sobě obnáší zamyšlení nad různými postoji k životu a Horatius proslul artikulací hodnot a formulací moudrých výroků, které mnoha generacím vzdělaných Evropanů sloužily jako etické úběžníky či snad přímo vodítka v jednání: *Dulce et decorum est pro patria mori* („Krásné a správné je zemřít pro svou vlast"), *Integer vitae scelerisque purus* („bezúhonný a bez neřesti") nebo též *Carpe diem* („Užívej dne"). Většina Horatiových ód ve skutečnosti nepopisuje milostné pletky, nýbrž zabývá se otázkou, jak žít, a detaily z osobní zkušenosti jsou povolány do služeb obecné homiletické moudrosti: Ber věci tak, jak se přiházejí. Nelačni příliš po zjištění, co v sobě obnáší budoucnost. Ubírej se střední cestou: nejvyšší borovice se v bouři nejvíc třese. Žij skromně. Nezapomínej, že smrt může nadejít kdykoli. Mnoho básní sice chválí přednosti odchodu z veřejné sféry, ten ale není vydáván za neslučitelný s chválou politických figur, díky nimž existuje společnost, jež toto umožňuje. Nejlepší společností, naznačují tyto básně, je ta, která povzbuzuje uplatňování soukromých ctností a umírněných potěšení – včetně lyrické reflexe.

Je zajímavé, že Baudelaire, jenž má jinak s Horatiem pramálo společného (vskutku se nedá tvrdit, že by byl uvážlivým rádcem!), využívá podobně ironickou strategii k odlišení lyriky od poezie pojednávající o sociálních námětech, kterým se přitom též sám věnuje. Kterou básní uvozuje *Pařížské obrazy*? Tento oddíl *Květů zla* je zalidněn obvyklými velkoměstskými figurami: prostitutkami, zloději, žebráky, slepci, seschlými stařenami, zchátralými starci a sešlou černošskou vyhnankyní z Afriky. Zahájen je ale básní Krajina, tedy označením malířské krajinky. Básník se hodlá pustit do skládání svých „eklog" a současně hledí na městský výjev, tvořený hlučnými dílnami a stoupajícím dýmem:

PAYSAGE

Je veux, pour composer chastement mes églogues,
Coucher auprès du ciel, comme les astrologues,
Et, voisin des clochers écouter en rêvant
Leurs hymnes solennels emportés par le vent.
Les deux mains au menton, du haut de ma mansarde,

Je verrai l'atelier qui chante et qui bavarde ;
Les tuyaux, les clochers, ces mâts de la cité,
Et les grands ciels qui font rêver d'éternité.

II est doux, à travers les brumes, de voir naître
L'étoile dans l'azur, la lampe à la fenêtre
Les fleuves de charbon monter au firmament
Et la lune verser son pâle enchantement.
[…]

KRAJINA

Aby v mých eklogách byly jen cudné touhy,
jak astrologové chci spávat u oblohy,
kousíček od zvonic poslouchat v zasnění,
jak větrem unášen slavnostní hlahol zní.
Budu se z mansardy dívat, sám bradu v dlani,
jak dole v dílničce prozpěvují a žvaní.
Komíny, stěžně měst, věže: jen vztáhnout dlaň.
Snít o věčnosti mě přiměje modrá báň.

Je sladké dívat se, jak probleskuje z třpytu
mlh lampa za oknem a hvězda na blankytu,
k obloze stoupá dým jak černé hedvábí
a luna vylévá své bledé půvaby.
[…]

[překlad V. Mikeše]

Vzniká dojem, že se bude jednat o městskou pastorálu, která básnicky zpracovává urbánní krajinu – dým namísto mračen, věžičky namísto stěžňů –, aby v ní objevila podivnou krásu. Ve skutečnosti se ale básník od výjevu odtrhne:

[…]
Je fermerai partout portières et volets
Pour bâtir dans la nuit mes féeriques palais.
Alors je rêverai des horizons bleuâtres,

Des jardins, des jets d'eau pleurant dans les albâtres,
Des baisers, des oiseaux chantant soir et matin,
Et tout ce que l'Idylle a de plus enfantin.
L'Émeute, tempêtant vainement à ma vitre,
Ne fera pas lever mon front de mon pupitre ;
Car je serai plongé dans cette volupté
D'évoquer le Printemps avec ma volonté,
De tirer un soleil de mon coeur, et de faire
De mes pensers brûlants une tiède atmosphère.

[…]
Zamknu se, zabedním, závěsy zatáhnu
a vzdušné zámky si postavím ze svých snů.
O modrých obzorech budu snít, o zahradách,
kde pláče vodotrysk na mramory soch v řadách,
polibcích, o ptácích nezmlklých na chvíli,
o těch všech nejčistších dětinstvích Idyly.
A vzpoura nadarmo mi za skly zabouří tu,
já hlavu, buď co buď, nezvednu od pulpitu,
nic od té slasti mě nemůže odvrátit,
Jaro si vyvolat, kdy já je budu chtít,
ze srdce vykřesat slunce, když není s námi,
a teplé povětří žhavými myšlenkami.

[překlad V. Mikeše]

Baudelaire staví na odiv odloučenost od městské scény, jež mu umožňuje plodit jeho imaginativní výtvory, a tvrdí, že nezaregistruje ani dělnické nepokoje (*l'émeute*), oddán tvoření dětské idyly na scéně vygenerované zevnitř, z vlastních představ. Tento obraz lyrického básníka při práci, jenž se hermeticky uzavírá před vnějším světem, ovšem nepodává náležitý popis toho, co ve sbírce následuje: básně příslušného oddílu *Květů zla* nepřehlížejí chudáky a lidi v bídě, i když v ohnisku pozornosti zůstává, co vlastně básnická imaginace s těmito městskými postavami soucitně nebo nepřátelsky provádí. Svou metropolitní poezií Baudelaire rozvíjí lyrikovo přináležení nepřináležením a prohlubuje téma vztahu mezi básnickou imaginací a společností.

Popis tohoto vztahu naráží na dvě hlavní obtíže. Zaprvé, jde o ohromné téma: vztah lyriky vůbec a společnosti vůbec, s ohromnou mírou historické variace. A zadruhé: ohromující množství variant může vzejít z volby analytické roviny. Jak jsme právě viděli, básníci mohou rýsovat jistý vztah mezi lyrikou a společností, který přitom jejich vlastní básnická praxe bortí a nutí nás přijmout odlišný rámec; a to ani nemusíme zaujmout širší historickou perspektivu. Baudelairovy básně byly natolik šokující, že byl obžalován (a shledán vinným) z obecného pobuřování; dnes se ale každý francouzský školák učí jeho básně ve škole coby součást prvořadých památek národní kultury. Jak tedy máme společenský dopad Baudelairovy lyriky posuzovat?

Množství rovin, na nichž se lyrická praxe může rozvíjet – básník chce učinit dojem na mecenáše, přejímá tradovanou básnickou praxi, přispívá k nové struktuře cítění, nevědomky protestuje proti dobovým společenským normám či nabízí imaginární řešení společenského antagonismu –, znamená, že se posuzovaná situace ustavuje zpětně: vztahy mezi lyrikou a společností se de facto tvoří retrospektivně, z pohledu lidí zakoušejících dějiny, k jejichž vzniku tyto lyrické praktiky přispívají, tedy lidí vnímajících účin těchto básní nebo výslovně rekonstruujících jednu historickou linii, k níž básně přispívají. Když uvažujeme o Baudelairovi, činíme tak z hlediska zčásti vytyčeného faktem, že vytvořil postavu prokletého básníka, *poète maudit*, jenž se následně stal kulturní ikonou. To rozhodně není jednoduchá situace.

Jedním z možných výkonů lyriky je navození distinkce mezi bezprostřední historickou a komunikační situací a onou úrovní, na níž dílo působí v obecnosti svého oslovování a otevřenosti tomu, že se nechá artikulovat odlišně situovanými čtenáři (zčásti situovanými historickým vlivem těchto děl). To znamená, že tvrzení, jež o básních mohou pronést pozdější doby, budou také mnohačetná a vlivem rekontextualizací a posunů měřítka budou také připouštět zvraty. V každé úvaze o sociopolitických implikacích konkrétních literárních děl vychází najevo nepředvídatelnost jejich historického působení. Co se na jedné rovině mohlo jevit jako střet, je na jiné rovině spoluvinou. Sociálně zaměřená kritika může dílo pojímat jako opakované vznikání díla v sociálním prostoru, jenž je zčásti účinem díla a vždy je nutno jej zkonstruovat interpretací našeho vlastního vztahu k němu. Možné společenské významy se v závislosti na úrovni a rozsahu analýzy pravděpodobně budou nesmírně lišit.

Přesto lze načrtnout určité možnosti. Opakovaně jsem se odvolával na epideiktičnost lyriky, na to, jak pronáší tvrzení o světě, a za chvíli se k této funkci vrátím pomocí ukázky ze starého Řecka. Existuje dlouhá tradice lyriky, která

se explicitně vyrovnává se sociopolitickými otázkami: příkladem je Celanova Fuga smrti, probíraná ve čtvrté kapitole, nebo protestní básně 20. století. Victor Hugo ve sbírce *Tresty* útočí na Napoleona III. pomocí pestré kolekce lyrických forem, zahrnující balady, elegie, ódy i satiry. Horatius v ódě III, 6 tepe upadlost římské společnosti, v níž je každá další generace méně ctnostná a naopak samolibější:

Damnosa quid non imminuit dies?
aetas parentum, peior avis, tulit
nos nequiores, mox daturos
progeniem vitiosiorem.

Co zavinila záhubná střída dob!
Rod otců ztratil ctnosti svých praotců
a my pak, mnohem zkaženější,
zplodíme potomky ještě horší.

[překlad J. Pokorného a R. Mertlíka]

Báseň Londýn Williama Blakea je komplexní obžalobou útisku v bohatém velkoměstě s jeho zákony:

I wander thro' each charter'd street,
Near where the charter'd Thames does flow,
A mark in every face I meet,
Marks of weakness, marks of woe.

In every cry of every man,
In every Infant's cry of fear,
In every voice, in every ban,
The mind-forg'd manacles I hear:

How the Chimney-sweeper's cry
Every blackning Church appalls,
And the hapless Soldier's sigh
Runs in blood down Palace walls.

But most thro' midnight streets I hear
How the youthful Harlot's curse
Blasts the new-born Infant's tear,
And blights with plagues the Marriage hearse.

▪

Jdu spoutanými ulicemi
na břehu Temže spoutané,
žal v každé tváři zjeví se mi,
na každé mdloba vyvstane.

A v každém pláči lidských strázní
i v děcku, které strachem lká,
a v každém hlase, kletbě zazní
zlá pouta v duši ukutá.

Když pláčí malí kominíčci,
i tmářský kostel leká se.
Hladový voják úpějící
stříká krev po zdech paláce.

A co hůř, sije mladá děvka
nákazu noční ulicí,
snětivá slza děcku stéká
a sňatek končí v márnici.

[překlad J. Valji]

Efekt této básně je založen na tom, že nemusí spoléhat na argument, nýbrž nastoluje rytmickou a syntaktickou ekvivalenci mezi různými výkřiky, jež dokládají různé formy společenského otroctví, ona „pouta kutá myslí", jež moří široký vějíř institucí: církev, vládu i manželství (k němuž poukazuje nápadná závěrečná komprese: „svatební pohřební vůz" [srov. „sňatek končí v márnici"]).

Lyrickou formu může mít i nepokrytá invektiva. Příkladem je Shelleyho Anglie z roku 1819:

ENGLAND IN 1819

An old, mad, blind, despised and dying King;
Princes, the dregs of their dull race, who flow
Through public scorn,—mud from a muddy spring;
Rulers who neither see nor feel nor know,
But leechlike to their fainting country cling
Till they drop, blind in blood, without a blow;
A people starved and stabbed on th'untilled field;
An army which liberticide and prey
Makes as a two-edged sword to all who wield;
Golden and sanguine laws which tempt and slay;
Religion Christless, Godless, a book sealed;
A senate, Time's worst statute, unrepealed,
Are graves from which a glorious Phantom may
Burst, to illumine our tempestuous day.

ANGLIE Z ROKU 1819

Potrhlý stařík, slepý, tupý král,
princové, skvrny rodu, pohoršení
před celým světem – z kaliště jen kal! –
vládcové neteční a omezení
jak pijavice vysávají dál
chřadnoucí zem a nic jim po tom není,
že v neoraných polích lidé mřou
hladem i mečem; vojska loupeživá
svévolně zdvíhají zbraň dvojsečnou;
krvavý zákon moci zneužívá,
křesťané bibli nekřesťansky rvou,
senát už dávno měl být mrtvolou:
snad nad těmito všemi hrobaři
skvostný Zjev bouřnou dobu ozáří!

[upravený překlad J. Urbánkové]

Byť text implicitně uznává, že básníci prozatím nejsou nepřiznanými zákonodárci lidstva, a musí proto bojovat, končí toto působivé odsouzení zkažené a krátkozraké vládnoucí elity na optimistickou notu a metrum zdůrazňuje *možnost* prudkého nástupu skvostného Zjevu. Podobný optimismus spíše schází v pozdějších politických básních, jako je Yeatsův Druhý příchod („Zatímco těm nejlepším již schází víra, nejhorší / jsou naplněni intenzivní vášní"), jenž odsuzuje stav Evropy po první světové válce, a Velikonoce 1916, jež performativně oslavují památku Irů pozabíjených Angličany. Podobně jako Audenovo 1. září 1939, k němuž se dostanu na konci kapitoly, získává i tato báseň slavnostní tón díky třídobému metru, doplněnému o virtuální těžkou dobu čili pauzu na konci každého verše:

We know their dream; enough
To know they dreamed and are dead;
And what if excess of love
Bewildered them till they died?
I write it out in a verse—
MacDonagh and MacBride
And Connolly and Pearse
Now and in time to be,
Wherever green is worn,
Are changed, changed utterly:
A terrible beauty is born.

▪

A o jejich snu stačí
vědět, že snili do rakve.
Nebo jak velcí hráči
z nadbytku lásky zemřeli?
Vypíši to tu veršem,
že MacDonagh a Connolly
a MacBride s P. H. Pearsem,
dokud šat barvy zelené
kdekoli něco hlásá,
jsou jiní v mocné proměně:
rodí se strašná krása.

[překlad J. Valji]

Je nepochybné, že se lyrika často ujímá výslovně sociálních či politických námětů a že básně nejsou jen výrazem chvály, ale i protestu. Obtížněji rozhodnutelná však je otázka jejich společenského účinu.[3]

Zadruhé: přinejmenším stejně těžko odhadnutelné je působení lyrického jazyka. Lze pro něj učinit různá věrohodná tvrzení. Významová neurčitost poezie poskytuje prožitek svobody a oproštění od nutnosti znamenat. Zdánlivě svévolnými asonancemi a rýmy, doplňkovým metrickým uspořádáním a členěním do řádků, zkrátka tím, jak je určováno množstvím smyslově působících faktorů, se lyrické vyjadřování (zcela nezávisle na tematickém obsahu libovolné básně) vzpírá instrumentálnímu rozumu, prozaické efektivitě a komunikační transparenci. Způsoby utváření pamětihodného jazyka a odporu vůči tomu, co Merleau-Ponty nazývá „próza světa", jdou v lyrice ruku v ruce. Hegel tvrdí, že jakmile si próza podřídila svět a „pouhá správnost prozaické představy se již stala navyklou normou", připadá lyrice úkol proměnit „navyklý *způsob vyjadřování* prozaického vědomí v poetický", „místo obvyklého abstraktního představování se dopracovat ke konkrétní živé skutečnosti" a získat odcizující odstup od prozaického vnímání světa.[4] S tím, jak znělé struktury lyriky dosahují formální stálosti, vyvolávají podle Roberta Kaufmana pocit, že můžeme zahlédnout alternativy vůči konceptům, které strukturují náš svět.[5] Setkání s anomálními kombinacemi slov a s kinetickým působením rytmu u čtenáře otřásá homogenizovanou zkušeností. Píseň vždy více sloužila potěšení než píli a mnohdy byla jistou formou vzdoru vůči politické organizaci života; lyrika – coby písemná verze písně – funguje stejně, avšak s větším jazykovým mistrovstvím a přesností. Podobně jako píseň, i lyrika může spět k těmto cílům podprahově a vtahovat čtenáře i performery do jazykových procesů, pro něž není určující komunikační efektivita a propoziční význam, nýbrž pamětihodnost, obřadnost, harmonie a kouzlo.

Lyrické vyjadřování nepochybně funguje podprahově a valná část jeho společenského působení může záviset na schopnosti usadit se čtenářům v mysli, obsadit ji a zabrat, být absorbováno a usídleno jako soubor příkladů jinakosti, které lze opakovat, zvažovat, cenit si jich nebo ironicky citovat. Rytmus,

3 Viz Christopher Nealon: *The Matter of Capital: Poetry and Crisis in the American Century*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press 2011.

4 G. W. F. Hegel: *Estetika*, II, s. 219–220, 236.

5 Robert Kaufman: Adorno's Social Lyric and Literary Criticism Today, in: *The Cambridge Companion to Adorno*, ed. Tom Huhn, Cambridge: Cambridge University Press 2004, s. 354–375.

repetice a rým společně tvoří formulace, jež jsou nějakým způsobem nápadné a často současně temné, takže získávají existenci nezávislou na obsahovém poselství a utkvívají v paměti, kde sehrávají svou roli v uvažování i aktivitě, rozpínají imaginativní potenciál a svádějí myšlenky po určitých drahách.

Konečně zatřetí tu je příspěvek lyriky k budování společenství, k němuž se dostanu za chvíli: panhelénského společenství performancemi antické řecké lyriky, evropského intelektuálního a afektivního společenství díky evropskému petrarkismu, celonárodního středostavovského čtenářstva díky ustavení anglické literární tradice, ukotvené v lidových baladách. Svůj význam zde někdy mají i náměty, nicméně účin lyriky může pramenit i z lyriky jakožto formální struktury, kterou lze opakovat: pokud jsou nejoblíbenější antické řecké básně opakovaně inscenovány, napomáhá to ustavit jejich publikum jako společenství, stejně jako množení petrarkovských sonetů šířilo citové stuktury a modality virtuozity, jež přispěly ke zrodu renesanční kultury. Výklad Benedicta Andersona, pokud jde o význam tisku v 19. století při tvorbě národů coby imaginárních společenství, by možná mohl mít svou analogii v dřívějším fungování lyriky.[6]

Walter Benjamin prohlašuje, že od Baudelaira už v lyrické poezii nebyly žádné úspěchy ve velkém. Nepochybně ale nastaly případy, kdy dílo pozdějších básníků sehrálo při zrodu společné identity svou roli: vedle dobře známých karibských básníků Aimého Césaira a Kamaua Braithwaita by bylo možné uvést Louise Bennettovou. Podstatná část její tvorby v jamajské kreolštině čili patois vycházela ve čtyřicátých a padesátých letech týden co týden v jednom jamajském listu a těšila se ohromné oblibě, neboť podávala satirický komentář k vývoji na Jamajce a ke světovým událostem. Její vůbec nejslavnější báseň, Kolonizace pozpátku, satiricky líčí vpád Jamajčanů hledajících „pořádnej job" do Británie:

> Wat a joyful news, Miss Mattie,
> I feel like me heart gwine burs'
> Jamaica people colonizin
> Englan in reverse.

6 Benedict Anderson: *Představy společenství: úvahy o původu a šíření nacionalismu*, přel. P. Fantys, Praha: Karolinum 2008.

By de hundred, by de ťousan
From country and from town,
By de ship load, by de plane-road
Jamaica is Englan boun.

▪

To só teda kdesi cosi
novinky no mordyjé –
Jamajčani dělajó si
koloniju z Anglie!

Dó jich zvšady cely kvanta,
kdo neleti, poploje,
Jamajka se do Anglie
ve velkym ož stěhoje!

Jiné básně zase recyklují novinářský jazyk, prosycují jej kreolským výrazivem a vyvolávají dojem situace, kdy obyčejní lidé odmlouvají formálně se vyjadřujícímu anglickému či jamajskému úřednictvu. Podle mínění Daniela Tiffanyho je využití lidových dialektů – ať už se jedná o řeč galérky, argot, nářečí nebo slang – jedním z nejefektivnějších způsobů, jak lyrika dokáže dosáhnout sociálního vlivu a vyrovnat se s třídními otázkami. Bennettová píše v baladických slokách s výraznými rýmy a hovorovým slovníkem a tvoří lidovou poezii, jež reaguje na dobové veřejné problémy; využitím dialektu v básních, které lze opakovat, napomáhá ustavení reálných a potenciálních čtenářů tohoto jazyka coby společenství.[7]

Přejdu nyní ke třem odlišným příkladům, které vytyčují spektrum společenského angažmá, totiž k epideiktické lyrice antického Řecka, k renesančnímu sonetu a Wordsworthovým *Lyrickým baladám*. Následně se věnuji Adornově slavné úvaze o lyrice z Proslovu o lyrice a společnosti a na závěr probírám dva příklady komplexního vztahu mezi lyrikou a ideologií z 20. století.

7 Walter Benjamin: O některých motivech u Baudelaira, in: *Dílo a jeho zdroj*, přel. V. Saudková, Praha: Odeon 1979, s. 81–112. K Bennettové viz Jahan Ramazani: *Poetry and Its Others*, Chicago: University of Chicago Press 2014, s. 75–79; k postkoloniální poezii obecně viz týž: *The Hybrid Muse*, Chicago: University of Chicago Press 2001; dále Daniel Tiffany: *Infidel Poetics*, Chicago: University of Chicago Press 2009; Jonathan Culler: *My Silver Planet: A Secret History of Poetry and Kitsch*, Baltimore: Johns Hopkins University Press 2014.

2. Tři příklady

A. EPIDEIKTICKÁ LYRIKA ANTICKÉHO ŘECKA

I po zrodu písma se melická či lyrická poezie v archaickém Řecku prováděla při různých společenských příležitostech. Komentátoři proto mají tendenci přisuzovat lyrice fundamentální společenskou roli: ustavuje ze shromážděných posluchačů společenské skupiny a předkládá jim rozpravu o vztazích mezi lidmi a bohy a o tom, čeho je třeba si cenit. Podle Leslie Kurkeové tkví „práce" pindarovské ódy v tom, že „zprostředkovává a uhlazuje různorodé zájmy a nároky jedince a společenství, hodnot elitních a průměrných". Podle Jeffreyho Walkera je lyrika původní formou epideiktické rétoriky – pozdější rétoriky chvály a elokvence –, jejímž cílem je formovat společné soudy ohledně toho, co je správné, a tak utvářet hodnoty. Archaická lyrika časově předchází vzniku poezie i rétoriky jakožto diskursivních modalit; je to spíše přesvědčovací než výrazové médium. „V této archaické doméně je epideiktický či ‚poetický' diskurs ‚primární' formou ‚rétoriky', z níž teprve mohl pragmatický diskurs, především formalizovaná pragmatika, čerpat svou moc, tedy kulturně autoritativní paradigmata výřečnosti a moudrosti, na nichž je závislý."[8]

Podle Hésioda moudrý panovník (*basileus*) i pěvec pronášejí „medosladká výřečná slova": panovníci „přesvědčují libými slovy", pěvci opěvují slavné skutky lidí a bohů a odvracejí lidi od zármutku. Oba druhy mluvčích získávají výřečnost od múz – jde o svatý dar múz lidstvu – a mají schopnost přesvědčovat. Podle Plútarcha byl Thalés „považován za lyrického básníka a toto umění naoko provozoval, ve skutečnosti však konal to, co se dalo čekat od nejlepších zákonodárců, neboť jeho písně byly řeči, které svými nápěvy a rytmy vybízely k poslušnosti a svornosti a měly v sobě mnoho půvabného a konejšivého, takže ti, kteří jim naslouchali, nevědomky zušlechťovali své mravy a přátelili se v usilovné snaze o dobro, kdežto dříve tam bývalo domovem vzájemné záští".[9] Vskutku působivá slova!

8 L. Kurke: Archaic Greek Poetry, s. 158; J. Walker: *Rhetoric and Poetics in Antiquity*, s. 16, 9.

9 Hésiodos: *Zrození bohů*, verše 81–103; Plútarchos: Lýkúrgos a Numa, přel. R. Mertlík, in: *Životopisy slavných Řeků a Římanů*, I, Praha: Arista – Baset – Maitrea 2006–2007, s. 67.

Tím, kdo Řekům dal jejich bohy, byli básníci, a především Homér. Žádného jiného proroka, jenž by jim mohl poskytnout posvátný či zakládací text, neuznávali. Raná řecká poezie, jak vysvětluje Marcel Detienne, je rituální performativní promluvou, snad i božského původu: zřec, básník a král tvoří trojici mistrů pravdy, *alétheia* – přičemž protikladem pravdy v tomto pojetí není lež, nýbrž *léthé*, zapomnění. Básnická rozprava udílí slávu; není zachycením slávy, je to sláva jako taková, *kleos*, „pověst" předávaná od úst k ústům. Pindaros coby dědic této diskursivní funkce říká: „Smrtelníci zapomínají, / cokoli se nepromísilo s krásným proudem veršů / a nerozkvetlo dovedností básníka."[10] Tato představa ale posléze samozřejmě naráží na odpor a s nástupem filosofie se na básnictví pohlíží jako na klamavé umění, nikoli rituál pravdy: jde o kouzlo či omamnou látku a klam, *apaté*, nikoli pravdu, *alétheia*. Když Platón prohlašuje, že mezi filosofií a básnictvím existuje dávný spor (k jehož vyostření notně přispěl), tkví příčina zčásti v tom, že oba diskursy vzešly z epideiktické rozpravy o tom, čeho si cenit.

Ve veřejné výřečnosti a veřejném provedení řecká lyrika často usiluje o dosažení moudrosti a předkládá názory na témata, jež se nutně těší všeobecnému zájmu. Příkladem je Sapfin priamel, jenž začíná následovně (hranaté závorky] vyznačují nečitelná místa v papyru):

> O]ἰ μὲν ἰππήων στρότον οἰ δὲ πέσδων
> οἰ δὲ νάων φαῖσ' ἐπὶ γᾶν μέλαιναν
> ἔ]μμεναι κάλλιστον ἔγω δὲ κῆν' ὄτ-
> τω τις ἔραται.
>
> ▪
>
> Jedni vojsko jízdné a jiní pěší,
> jiní loďstvo na zemi černé mají
> za věc nejkrásnější; a já zas ono,
> po čem kdo touží.
>
> [překlad F. Stiebitze]

Sapfó uvádí za příklad Helenu, která kvůli svému milovanému opustila naprosto vše. Na závěr se ale báseň nečekaně obrací ke zmizevší Anaktórii:

10 M. Detienne: *Mistři pravdy v archaickém Řecku*; Pindaros: sedmá Isthmická óda, verše 17–19.

τᾶ]ς κε βολλοίμαν ἔρατόν τε βᾶμα
κ]ἀμάρυχμα λάμπρον ἴδην προσώπω
ἢ τὰ Λύδων ἄρματα κἀν ὅπλοισι
πεσδομ]άχεντας

▪

Její líce zářící třpytným jasem,
sličný krok bych raději chtěla zřít
než vozy lýdské a bojující
těžkooděnce.

[upravený překlad F. Stiebitze]

Oproti epickým hodnotám, jež formovaly normativní názor válečnické společnosti, tato báseň hájí takové pojetí lásky a toho, co má v životě smysl, jež se v pozdějších dobách prosadilo. Závěrečný obrat k Anaktórii je nečekaný, avšak spojuje individuální smýšlení a situaci s obecným tématem a činí tak způsobem, jenž je pro další vývoj lyriky příznačný: spíše než o vyjádření jedincova názoru jde o gesto vzdoru vůči sociopolitické ortodoxii.

Dalším slavným příkladem disentní lyriky je Archilochův zlomek:

Ἀσπίδι μὲν Σαΐων τις ἀγάλλεται, ἣν παρὰ θάμνῳ
ἔντος ἀμώμητον κάλλιπον οὐκ ἐθέλων·
αὐτὸν δ' ἐξεσάωσα· τί μοι μέλει ἀσπὶς ἐκείνη;
ἐρρέτω· ἐξαῦτις κτήσομαι οὐ κακίω.

▪

Kterýsi ze sajských mužů se holedbá štítem, jejž v křoví
– bez hany krásnou zbraň – nerad jsem zanechal kdes.
Mne však nestihl smrtící los! A se štítem k ďasu!
Nebudeť horší ten, který si opatřím zas.

[překlad F. Stiebitze]

Prohlášení, že odhodit štít a zachránit se je lepší než bojovat dál, je v kultuře založené na bojové ctnosti skandální. Údajně si Archilochos touto básní vysloužil vyhnanství ze Sparty.

Lyrika se tedy někdy vzpírá ortodoxiím, ale stejně tak může – v antice i dnes – prezentovat pamětihodná apofthegmata, jež staví před oči údajné

pravdy, poskytují látku k úvahám a za vhodných okolností je lze opakovat. Smíme-li parafrázovat Lévi-Straussův výrok o mýtech: s lyrikou se dobře přemýšlí. Například Pindarovy ódy obsahují mnoho gnómických výroků, jež se prezentují jako pravdy o světě: „Jedno je pokolení bohů a lidí, oba bereme dech z jediné matky," prohlašuje kontroverzně šestá *Nemejská óda*. Když protagonisté Platónova dialogu *Prótagorás* rozebírají obsah jedné Simonidovy básně o tom, zda je skutečně těžké být dobrý, považují všichni účastníci rozpravy za samozřejmost, že – jak řekne Prótagorás – nejdůležitější částí výchovy (*paideia*) každého člověka je umět činit soudy o výrocích básníků: „Já soudím, Sókrate, že pro muže je nejdůležitější částí vzdělání to, aby se vyznal v básních. To znamená, aby byl schopen v řečech básníků rozumět, co je dobře složeno a co ne, a dovedl to rozebrat a na danou otázku důvodně vyložit." To Sókratés odmítá jako nízké počínání – „zdá se mi, že rozmlouvat o básnictví je velmi podobné zábavám nevzdělaných a všedních lidí", jaké se provozují při hostinách – a proti tradovanému mínění, jež bere básnické výroky vážně, prohlašuje, že by lidé měli místo poezie probírat dialektiku, anebo alespoň nepoužívat při rozhovorech o tom, co je správné či dobré, verše básníků, nýbrž formulovat vlastní postoj. Avšak na začátku téhož dialogu, v reakci na škádlení, že Alkibiadés, jehož Sókratés uháněl, pozbývá mladické krásy a už mu raší vousy, Sókratés odpovídá: „Co na tom? Cožpak nesouhlasíš s Homérem, jenž řekl, že nejpůvabnější je věk jinocha s prvním chmýřím, tedy věk, ve kterém je nyní Alkibiadés?"[11] Platónův Sókratés se odvolává k básníkům coby prameni moudrosti a zdá se očividné, že v 5. a 4. století př. n. l. poezie představuje druh epideiktické promluvy, nástroj etického vzdělávání. „Názor, že poezie může sloužit jako hlavní médium výchovy, je ve shodě s tím, co víme o učební praxi athénských chlapců, i s tím, co ohledně funkce poezie běžně předpokládají antičtí komentátoři i sami básníci – že totiž poezie není jen zdrojem potěšení, ale má též svou etickou a normativní dynamiku, jejímž účelem je být pro občana poučením, pobídkou ke zlepšení a výzvou k činu."[12]

V *Zákonech*, což je Platónovo pozdní dílo, věnované rozboru toho, jakými způsoby by stát měl formovat občanstvo, si účastníci rozhovoru naříkají nad nárůstem počtu básní a básníků, „kterými je podle tvrzení tisíců a tisíců správně

11 Platón: *Prótagorás*, 309a, 338e nn.; překlad F. Novotného.

12 K opakovatelným výrokům viz Mark Payne: On Being Vatic, *American Journal of Philology* 127, 2006, s. 165; a viz Simon Goldhill: *The Poet's Voice: Essays on Poetics and Greek Literature*, Cambridge: Cambridge University Press 1991, s. 168.

vychovávanou mládež potřeba živit a sytit a dělat ji jejich čtením mnohosčetlou a mnohoučenou, když by se naučila nazpaměť celým básníkům". Dříve, kdy jim hrozil útok Peršanů, byli Athéňané jednotní a uctiví a každý druh lyriky měl vlastní hudbu: „Jedním druhem zpěvu byly modlitby k bohům, ty se jmenovaly *hymny*, a opačný proti nim byl jiný druh zpěvu – nejlépe by se byl nazval *thrény* – a zas jiný *paiány* a ještě jiný se nazýval *dithyrambos*, pojmenovaný (myslím) podle Dionýsa. Jeden nazývali přímo jménem *nomy* jakožto jakýsi zvláštní druh zpěvu a opatřovali je přízviskem ‚kitharódické' [= vznešené básně v doprovodu lyry]. Když byly tyto druhy a některé další se svými charakterikami ustanoveny, nebylo již dovoleno užívat jednoho druhu k jinému druhu nápěvu."[13] Díky tomu se „většina občanů byla ochotna nechat ovládat". Pak ale – poté, co Athéňané perský útok odrazili – nastal úpadek a rozmach neuctivosti, který vyžadoval promyšlený státní zásah: „V čele nevkusné nezákonnosti se stávali umělci povahou sice nadaní, avšak neznalí toho, co má múza spravedlivého a zákonného, ztřeštění a více než slušno posedlí líbivostí, směšující thrény s hymny a paiány s dithyramby, napodobující hudbu píšťaly hrou na kitharu a všechno do všeho splétající, pro nevědomost bezděky šířící o hudbě nepravdivé mínění, že v hudbě není žádná samostatná správnost. […] Vytvářením takových skladeb a připojováním takových řečí pohnuli lid k nezákonnosti" a od zákonů oproštěný, nespoutaný vkus v hudbě a poezii vedl k pohrdání zákonem: lidé totiž, „považujíce se za vědoucí, odhazovali strach a nebojácnost v nich zrodila nestoudnost; neboť nebát se mínění lepšího člověka ze smělosti není nic jiného než sprostá nestoudnost". Následovalo odmítání podrobit se vládcům, pak „opomíjení poddanosti rodičům a starším" a nakonec „snaha nepodléhat zákonům, přičemž nejzazším krokem je naprostá ztráta úcty k přísahám a slibům ve jménu bohů".[14] Směšování básnických žánrů představuje první krok na cestě k anarchii a revoluci. Není pak divu, že stát musí poezii přísně kontrolovat. Obecně známá je teze z *Ústavy*, že „z básnictví lze do obce přijmout jedině hymny na bohy a chvalozpěvy na dobré muže. Pakli totiž přijmeš tu líbivou Múzu v lyrických nebo epických verších, budou v tvé obci kralovat slasti a strasti, ne zákon."[15] Výjimka je učiněna především pro lyriku toho druhu, jakou tvořil Pindaros.

13 Platón: *Zákony*, VII, 810e – 811a; III, 700a–c (upr. překl. F. Novotného).

14 Tamtéž, 701a–c (upr. překl. F. Novotného).

15 Platón: *Ústava*, 607a (upr. překl. F. Novotného).

Jedním z mála autorských souborů, které se nám ve zlomcích řecké poezie dochovaly, jsou Theognidovy epigramy psané elegickým veršem z doby kolem roku 544 př. n. l. Kromě toho, že poskytují rady mladíku Kyrnovi, jemuž jsou mnohdy adresovány, pronášejí také soudy a snaží se posluchače přesvědčit nebo přinejmenším podnítit k novému uvážení vlastních postojů a sklonů. Příkladem jsou verše číslo 183–186:

Κριοὺς μὲν καὶ ὄνους διζήμεθα, Κύρνε, καὶ ἵππους
εὐγενέας, καί τις βούλεται ἐξ ἀγαθῶν
βήσεσθαι· γῆμαι δὲ κακὴν κακοῦ οὐ μελεδαίνει
ἐσθλὸς ἀνήρ, ἢν οἱ χρήματα πολλὰ διδῷ.

▪

Berany, osly a koně si hledáme z výtečných plemen,
Kyrne, vždyť každý chce mít z dobrého plemene chov;
šlechtic však špatnou dceru si neváhá z rodiny špatné
za ženu zvolit, jen když majetek velký mu dá.

[překlad R. Mertlíka]

I když jsou tyto básnické výkony mnohdy vydávány za promluvy k mladíku Kyrnovi, Theognis má svrchovaný zájem na tom, aby se jeho verše zachovaly, prezentuje je jako opakovatelný text a zdůrazňuje, že jeho dílo bude čteno a bude dál žít (v. 19–23):

Κύρνε, σοφιζομένῳ μὲν ἐμοὶ σφρηγὶς ἐπικείσθω
τοῖσδ' ἔπεσιν, λήσει δ' οὔποτε κλεπτόμενα,
οὐδέ τις ἀλλάξει κάκιον τοὐσθλοῦ παρεόντος
ὧδε δὲ πᾶς τις ἐρεῖ· Θεύγνιδός ἐστιν ἔπη
τοῦ Μεγαρέως· πάντας δὲ κατ' ἀνθρώπους ὀνομαστός.

▪

Pečeť ať spočine na těchto slovech, jež promýšlím, Kyrne,
a tak nebude možno potají zmocnit se jich.
Za obsah ušlechtilý v ně nikdo tak nevloží horší,
naopak pronese každý: vyslovil úvahy ty
Theognis, megarský muž, jenž proslul po celém světě.

[překlad R. Mertlíka]

Tyto verše vynikají nejenom oslavou lyrické schopnosti transcendovat jakýkoli konkrétní inscenační kontext a dobýt si jméno, ale také vizí panhelénského společenství, zčásti utvořeného zásluhou poezie a básnických výkonů. Gregory Nagy při popisu „panhelénizace lyriky" uvádí, že všechny Pindarovy vítězné ódy sice oslavují konkrétní událost, nicméně „usilují o převedení této události v panhelénskou událost, krásnou věc, kterou mohou replikovat všichni Heléni přede všemi Helény po všechny časy".[16]

Poezie chvály a nesmrtelnosti přispívá k tomuto vzniku společenství tím, že si představuje vlastní šíření. Theognis na toto téma vytváří zajímavou variaci ve verších adresovaných Kyrnovi (v. 237–254):

Σοὶ μὲν ἐγὼ πτέρ᾽ ἔδωκα, σὺν οἷσ᾽ ἐπ᾽ ἀπείρονα πόντον
πωτήσῃ, κατὰ γῆν πᾶσαν ἀειρόμενος
ῥηϊδίως· θοίνῃς δὲ καὶ εἰλαπίνῃσι παρέσσῃ
ἐν πάσαις πολλῶν κείμενος ἐν στόμασιν,
καί σε σὺν αὐλίσκοισι λιγυφθόγγοις νέοι ἄνδρες
εὐκόσμως ἐρατοὶ καλά τε καὶ λιγέα
ἄισονται. καὶ ὅταν δνοφερῆς ὑπὸ κεύθεσι γαίης
βῇς πολυκωκύτους εἰς Ἀίδαο δόμους,
οὐδέποτ᾽ οὐδὲ θανὼν ἀπολεῖς κλέος, ἀλλὰ μελήσεις
ἄφθιτον ἀνθρώποις αἰὲν ἔχων ὄνομα,
Κύρνε, καθ᾽ Ἑλλάδα γῆν στρωφώμενος, ἠδ᾽ ἀνὰ νήσους
ἰχθυόεντα περῶν πόντον ἐπ᾽ ἀτρύγετον,
οὐχ ἵππων νώτοισιν ἐφήμενος· ἀλλά σε πέμψει
ἀγλαὰ Μουσάων δῶρα ἰοστεφάνων.
πᾶσι δ᾽, ὅσοισι μέμηλε, καὶ ἐσσομένοισιν ἀοιδή
ἔσσῃ ὁμῶς, ὄφρ᾽ ἂν γῆ τε καὶ ἠέλιος.
αὐτὰρ ἐγὼν ὀλίγης παρὰ σεῦ οὐ τυγχάνω αἰδοῦς,
ἀλλ᾽ ὥσπερ μικρὸν παῖδα λόγοις μ᾽ ἀπατᾷς.

Křídla jsem daroval tobě a na nich se lehounce vzneseš,
poletíš nad celou zemí, nad plání rozsáhlých vod.

16 G. Nagy: *Pindar's Homer*, s. 114:

Na všech veselých pitkách a hostinách přítomen budeš,
v ústech přemnoha lidí jméno tvé žít bude dál.
S flétnami jasného hlasu i rozkošní jinoši krásní
budou si o tobě zpívat půvabné písničky své.
Stejně, až odejdeš pod zem, v ty temnoty její, a vstoupíš
nakonec v Hádovo sídlo, do říše nářků a slz,
ba ani tehdy, ač mrtev, svou slávu neztratíš, bude
jméno tvé v myšlenkách žít navěky u lidí všech.
Po celém Řecku, Kyrne, i ostrovech putovat budeš,
přes pusté rybnaté moře pronikneš v nesmírnou dál,
nikoli na zádech koní: má píseň tě provázet bude
jakožto nádherný dar fialkou věnčených Múz.
Všichni ctitelé zpěvu tě opěvat budou, i jejich
potomci, dokavad slunce, dokavad potrvá zem.
Ale já nedosahuji ni nejmenší u tebe úcty:
tak jako malého chlapce klameš mě prázdnotou slov.

[překlad R. Mertlíka]

Theognis s pomocí jazyka memorializace nasvětluje zklamání a lež v milostném poměru. Příslib slovní nesmrtelnosti samozřejmě předpokládá, že tato poezie chvály bude performativně prováděna při slavnostech před různým publikem; tím se pyšná předpověď opakovaně naplní. Básník – oklamán slovy – se mstí triangulárním oslovením a jeho msta odpovídá provinění: jak si totiž můžeme uvědomit nakonec, i přes obšírnou oslavu oslovovaného jedince jsme se vůbec nic nedozvěděli o jeho ctnostech nebo pamětihodných vlastnostech. Verše, jež poučují či peskují publikum nebo se mu vemlouvají, vytvářejí (jak píše Nagy) „ostentativně celistvé společenství *filoi*, jež představuje megarskou *polis*", tedy postulované společenství posluchačů, jež lze ovlivňovat a soudit.[17]

17 Gregory Nagy: Theognis of Megara: A Poet's Vision of His City, in: *Theognis of Megara: Poetry and the Polis*, ed. Thomas Figuera – Gregory Nagy, Baltimore: Johns Hopkins University Press 1985, s. 27.

B. RENESANČNÍ SONET

Horatius a stoupenci latinské milostné elegie sice vyměřují sféru soukromého života coby lyrickou doménu, ta však zpravidla nebývá chápána jako oblast soukromého zamyšlení a vyjádření nebo průzkumu bouřlivého vnitřního života, nýbrž jako soubor společenských stanovisek. O nějakých tisíc let později uvedli trubadúři na scénu novou strukturu cítění, společenské nastavení, jež vyvrcholilo evropským petrarkismem: láskou se tu míní zduchovnělá aktivita, vystavěná kolem nedostupnosti milované a nemožnosti naplnění. Láska má strukturovat vlastní existenci, jež se takto mění z teleologického vývoje (jak tomu je v křesťanském scénáři) v kolísání mezi afektivními extrémy. Petrarkismus se u politicky vlivných vrstev v celé Evropě postupně prosazoval jako modalita dvornosti, a lyrická hra na milence se tak stává jednou z forem distingovanosti a zjemnělosti. Tento soubor konvencí a topoi též poskytl podnět a zdroj energie pro využívání a vybrušování národních jazyků: jazyk prokazoval svou vnitřní sílu tím, že si zajistil svébytnou petrarkovskou poezii.[18] Tento komplex diskursivního potenciálu s oporou v trubadúrské *finz amour* představoval v sociální sféře mocnou sílu – a samozřejmě přežívá dodnes, ač je to překvapivé vzhledem ke značné skepsi vůči lásce a mnoha změnám sexuálních norem v průběhu staletí.

Úvodní sonet Petrarkova *Zpěvníku*, probíraný v první kapitole, básníka vlastně neprezentuje jako milence, ale především jako sociální subjekt, navenek v rozpacích z toho, že ze svých milostných nářků učinil spektákl. Petrarkismus sugeruje rozdělení světa na soukromý prostor nešťastné vášně a svět veřejný, ve kterém se milenec také pohybuje a v němž jeho tragická spoutanost může působit vyloženě komicky. Takovéto rozdělení samozřejmě představuje poměrně významnou ideologickou operaci a zahajuje proces vrcholící v románech 19. století s jejich implicitní tezí, že skutečný život se neodehrává ve světě, nýbrž je vnitřní a citový.[19] Michel Foucault v *Dějinách sexuality* načrtává operace, pomocí nichž se sexuální touha, kterou antičtí autoři chápali víceméně jako chorobu, ne-li přímo šílenství, stává v 19. století ústřední složkou individuální identity; avšak tento proces začíná u trubadúrů a petrarkismu. Tato

18 Daniel Javitch: *Poetry and Courtliness in Renaissance England*, Princeton: Princeton University Press 1978; William Kennedy: *The Site of Petrarchism: Early Modern National Sentiment in Italy, France, and England*, Baltimore: Johns Hopkins University Press 2005.

19 Viz Nancy Armstrong: *Desire and Domestic Fiction*, Oxford: Oxford University Press 1987.

poezie nastolila novou *partage du sensible*, jak o ní mluví Jacques Rancière, tedy nové uspořádání zkušenosti, jež předpokládá ústřední roli nenaplněné milostné vášně – a toto nové rozdělení bylo od té chvíle hybným zdrojem lyriky i lidové písně.[20] Petrarca také vytvořil novou formu chvály: odmítl podrobit básnickou rozpravu o lásce racionálnímu kalkulu a jeho sonety nehodnotí, nesnaží se předvést, že ty, Lauro, v tom či onom ohledu překonáváš ostatní ženy. „Tys jediná," říkají, „jediná pro mě"; obětoval bych cokoli za „jediný pohled oněch očí".[21] Petrarkovské pojetí lyriky tak posiluje představu individuálního subjektu jakožto odlišného od ostatních. Nejde o to, že by každý miloval tu nejkrásnější či nejdokonalejší ženu, kterou kdy poznal; subjekt se individualizuje právě tím, že je posedlý právě jen jednou (skutečnou či imaginární) ženou. A samozřejmě je též charakterizován vnitřní rozpolceností – v závislosti na tom, jak prožívá naději či zoufalství, je uchvácen pohledem či pomyšlením na milovanou nebo zdrcen její krutostí či lhostejností.

Formální struktura petrarkovského i shakespearovského sonetu poskytuje nástroj k veřejně prováděné analýze okruhu otázek vztažených k často idealizované vášni. Sonet se podílel na propagaci společné ideologie: ideologie deklarované individuality. Jak píše Roland Greene: „Každý sonet vyhlíží jako unikátní osobní událost či artefakt a jeho mluvčí často vyhlašuje neopakovatelnost své zkušenosti – a přesto vršení této formy […] umožňuje evropským kulturám osvojit si sdílenou techniku ideace a cítění, uvažovat sdíleným médiem, a přitom vyznávat partikulární identitu každé společnosti, každého básníka a mluvčího."[22]

Shakespearovy *Sonety* jsou často čteny jako průzkum zvláštního a individuálního milostného napětí; přitom ale oplývají veřejnými tématy. Pro moderního čtenáře – zvláště pokud doufá, že se obeznámí s místem, kde „Shakespeare odemkl své srdce"[23] – je čtení úvodních sedmnácti sonetů mnohdy těžko stravitelným zážitkem. Proč by úhlavním zájmem básně mělo být, aby se jakýsi mladík rozplozoval čili reprodukoval tvorbou potomstva? Proč by měl zamilovaný mluvčí lačnit po tom, aby milovaný muž zplodil dítě – což by

20 Jacques Rancière: *Le Partage du sensible*, Paris: La Fabrique 2000.

21 F. Petrarca: *Canzoniere*, 71; Ullrich Langer: The Lyrical Singular: Petrarch, Ronsard, přednáška na Cornell University, duben 2013.

22 R. Greene: The lyric, s. 222.

23 Wordsworthova pamětihodná formulace v básni Nepohrdej sonetem (Scorn not the Sonnet) zní: „Tímto klíčem / Shakespeare odemkl své srdce."

přece vyžadovalo dosti těsný styk s manželkou nebo milenkou? Tuto skupinu sonetů lze považovat za dvorný kompliment – jsi tak překrásný, že je potřeba, aby ses rozmnožil – a Shakespeare zde předvádí vlastní básnickou plodnost, když stvoří tolik různých sonetů na jediné neobvyklé téma; avšak volit pro své lichotky tuto zvláštní podobu v celé sérii sonetů působí podivně a obsesivně. Sonety 1–17 jsou nejsnáze pochopitelné coby formulace výzvy k občanské zodpovědnosti (rozplozením je krásný mladík povinován světu) – a to je pro nás v milostných sekvencích, jež světské povinnosti zpravidla ignorují, nečekané.

První sonet pojímá otázku plození jako sylogistický závěr, vyvozený ze sociální pravdy: „vše, co je zvlášť krásné, má se rozmnožovat", ty sám jsi mimořádně krásný, a proto by ses měl množit.

From fairest creatures we desire increase,
That thereby beauty's rose might never die,
But as the riper should by time decease,
His tender heir might bear his memory:
But thou, contracted to thine own bright eyes,
Feed'st thy light's fl ame with self- substantial fuel,
Making a famine where abundance lies,
Thyself thy foe, to thy sweet self too cruel.
Thou that art now the world's fresh ornament
And only herald to the gaudy spring,
Within thine own bud buriest thy content
And, tender churl, makest waste in niggarding.
Pity the world, or else this glutton be,
To eat the world's due, by the grave and thee.

Vše, co je zvlášť krásné, má se rozmnožovat,
aby jas růže nikdy nepohas;
třebaže jednou zestárne a skoná,
v potomcích najde dědice svých krás.
Ty ve svých očích vidíš zářný vzor,
zříš jen svou zář, čímž požíráš sám sebe,
hojností hýříš, šíříš hladomor,
sám v sobě krutého máš nepřítele.
Jsi výkvět světa, dokud svěžest máš,

marnivé jaro se ti v tváři zračí,
sám sebe ale v sobě pohřbíváš,
lakomec jsi, co skrblením jen ztrácí.
Splať světu dluh – ten žrout snad nechceš být,
co jako hrob chce sebe pohltit.

[upravený překlad M. Hilského]

Jak uvádí Helen Vendlerová, tento sonet podává výčet „hodnot, jež mluvčí považuje za axiomatické a evidentně dobré", a uvádí je v sekvenci jakožto sounáležitý celek: „Krása, rozmnožení, dědictví, paměť, světlo, hojnost, roztomilost, svěžest, zdobnost, jaro, něha a práva světa." Podobně jako řada jiných sonetů, i tato báseň se vyvíjí prostřednictvím konfliktu metafor, totiž svíce a poupěte, sklouzává z jednoho referenčního rámce do druhého a v závěrečném dvojverší se je snaží propojit. Končí ale alternativou: buď se (množením) slitovat nad světem, nebo hamižně zhltnout, co právem náleží světu – a to jsou dvě podoby sociálního chování. Druhý sonet pojímá otázku krásy tak, že se ptá, co má krásný mladík říct, až bude dotázán, „kam jsi tu svou krásu dal", a odpovědi jsou podány prizmatem společenské morálky: člověk si má počínat tak, aby obdržel chválu a vyhnul se hanbě. V sedmém sonetu „přihlížející shledávají", že bezdětný muž je „společensky k ničemu". V celém souboru úvodních sedmnácti sonetů dochází k neustálému návratu k otázce, jak na vás bude pohlížet svět a co světu dlužíte. Tyto otázky nejsou jen kladeny mladíkovi, ale vyvstávají i před mluvčím („Budoucnost řekla by: Ten básník lže", sonet 17). „Politický charakter milostné poezie," píše Christopher Martin, „je určován povědomím pisatele ohledně toho, jak publikum reaguje na sebeprezentaci básníka."[24]

Sonety, jež ve sbírce následují později, dosahují mimořádné myšlenkové komplexity – což v petrarkovské tradici představuje výraznou inovaci – díky tomu, že ve čtyřverších, jejichž vzájemný vztah je mnohdy nejistý, nezřídka využívají navzájem sporné obrazy nebo úrovně vyjadřování, a díky neobvyklému postavení mluvčího a zvláštním morálním a milostným napětím, která zkoumá. Je ovšem nápadné, jak velký počet těch právem nejslavnějších sonetů sice napomáhá vyvolat dojem mluvčího-subjektu, ale současně reflektuje

24 Helen Vendler: *The Art of Shakespeare's Sonnets*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press 1997, s. 47, 76; Christopher Martin: *Policy in Love: Lyric and Public in Ovid, Petrarch and Shakespeare*, Pittsburgh: Duquesne University Press 1994, s. 5; k renesančnímu sonetu viz Walter Cohen: *A History of European Literature*, Oxford: Oxford University Press 2016, 8. kap.

klíčové sociální a etické otázky a spíše než k osobnímu milostnému vyznání náleží k epideiktické rozpravě. Stačí si vzpomenout na slavné incipity: *Th'expense of spirit in a waste of shame / Is lust in action* („Mrháním sil v tmách hanby pustošivé / je chtíč, když rve, co chtěl"); *Tis better to be vile than vile esteemed* („Je lepší špatným být než špatným zdát se"); *Let me not to the marriage of true minds / Admit impediments* („Ne, neznám nic, co překážet by mělo / sňatku dvou duší"); *They that have power to hurt and will do none* („Kdo má moc ublížit a neublíží").[25] Sandra Bermannová konstatuje, že přestože Shakespeare nejspíš nehodlal *Sonety* publikovat, patří mezi ty nejveřejnější, jaké kdy vznikly, neboť od čtenáře vyžadují smysl pro komplexnost světa: zapojují „sociální, naprosto světskou dimenzi, v níž dochází k uzavírání a porušování smluv a soudní stolce vynášejí rozsudky v majetkových sporech". (Citát se váže k sonetu 87, ale platnost postřehu je obecná.)[26]

Jak je v lyrice obvyklé, mají Shakespearovy *Sonety* několik významových rovin. Zaprvé tu je (řečeno s Rolandem Greenem) fikční aspekt sekvence: projekce postavy mluvčího, jenž se obrací k objektům svého citu, a to nejenom v různých emocionálních stavech, ale také s širokým vějířem argumentů a komplexními formami chvály. Na této rovině *Sonety* prezentují koncepci subjektu, která působí diskontinuálně a moderně: mnohdy se ocitá ve vnitřním rozporu odlišným způsobem než subjekt petrarkovský, který kolísá mezi emocionálními póly. „Subjekt Shakespearových sonetů prožívá sám sebe jakožto svou odlišnost od sebe sama, […] jakožto identitu rozbité identifikace," píše Joel Fineman, jenž *Sonety* čte na pozadí lyrické tradice epideiktické chvály a podle něhož především temná dáma vyznačuje radikální odklon a „je schopna vyvolat onen efekt subjektivity, který vyžaduje postidealistická literárnost".[27]

Zadruhé: obsahem svého milostného angažmá podniká Shakespearova sbírka sonetů radikální krok a postuluje bisexuální subjekt, subjekt zamilovaný do sličného mladíka a přitom důvěrně zapletený s temnou dámou. O efektivitě této konceptuální události lze sice mít své pochyby (zdá se, že pro čtenáře *Sonetů* tento jejich rys až do vynálezu homosexuality v 19. století, jak o něm

25 Jde o úvodní verše sonetů č. 129, 121, 116 a 94 [překlad M. Hilského].

26 Sandra Bermann: *The Sonnet over Time*, Chapel Hill: University of North Carolina Press 1988, s. 56–57.

27 Joel Fineman: *Shakespeare's Perjured Eye: The Invention of Poetic Subjectivity in the Sonnets*, Berkeley: University of California Press 1986, s. 25.

mluví Foucault, nebyl markantní), nicméně pro moderní čtenáře je velice výrazný.

Zatřetí: jednotlivé sonety se svými apofthegmaty, někdy napojenými na konkrétní situaci mluvčího, ale mnohdy ne, navazují na tradici epideiktické poezie, kterou Shakespeare nepochybně komplikuje, ale neopouští ji. Moderní nářky nad neuspokojivostí mnoha dvojverší coby závěrů možná pramení z faktu, že moderní čtenář je nacvičen očekávat organicky vybudované drama a nyní zjišťuje, že lakonické deklarace mnoha dvojverší činí z metaforických čtyřverší rétorické výkony, nikoli procítěná stanoviska, jejichž vyřešení by vyžadovalo více námahy. Pro sonetovou praxi však byl rétorický výkon zcela zásadní složkou.

Konečně pak psaní sonetů na sklonku 16. století, kdy v Anglii vlna sonetové módy vrcholí, přispívá k pocitu, že Anglie dosahuje kulturní vyspělosti, jak díky zvládnutí prestižní renesanční formy, tak adaptací této formy na méně idealizující epideiktický výkon.

Jinou podobu této sociální efektivity lze konstatovat u staršího sonetu z opačné strany kanálu La Manche, u básně Joachima Du Bellaye Šťasten, kdo jako Odysseus. Tato báseň o stesku po rodné zemi měla ve francouzské kultuře pozoruhodný osud: málokterou jinou báseň z francouzského kánonu se lidé učili tak často nazpaměť. Je to příklad, jak se jednotlivé básně mohou zcela nečekaně stát působivými deklaracemi národního cítění.

Heureux qui, comme Ulysse, a fait un beau voyage,
Ou comme cestuy-là qui conquit la toison,
Et puis est retourné, plein d'usage et raison,
Vivre entre ses parents le reste de son âge !
Quand reverrai-je, hélas, de mon petit village
Fumer la cheminée, et en quelle saison
Reverrai-je le clos de ma pauvre maison,
Qui m'est une province, et beaucoup davantage ?
Plus me plaît le séjour qu'ont bâti mes aïeux,
Que des palais Romains le front audacieux,
Plus que le marbre dur me plaît l'ardoise fine
Plus mon Loire gaulois, que le Tibre latin ;
Plus mon petit Liré, que le mont Palatin
Et plus que l'air marin la doulceur angevine.

Šťasten, kdo putoval a procestoval svět,
jak Ulixes či ten, kdo přivez rouno z dáli
a domů vrátil se, zmoudřelý, světa znalý,
a mezi svými žil až do konce svých let.
Ach, kdy se vrátím já zas do své vísky zpět,
kdy spatřím její kouř nad stromy, jež ji halí,
a kdy zas uvidím ten skromný domek malý,
říši, kam každý sen mě neomylně ved?
Mám mnohem raději omšelý dům svých dědů
než římské paláce s honosnou branou vpředu
a teplou břidlici než mramorový chlad,
nad římskou Tiberu svou Loiru mám rád,
můj Lité je mi víc než pýcha Palatinu
a líp než u moře je, Anjou, ve tvém klínu.

[překlad E. Knoblocha]

Du Bellayův sonet – báseň o stesku, ale též o životní volbě – provádí elegantní ideologický překrok, když sepětí s národem a implicitně též s primátem francouzské kultury prezentuje jako sepětí s krajinou, představenou tak, že je domovem i pro ty největší kosmopolity: pro Du Bellaye, pobývajícího v Římě, a pro pozdější generace Pařížanů. Z tohoto úhlu, píše jeden komentátor, „se možná jedná o vůbec nejpůsobivější politickou báseň ve francouzštině".[28]

Renesanční sonety sice vznikaly za různých okolností v různých zemích a v průběhu několika staletí, avšak představovaly působivou formu sociálního činu: nabízely koncepci intenzivního a často rozpolceného vnitřního citového života, svými úspěchy coby společensky oceňovaných virtuózních kousků ve dvorském nebo aristokratickém prostředí posilovaly literární kulturu a zvyšovaly prestiž národních jazyků.

28 Mary Lewis Shaw: *Cambridge Introduction to French Poetry*, Cambridge: Cambridge University Press 2003, s. 111. Du Bellayův sonet je uveden coby pátá nejčastěji vyhledávaná báseň na významné webové stránce k francouzské poezii, Poésie française: Les grandes classiques (www.poesie.webnet.fr/home/index.html).

C. WORDSWORTH

Romantická éra je v každém výkladu sociopolitického postavení lyriky nebo vztahu mezi lyrickou poezií a společností problematickou hádankou. Právě během ní vyvstává obecně rozšířená moderní představa, zčásti odvozená z J. S. Milla, že lyrika představuje protispolečenský živel, diskurs stažení se ze společnosti, privátní, nikomu neadresovanou vizi, kterou jen zaslechneme. Mill proti poezii nestavěl prózu, nýbrž výmluvnost (*eloquence*), která samozřejmě vyhledává publikum a chce přesvědčovat a učit. „Výmluvnost předpokládá publikum; specifikum poezie podle všeho tkví právě v tom, že si básník vůbec není vědom posluchače. Poezie je pocit, jenž se v okamžicích samoty zpovídá sám sobě."[29] Pro Řeky, pro něž byla poezie vzorem výmluvnosti, by tento protiklad mezi poezií a výmluvností byl nesrozumitelný; a vymyká se mu také valná část poezie romantického období, v němž se ani „pocit nezpovídá sám sobě", ani se básně nestavějí proti výmluvnosti.

Zvláště pozoruhodným případem tu je Wordsworth. Přestože jeho poezie byla pro Milla důležitá, Millovy teoretické formulace se od Wordsworthových výrazně odchylují; jak rozvedeme níže, autorova Předmluva k *Lyrickým baladám* se velice výrazně zabývá obecenstvem a sociálním dopadem básní. Vyjděme ale od zjištění, že tematická volba nízce postavených nebo venkovských postav a situací zaručuje Wordsworthovi ústřední pozici v transformaci konceptuálního rámce, jenž řídí literární produkci, a zvláště v Anglii.

Literární tradice 18. století po sobě zanechala „reprezentační umělecký režim" (jak o něm hovoří J. Rancière), tedy aristotelský rámec, ve kterém byly jednotlivé žánry hierarchicky uspořádány podle toho, jaký druh jednání zpodobňovaly a jaké postavy a způsoby mluvy k nim příslušely. Wordsworth zprvu vzbuzuje dojem, že svou tvorbu do takového rámce vřazuje, když volí baladu coby lidovou formu poezie a své nově vymezené „lyrické balady" obsazuje chalupníky, dětmi, tuláky, zloději, bláznem a zešílevší matkou; avšak jeho experiment, jak jej sám označil, měl transformační a demokratizační účin. Volba venkovských postav se u Wordswortha neopírala o rozhodnutí psát komedii nebo pastorálu, nýbrž postihnout elementární pocity, o nichž tvrdil, že je cítí každý a snáze jsou pozorovatelné u lidí, kteří jsou díky svému společenskému postavení méně vystaveni „tlaku společenské ješitnosti". „Volba obecně padla

29 J. S. Mill: Thoughts on Poetry and Its Varieties, s. 348.

na skromný a venkovský život, jelikož za takové situace nacházejí bytostné city lidského srdce lepší půdu, v níž mohou dozrát, jsou méně omezovány a hovoří jasnějším, důraznějším jazykem; jelikož za takové situace se naše elementární pocity nacházejí v jednodušším stavu, a lze je proto přesněji pozorovat a působivěji sdělit."[30]

Emancipace lyriky není (konstatuje Rancière) jen otázkou toho, jak „setřást prach zastaralých pravidel a pompéznost konvenčních vyjádření". „Není k osvobození lyrického subjektu z dosavadního básnicko-politického rámce zapotřebí i nové formy politické zkušenosti?" Rancière si bere za příklad údajně „nejslavnější anglicky psanou báseň, Wordsworthovy Narcisy" aneb Já bloudil samotný jak mrak a klade si otázku: „Jak se ono ‚já', jež je v básni přítomno, ‚já' vystupující ve větě ‚Já bloudil samotný jak mrak', vztahuje k historii revoluční subjektivity – bez ohledu na spolehlivě dosvědčenou verzatilitu básníkových politických názorů a stejně spolehlivě dosvědčenou politickou indiferenci narcisů?"[31]

Politika je podle Rancièra „konstrukcí specifické sféry zkušenosti, v níž jsou určité objekty postulovány jakožto společné a určitým subjektům je přičítána schopnost tyto objekty označovat a vést o nich spor"; literatura pak zasahuje „do rozdílení objektů, jež tvoří společný svět, subjektů, které tento svět obývají, a jejich schopností vidět jej, pojmenovávat jej a působit na něj". Tradice odvozovaná z Aristotela vytyčovala hierarchii literárních žánrů, námětů a principů dekora, která adaptuje různé vyjadřovací formy zpodobňovaným námětům a uplatňuje jako posuzovací kritéria představy o pravděpodobnosti a správném jednání. To v sobě obnášelo určitou *partage du sensible* neboli organizaci toho, co mají smysly vnímat a co je ve společném světě považováno za samozřejmost, i uspořádání rolí v tomto percepčním univerzu. Poetická revoluce konce 18. století tento zpodobňovací režim rozbořila. „Nejviditelnější stránkou této demolice," píše Rancière, bylo „odstranění hierarchie námětů a postav i jakéhokoli principu korespondence mezi stylem a námětem či postavou."[32]

30 *The Prose Works of William Wordsworth*, II, ed. W. J. B. Owen – Jane Worthington Smyser, Oxford: Oxford University Press 1974, s. 124.

31 Jacques Rancière: *The Flesh of Words: The Politics of Writing*, Stanford: Stanford University Press 2004, s. 10, 9. Jak je obecně známo, Wordsworth přešel od nadšení pro Francouzskou revoluci („Požehnáním bylo toho jitra žít, / leč mladý být, to bylo nebeské!") ke střízlivému konzervativismu; zde nám však o jeho politické názory nejde.

32 Jacques Rancière: *Politics of Literature*, Cambridge: Polity 2011, s. 3, 4, 10.

Wordsworthovo odmítnutí básnické dikce ve prospěch jazyka „člověka promlouvajícího k lidem" a volba „nízkých" námětů pro *Lyrické balady* i *Básně ve dvou svazcích*, jež obsahují jeho nejslavnější lyriku, coby předvedení společných duševních operací celého lidstva jsou pro tento vývoj klíčové.

Rancière se však nezaměřuje výhradně na povahy a dikci: „Svoboda, jež utvářela moderní básnickou revoluci, tkví ve způsobu, jak básník svou výpověď doprovází. Tento doprovod má za podmínku své možnosti novou politickou zkušenost vnímatelného [*du sensible*]." Autonomie komukoli přístupné smyslové zkušenosti „se jeví jako zárodek nového lidství, nová forma individuálního i kolektivního žití". Poezie v těchto nových pořádcích obnáší zvláštní podobu smyslového vnímání, spíše než jazyk ve shodě s konvencemi žánrových hierarchií. Mluvčí bloudí samotný jak mrak, což může evokovat dav; subjekt však je ustaven *coby* subjekt této smyslové zkušenosti, přístupné libovolnému tulákovi. Předmluva k *Lyrickým baladám* oznamuje, že princip nové poetiky tkví ve sdělování pocitů a přirozených myšlenkových asociací ve stavu rozrušení. Tato poetika, tvrdí Rancière, „je především utopickou produkcí onoho komunitního ‚my', jež vtisklo tvář smyslovému společenství autorizujícímu chůzi ‚já' k narcisům a ztotožňuje tento pohyb s psaním básně chápané jako sdělování pohybu vnímání".[33]

Rancière dokonce neváhá postulovat sepětí mezi Wordsworthovým Já bloudil samotný jak mrak a začátkem *Marseillaisy*: *Allons, enfants de la patrie* („Pojďme, dítka vlasti"): má jít o hluboký vztah nejenom „mezi dvěma příběhy o chození", tedy blouděním mluvčího a pochodem vlastenců, a mezi radostnými voji vlastenců a „rojem" (*host*) narcisů, ale též mezi nemimetickou, nealegorickou značící modalitou v obou případech. Toulající se mluvčí vidí radost narcisů, stejně jako básník-mluvčí *Předehry* viděl na francouzských silnicích, když se po nich toulal v roce 1790, radost vyzařující z lidských tváří, jak lidé tančili „tance svobody":

> Na francouzských silnicích onoho léta roku 1790 žádný obraz nenapodobuje žádný vzor. […] Podél silnic, podél Saôny i v horském osamění vidí básník to, co umožňuje prezentaci společenství, poznání sebeprezentace přírody. […] Společenství se skládá z lidí, kteří při chůzi vidí vyvstávat shodné obrazy. Příroda svrhla krále z trůnu tím,

33 J. Rancière: *The Flesh of Words*, s. 13, 19.

> že zničila jeho místo, jeho hledisko – Příroda v onom dvojím smyslu, který pro nový věk ustaví jádro politiky ve smyslové zkušenosti: v jediné představě moc, jež způsobuje bytí a drží jsoucna pohromadě, i místo, kam se člověk bez privilegií ubírá, aby tu mluvil a rozhlížel se.[34]

Je to týž Wordsworth, který na začátku Předmluvy oznámil, že i kdyby „průvodcem zvoleným" pro jeho básnické snažení „nebylo nic víc než oblak putující, / nemohu zbloudit".

Wordsworthovo básnické počínání v Já bloudil samotný jak mrak odpovídá Kantovu předpisu pro estetickou revoluci: krásné může být oceňováno i bez pojmu. Ohniskem básně pak je proces sebeporozumění zobecněného subjektu, kdy mluvčí nejenom oceňuje radostnou krásu roje narcisů, ale je též překvapen libostí, již má vzpomínka na ten radostný výjev poskytnout, když

> je vnímám tím vnitřním pohledem,
> který je darem samoty.

Rancière sice zdůrazňuje souvislost básnické revoluce a jejího příspěvku k organizaci vjemového pole s politickou revolucí, která ve Francii odstranila monarchii, ale současně podotýká, že specifická forma Wordsworthovy básnické výpovědi v sobě obnášela zaujetí odstupu vůči revoluci, neboť zvrat revoluce v hrůzovládu zklamal jeho naděje. „Lyrická subjektivita a její kolektivní horizont se ustavují výhradně za cenu kritického úsilí, jež odděluje bloudění básnického ‚já' od poetické utopie politiky. […] Poezie se deklaruje jakožto schopnost vnímavého společenství uchopit při poetickém *bloudění* kohokoli a cokoli tím, že se vrátí po stezce nástupnické chůze a oddělí rytmus jejích kroků od rytmu občanských armád, oddělí mraky na letním nebi od politických bouří."[35] I toto oddělené lyrické „já", putující osaměle jako mrak nebo zakoušející blaho samoty, zůstává při tom, jak samo sebe doprovází na svých lyrických trajektoriích, ustaveno svou podobností s ostatními.

Předpoklad, že lyrická poezie je sociálním činem svého druhu, je v Předmluvě k *Lyrickým baladám* evidentní. Kromě toho, že si náměty výslovně volí

34 Tamtéž, s. 12–13, 15, 17.

35 Tamtéž, s. 19–20.

z nižší a venkovské, nikoli městské společnosti, chápe též Wordsworth psaní jako střet vlastního jazyka s veřejnou mentalitou, tedy s veřejným vkusem, a tedy se stavem společnosti. Pokud by měl své experimentální básně představit náležitě, vyžadovalo by to, jak píše, „kompletní popis současného stavu veřejného vkusu v této zemi a posouzení toho, do jaké míry je to vkus zdravý, nebo upadlý; což opět není možné stanovit bez ohledání toho, jakým způsobem na sebe působí a reagují jazyk a lidská mysl, a bez náčrtu převratů nikoli jen literárních, nýbrž společenských". Později upřesňuje, že „množství příčin, dřívějším dobám neznámých, se nyní spojenou silou zasazuje za otupení rozlišovacích schopností duše, její ochromení pro takřka jakékoli dobrovolné úsilí a její uvržení do takřka divošské strnulosti. Nejefektivnější z těchto příčin jsou velké státní události, k nimž dochází každodenně [především se tu míní válka s Francií], a vzrůstající nakupení obyvatelstva ve městech, kde jednotvárnost zaměstnání vyvolává lačnou touhu po výjimečných incidentech a tu pravidelně uspokojuje rychlé sdělování zpráv." Za těchto okolností je rozšíření a rozpínání lidské mysli tak, aby dosáhla „vzrušení i bez účinu hrubých a prudkých stimulantů", tedy posilování schopnosti pocítit i emocionální dopad zákrut běžných okolností, píše Wordsworth, „jednou z nejlepších služeb, do níž se spisovatel může v kteroukoli dobu pustit; avšak tato služba, vynikající za všech dob, je zvláště cenná v současnosti".[36]

Jelikož je básník k imaginativnímu vybavování zkušenosti naladěn jemněji než druzí, může čtenářskou mysl cvičit a zformovat vhodné čtenářstvo, imaginární společenství soucítících čtenářů. „Rozkladu ‚veřejnosti' na regionálně, demograficky i duchovně neslučitelná menší společenství," tvrdí Thomas Pfau, měly Wordsworthovy předmluvy i lyrické básně čelit tím, že heterogenní středostavovskou veřejnost rekonfigurují v soudržnější estetické společenství, jež by pociťovalo dojetí společně.[37]

Tento vývoj má několik stránek. Zaprvé Wordsworth vzal baladu coby tradiční, anonymní a lidově oblíbenou formu, mnohdy předkládající zhuštěnou podobu tragické společenské události, a proměnil ji v literární formu; zasadil se tím o ustavení nové tradice a vytyčil myšlenku národní literatury, zakořeněné v minulosti a v krajině. Pfau popisuje svébytně mohutnící vývoj, díky němuž moderní balada souvisle vypovídá příběh vlastního vzniku z tradiční

36 W. Wordsworth: Předmluva k *Lyrickým baladám* (viz výše, s. 392, pozn. 30), s. 120, 128.

37 Thomas Pfau: *Wordsworth's Profession*, Stanford: Stanford University Press 1997, s. 249–250.

venkovské kultury poukazováním k „hypostatizované prehistorii autentického cítění a pospolité prostoty"; současně s tím ustavuje literaturu, jež je díky tomu schopna tkvět v minulosti a upevňovat svou legitimitu v přítomnosti. Moderní balada ukazuje literaturu při díle, kdy „přenáší údajně nereflektované životní formy z prosté minulosti" do kanonické poezie, která bude dál žít spolu se svým publikem, středostavovským publikem, jež je samo do značné míry plodem socioekonomických sil vedoucích k mizení oné venkovské kultury, kterou balady domněle schraňují. „Wordsworthova baladická setkání mezi ‚virtuálním' odkazem britských středních vrstev a fiktivní dějinností anglické prekapitalistické ‚venkovské' sféry se obracejí k místní a regionální chudobě coby zdroji nesmírného dramatického potenciálu a duchovního ‚zájmu' ze strany vznikající národní čtenářské kultury; vyvolávají tak interpretační paradox", který není snadné vyřešit: společenský rozpor.[38]

V *Lyrických baladách* figura básníka odhaluje před postulovaným publikem, jež může z nabízených příkladů čerpat prospěch, venkovské postavy považované za ukázky prvotního a prostého vztahu k věcem a krajině. Někdy se ale v baladách odhaluje „ideologická kolonizace" této minulosti vinou arogantního či nechápavého vypravěče: vzpomeňme na vypravěče v básni Odhodlanost a nezávislost (Lewis Carroll jej právem satirizuje ve veršovánce A-sitting on a Gate), který ignoruje odpovědi sběrače pijavic a neprojevuje o sběračovu reálnou situaci sebemenší zájem. Jindy balady v elegickém tónu zdůrazňují vymizení venkovské prostoty, utvářejí jakousi fiktivní historii a potenciálně povolávají pozornost čtenářů k soudobým rozporům, jež z tohoto světa činí cosi jako nostalgický sen. „Středostavovské publikum *Lyrických balad* se stává svébytnou a historicky vyhraněnou entitou přesně v té míře, v níž se mu daří zmobilizovat flexibilní interpretační reakce," tvrdí Pfau.[39]

Druhou stránkou tohoto utváření čtenářstva je proměna krajiny kladením důrazu na její schopnost stimulovat představivost; ustavuje se tak čtenářstvo, které se učí, jak reagovat uvedeným způsobem. Tinternské opatství si za námět volí transformaci krajiny v duchovní stimul a proměnu možností, jež v sobě takovéto estetické vědomí obnáší pro afektivní vklad a duchovní hloubku:

38 Tamtéž, s. 210–211, 228.

39 Tamtéž, s. 229.

Once again
Do I behold these steep and lofty cliffs,
That on a wild secluded scene impress
Thoughts of more deep seclusion […]

▪

Zas hledím
na strmé, rozeklané útesy,
jež v odloučeném místě vnucují
mi pocit hlubší odloučenosti […]

[překlad Z. Hrona]

Čtenáři jsou povzbuzováni empatizovat se zádumčivou náladou mluvčího, zatímco klade do protikladu mladistvé a nemyslící potěšení z přirozeného výjevu „zvučícího vodopádu" a „hlubokého chmurného lesa" s pozdější radostí „z povznesených / myšlenek; vznešenější vnímání / čehosi mnohem jednolitějšího", jež nyní přirozené scenerie provází. Postava básníkovy sestry Dorothy slouží jako náhrada čtenáře a báseň si představuje, že Dorothy prožije stejný proces, jaký popsal mluvčí:

Thy memory be as a dwelling-place
For all sweet sounds and harmonies; oh! then,
If solitude, or fear, or pain, or grief,
Should be thy portion, with what healing thoughts
Of tender joy wilt thou remember me,
And these my exhortations!

▪

[…] paměť stane se ti domovem
pro každý zvuk i soulad – Bože, pak,
bude-li strach, bolest či samota
tvým údělem, jak ráda vzpomeneš
v hojivých myšlenkách si na mne i
má nabádání!

[překlad Z. Hrona]

Úspěch básně závisí na „transferenčním vybudování soucítícího společenství čtenářů“.[40]

Rukopis Wordsworthovy *Rozbořené chalupy* se k projektu vytvoření nového estetického vědomí či afektivního uspořádání říše vnímání, kolektivní dispozice jakožto morální báze společenství vyjadřuje výslovně:

> by contemplating these forms
> In the relations which they bear to man
> We shall discover what a power is theirs
> To stimulate our minds, and multiply
> The spiritual presences of absent things.
> The weariness will cease— We shall acquire
> The [ ] habit by which sense is made
> Subservient still to moral purposes […]
> All things shall speak of man and we shall read
> Our duties in all forms […]
>
> nahlížením těchto podob
> ve vztazích, jež mají k člověku,
> odhalíme, jaká náleží jim moc
> probouzet naše duše a rozmnožovat
> duchovní přítomnost věcí nepřítomných.
> Únava ustane – my nabudeme
> zvyklosti, jíž smysl učiněn je
> služebným pro cíle morální […]
> Vše bude promlouvat o člověku a my vyčteme
> ze všech podob své povinnosti […][41]

S oporou v podobných básních Pfau prohlašuje: „Wordsworth a jeho zatím nevyhraněné publikum se pouštějí do procesu vzájemné projekce a transferu, který jim takřka neznatelně zajišťuje distinktivnější kulturní a politickou iden-

40 Tamtéž, s. 123.

41 William Wordsworth: *„The Ruined Cottage“ and the „Pedlar“*, Ithaca: Cornell University Press 1979, s. 374.

titu."[42] Potenciálně tíživý plán přimět nás, abychom ve všech podobách viděli svou povinnost, přisuzuje poezii zvláště ústřední roli v tom, že má čtenářům pomoci překrýt svět měst a rodícího se kapitalismu jiným, živějším a lidštějším světem.

Tinternské opatství ale též posloužilo za ukázku velice odlišného druhu společenského vlivu poezie. Explicitnost, s níž báseň v titulu poukazuje k prostoru a času – „Verše složené několik mil nad Tinternským opatstvím, když jsem na výletě 13. července 1798 znovu navštívil břeh řeky Wye" –, přiměla stoupence historismu ke zkoumání toho, co považují za zastírání společenské a politické reality v zájmu imaginativní transcendence. Marjorie Levinsonová v proslulém kritickém útoku tvrdí, že hlavním společenským efektem této básně, stejně jako veškeré Wordsworthovy významnější lyriky, je imaginativní potlačení sociální dimenze. Konkrétní datum v dlouhém titulu – 13. červenec 1798 – připadá na četná národní i osobní výročí: jde o předvečer svátku Bastily, výročí pádu Bastilly před devíti lety, osm let od Wordsworthovy červencové návštěvy revoluční Francie a pět let od zavraždění Marata 13. července 1793; ve své době tedy datum muselo sugerovat politický kontext Francouzské revoluce a zhroucení revolučních nadějí. Úvodními verši Wordsworth proměňuje i některé aspekty výjevu, který by se mu podél řeky Wye při návštěvě opatství a jeho okolí naskytl: vynechává žebráky přebývající v troskách opatství, industriální krajinu nedalekých železářských hutí, jejichž pece hořely ve dne v noci, a komerční ruch na hojně využívané řece.[43]

Titul specifikuje, že báseň vznikla několik mil *nad* Tinternským opatstvím, v místě, odkud skutečně není vidět ani na tuláky, ani na železárny; nicméně rozhodnutí uvést ono nápadné datum (byť by se jednalo jen o shodu okolností) a vybrat si toto konkrétní místo je nepochybně relevantní pro strategii, již Levinsonová analyzuje. Poblíž začátku básně nacházíme popisnou pasáž:

42 T. Pfau: *Wordsworth's Profession*, s. 11.

43 Marjorie Levinson: Insight and Oversight: Reading „Tintern Abbey", in: *Wordsworth's Great Period Poems*, Cambridge: Cambridge University Press 1990, s. 14–57. S tezí o potlačování sociální dimenze polemizuje (na základě průzkumu rázu skutečného výjevu u řeky několik kilometrů nad Tinternským opatstvím) David Miall: Locating Wordsworth: „Tintern Abbey" and the Community with Nature, *Romanticism on the Net* 20, listopad 2000, dostupné na: www.erudit.org/revue/ron/2000/v/n20/005949ar.html.

Once again I see
These hedge-rows, hardly hedge-rows, little lines
Of sportive wood run wild: these pastoral farms,
Green to the very door; and wreaths of smoke
Sent up, in silence, from among the trees!
With some uncertain notice, as might seem
Of vagrant dwellers in the houseless woods,
Or of some Hermit's cave, where by his fire
The Hermit sits alone.

Znovu zřím
živý plot – ne, spíš než plot proužečky
hravého křoví, farmy, malebně
obrostlé zelení, a v sloupcích dým,
poklidně stoupající mezi stromy!
Nejasně tuším, že tu mohou být
snad tuláci, jimž není třeba střechy,
anebo jeskyně, v níž u ohně
Poustevník sedí sám.

[překlad Z. Hrona]

Drobné usedlosti jsou zelené až ke dveřím chalupy, jelikož rolníci v důsledku ohrazení obecní půdy nemají, kde jinde pěstovat; a živé ploty, jež ohrazením obecních pastvin vznikly, se mění v pitoreskní „zdivočelé čáry rozverného lesa". Dým z uhlířských milířů – což byl jeden z mála způsobů, jak si místní obyvatelé mohli vydělat na živobytí – se mění ve věnce v krajině a namísto tuláků přebývajících v troskách opatství máme před očima nejistou možnost tuláků v lesích, nebo ještě raději poetického Poustevníka, figurativní zpodobnění ústupu ze společnosti.

Podrobnou interpretaci transformačních strategií básně podle Marjorie Levinsonové, kdy je obraz místa nahrazen obrazem imaginárním, lze číst jako obžalobu básníka i básně, a na jedné rovině takovou obžalobou nepochybně je. Zachází s básní, jako by se jednalo o falešné znázornění, nikoli o „verše složené" na určitém místě, které básník nemusí chtít znázorňovat. Levinsonová ale zdůrazňuje, že odhalení sociálních a politických rezonancí data a místa podle ní „nerozřeďuje, nekompromituje a nenapadá zvnějšku psychologický

a metafyzický argument básně. Naopak: tyto nové významy, jež provázaly Wordsworthovu existenciální úzkost s jeho vlastní méně zprostředkovanou zkušeností ohledně pravd jeho doby a jeho národa, zhmotnily zamyšlení, jež jinak působilo jako nepřijatelně vykloubené a textové. Vyšlo například najevo, že mnohé zvláště naivní naukové a ikonické afirmace Tinternského opatství nesou v univerzu dobového společenského diskursu negativní význam."[44]

Wordsworth působením paměti a imaginace mění historii v poezii a „zajišťuje literární nesmrtelnost ohroženým usedlostem a lesům", jež se v celkovém souhrnu stávají „krásnými podobami". Podle Levinsonové „Tinternské opatství pramení z odhodlání zachovat cosi, o čem Wordsworth již ví, že to je ztraceno. Zároveň pramení z odhodlání toto vědomí zapřít." Osvobozující aspirace, spojované s Francouzskou a s průmyslovou revolucí, je nyní nutno přenést do oblasti ducha; paměť funguje jako barikáda, jež má odolávat tlaku historických změn a rozporů. Tyto výjevy je nutno proměnit, „jelikož pohlédnout na jejich konkrétní sociální realitu by znamenalo konfrontovat se s vlastním kolaboračním začleněním do systému, který přitom vědomě nemohl snést". Souhrnně vzato, píše Levinsonová, „mi rozhodně nešlo o očernění Wordsworthovy transcendence nebo o trivializaci hluboce dojemných literárních děl; chtěla jsem naše povědomí o jejich zdařilosti obrodit představením podmínek jejich úspěchu: oné vzdorovité fakticity, s níž se musely výslovně *i* nevědomě přít". Postřehy Tinternského opatství „vznášejí ostrý protest proti psychickým důsledkům nově industrializované a městské ekonomiky, protest dále prohloubený faktem, že na sebe bere podobu meditativní lyriky, která pro reprezentaci sociální sféry neskýtá žádný prostor".[45]

Tak vyvstává najevo jedna možnost lyriky. Vykazuje jistou spřízněnost s Adornovou koncepcí, k níž přecházíme nyní, tedy koncepcí lyriky jako mocné negace, jejíž „odstup od pouhé existence se stává měřítkem toho, co je na existenci falešné a špatné".[46] Výklad sociální angažovanosti Wordsworthovy lyriky, který podává Marjorie Levinsonová, je podstatně odlišný od výkladu Rancièrova či Pfauova: oba tvrdí (jak doložily i předchozí příklady), že pro podílnictví na sociální dimenzi existují též jiné možnosti než zpodobňující reprezentace. Lyrika není mimésis a může se za velice rozmanitých historických

44 M. Levinson: Insight and Oversight: Reading „Tintern Abbey", s. 2.

45 Tamtéž, s. 37, 46, 3; Marjorie Levinson: Revisionist Reading: An Account of the Practice, *Studies in the Literary Imagination* 30, 1997, s. 123.

46 Th. W. Adorno: Rede über Gesellschaft und Lyrik, s. 52.

okolností zasazovat za vznik společenství, k němuž se obrací, aby stvrdila jisté společenské hodnoty a podílela se na restukturalizaci smyslové a afektivní životní domény. Sociální angažovanost lyriky samozřejmě vykazuje velkou historickou rozmanitost, ale též podstatnou míru společných rysů. Především je působení lyriky nepředvídatelné, a jak jsem uvedl výše, náš odhad tohoto účinu může z velké části záviset na tom, s jakými společenskými a politickými teoriemi k lyrickému dílu přistupujeme; co se tedy na jedné rovině zdá být projevem radikálnosti či vzdoru, může na jiné rovině působit reakčně nebo jako doklad spoluviny. Nejnápadnější moderní příklad tohoto dialektického odrazu však najdeme v Adornově popisu lyriky coby „slunečních hodin filosofie dějin".[47]

3. Adornova dialektika

Adornův Proslov o lyrice a společnosti je klasický text a zasluhuje podrobnou diskusi. Je ukázkou dialektického myšlení, jemuž se lze snadno posmívat, a sám Adorno si představuje, jak mu publikum přičítá výrok: „Přesně to, co je na lyrické básni ne-společenské, má nyní být jejím společenským aspektem" – asi jako kdybychom Ludvíku XVI. přičítali zásluhy za Francouzskou revoluci; poznamenává však, že v sobě tato věta možná má více pravdy, než je zdravý rozum ochoten připustit.[48] Akceptuje výrok svého spolupracovníka Maxe Horkheimera, že „od dob, kdy se umění stalo autonomním, zachovává utopii, která se z náboženství vypařila", jelikož umění vyjadřuje odpor vůči ekonomickému systému a „i v tom nejpovznesenějším umění je prvek odporu nepominutelný".[49] I ve své povznesenosti lyrika „zůstává subjektivním výrazem společenského antagonismu": velikost uměleckých děl tkví v jejich schopnosti „nechat promluvit to, co ideologie zakrývá".[50] Historické vztahy a sociální antagonismy se ocitají v konstelaci o to efektivnější, jestliže báseň nečiní vztah mezi „já" a společností výslovným tématem a vztahu je umožněno, aby v básni vykrystalizoval „mimoděk".

47 Tamtéž, s. 59.

48 Tamtéž, s. 54.

49 Max Horkheimer: Art and Mass Culture, in: *Critical Theory: Selected Essays*, New York: Herder and Herder 1972, s. 275.

50 Th. W. Adorno: Rede über Gesellschaft und Lyrik, s. 52, 46.

K této krystalizaci dochází díky „kolektivnímu spodnímu proudu“ či substrátu, který v uměleckém díle na různých místech vychází na povrch: „V každé lyrické básni musel historický vztah subjektu k objektivitě a jednotlivce ke společnosti najít sediment v médiu subjektivního ducha vrženého k sobě“, díky čemuž lyrický subjekt „vždy zastupuje mnohem obecnější kolektivní subjekt“, přestože se lyrické „já“ prezentuje v protikladu vůči kolektivu.[51] Opoziční či utopická moc lyriky podle Adorna vyvstává především v jejím jazyce – očistou od jazyka obchodu a odcizení nebo vzdorem vůči němu. Adornova dialektická kritika tak nachází utopický příslib na nečekaných místech, například v díle výslovně reakčního básníka Stefana Georga, jehož verše zachraňují jazyk pošpiněný kupectvím.[52] George němčinu vnímá, „jako by to byl cizí jazyk“, a „překonává její odcizení – totiž odcizení z užívání – tím, že je umocňuje v odcizení jazyka, kterým vlastně již nikdo reálně nemluví, ba dokonce jazyka imaginárního, díky němuž [básník] vnímá, co by díky syntaxi takového jazyka bylo možné, avšak nikdy k tomu nedošlo“.[53] Jde o následující báseň:

Im Windesweben
War meine Frage
Nur Träumerei
Nur Lächeln war
Was du gegeben.
Aus nasser Nacht
Ein Glanz entfacht –
Nun drängt der Mai,
Nun muß ich gar
Um dein Aug’ und Haar
Alle Tage
In Sehnen leben.

51 Tamtéž, s. 57, 51.

52 V oblasti hudby a výtvarného umění poutají Adornovu pozornost avantgardní tvůrci, u lyriky však ne. Vynikající rozbor této otázky podává Paul Fleming: The Secret Adorno, *Qui parle?* 15, 2004, s. 97–114.

53 Th. W: Adorno: Rede über Gesellschaft und Lyrik, s. 67.

> [V tkaní větru byla má otázka jen sněním, a tys na ni odpověděla jen smíchem. Z vlhké noci se vznítí záblesk – a teď naléhá máj, teď musím pro všechny dny žít v touze po tvých očích a vlasech.]

Na jedné úrovni je Adornova úvaha snadno pochopitelná: procesem odkládání sebestředné osobitosti – byť probíhajícím v reakční opozici vůči soudobé měšťanské společnosti, vůči níž neviděl alternativu – se George dokáže oprostit v jazyk, učinit se mluvčím čirého jazyka a vytvořit (jak píše Adorno) „verše, jež znějí, jako by nepocházely od něj, nýbrž jako by tu byly od počátku času a musely tak přetrvat navždy".[54] A jelikož to je donkichotské snažení, „stává se chimérické toužení jazyka po nemožném výrazem neukojitelné erotické touhy subjektu, jež nachází úlevu od ‚já' v druhém" a evokuje „zmizelý stav duše".[55] Pokud však nejsme rodilými mluvčími němčiny, je těžké pochopit, odkud pramení údajné efekty, o nichž Adorno hovoří. Jak by částice *gar* z devátého verše, podle Adorna zkratka za *ganz und gar* (tedy „naprosto" – což ale neznamená, že jde o odpovídající překlad), o níž přitom říká, že byla „do verše vsunuta", nepochybně kvůli rýmu s *Haar*, mohla být „tím, co mocí *déjà-vu* zakládá status básně"? Při způsobu, jak je částice v básni užito, nenese *gar* podle Adorna „žádný vlastní význam" a představuje „goethovský ‚sediment absurdna', když jazyk uniká oné subjektivní intenci, jež po slově sáhla".[56] Poslední čtyři verše patří podle Adorna „v německé poezii mezi nejneodolatelnější", jako by šlo o citát ze ztraceného jazyka nebo z čehosi, „co jazyk nenávratně opomenul" (*aus dem von der Sprache unwiederbringlich Versäumten*), o jazykovou melodii, jež překračuje pouhé znamenání.[57] Jako by slovo determinované rýmem, jež se vymyká autorově značící intenci, svou správností evokovalo ideální jazyk, který se ve světě nikdy nenaplnil, a tak je implicitním odsudkem světa. Snad právě prostota tohoto vyjádření nenaplnitelné touhy způsobuje, že jde o případ lyrického slova, jež „už může nést jedině obecné" a „zachycuje jazykové bytí o sobě v protikladu ke službě jazyka v říši účelů".[58]

Ještě vypjatější dialektický nárok na sociální význam krátké lyrické básně Adorno vznáší v souvislosti s jedinou básní, kterou v *Estetické teorii* cituje v úpl-

54 Tamtéž.
55 Tamtéž.
56 Tamtéž, s. 66.
57 Tamtéž.
58 Tamtéž, s. 67.

nosti. Říkanka o pasti na myši od Eduarda Mörikeho má podobu dětské veršovánky při chytání myší:

MAUSFALLEN-SPRÜCHLEIN

Das Kind geht dreimal um die Falle und spricht:

Kleine Gäste, kleines Haus.
Liebe Mäusin, oder Maus,
Stell dich nur kecklich ein
Heut nacht bei Mondenschein!
Mach aber die Tür fein hinter dir zu,
Hörst du?
Dabei hüte dein Schwänzchen!
Nach Tische singen wir
Nach Tische springen wir
Und machen ein Tänzchen:
Witt witt!
Meine alte Katze tanzt wahrscheinlich mit.

ŘÍKANKA O PASTI NA MYŠI

Dítě obchází třikrát past a říká:

Malí hosté v domečku.
Milá myško, myšáčku,
směle nás přijď navštívit
dneska v noci při měsíčku!
Zavři ale pěkně dveře,
slyšíš?
A pozor na ocásek!
Po jídle si zazpíváme,
po jídle se protáhneme
a dáme si taneček:
hop hop tralala!
Moje stará kočka se nejspíš k tanci přidala.

Přes navenek stavěnou „sadistickou identifikaci" s tím, jak si civilizované zvyklosti počínají vůči zvířeti opovrhovanému coby parazit, Adorno tvrdí, že závěrečný posměšek – „pokud to vůbec má být posměšek, a ne bezděčně přátelský obraz společného tance dítěte, kočky a myši, při němž obě zvířata stojí na zadních –, jakmile je jednou přisvojen básní, nemá už poslední slovo". Báseň prý představuje „nesoudící reflex řeči nad odpudivým, sociálně vštípeným ritem a překračuje jej tím, že se do něj začleňuje" (*ein urteilsloser Reflex der Sprache auf einen abscheulichen, sozial eingeübten Ritus, übersteigt es diesen, indem es ihm sich einordnet*). To při prvním čtení působí zcela neuvěřitelně: báseň má rituál překračovat tím, že se mu podřizuje, a soudit jej tím, že jej neodsuzuje. Adornův výklad pokračuje: „Gesto, jež na tento rituál ukazuje, jako by nic jiného vůbec nebylo možné, obžalovává neprodyšnou imanenci ritu tím, že jeho samozřejmost mění v rozsudek. Umění soudí pouze tím, že se zdržuje soudu. […] Forma, která utváří verše jako ozvěnu mytického výroku, překonává jejich smýšlení. Echo smiřuje."[59] To jsou smělá tvrzení o tom, jak funguje umění: prezentují rituál v nevinném světle a soudu se dosahuje díky zdržení se soudu. Současně tu ale vyvstává záhada. Bez ohledu na to, zda uvěříme, že závěrečný obraz je vlastně jen „přátelským" tancem myši s kočkou a dítětem, nikoli vítězným tancem kočky a dítěte nad lapenou myší, je nepochybně pravda, že zdánlivě radostná zbásněná oslava tohoto zaklínadla, jak myš nalákat do pasti, má kritický osten čistě díky faktu, že jde o umělecký výkon a text má formu básně, nikoli dětské rituální veršovánky. Není ale jasné, jak může „echo smiřovat". Proč bychom naopak nemohli tvrdit, že „echo ironizuje"?

Adorno následně poukazuje k účelnosti bez účelu jakožto kvalitě estetických objektů: ve společnosti, která uctívá moc, se bezúčelnost stává implicitní nebo faktickou kritikou moci. Jestliže je společenská funkce poezie v archaickém Řecku někdy spojována s povědomím o moci slov, pak v moderních společnostech se možná provázala s povědomím o zvláštní moci bezmoci.[60] V eseji Co

59 Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie* (Gesammelte Schriften, 7), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, s. 123–124; v č. překl. viz s. 165–166. Originál druhého citátu zní: *Der Gestus, der darauf deutet, als wäre es anders gar nicht möglich, verklagt, wie es ist, durch Selbstverständlichkeit, die lückenlose Immanenz des Ritus hält Gericht über diesen. Nur durch Enthaltung vom Urteil urteilt Kunst.* […] *Die Form, welche die Verse zum Nachhall eines mythischen Spruchs fügt, hebt deren Gesinnung auf. Echo versöhnt.*

60 Sianne Ngaiová ve vynikajícím čtení Adorna prohlašuje, že s pochopením Adornovy *Estetické teorie* a zvláštním zaměřením spisu na báseň typu Říkanky o pasti na myši coby ústřední

je to poesie? Derrida vytyčuje souvislost mezi básní, která si žádá, abychom se ji naučili nazpaměť, a usiluje o efektivitu tím, že navýší náš jazykový potenciál, a tak rozšíří naše vidění světa, a motivem ježka, *l'hérisson*, zranitelného tvorečka, jehož jedinou ochranou je bodlinatý zevnějšek. Je-li ohrožen, může se jedině stočit do klubíčka, čímž se stává zranitelným a na silnici ho auta snadno přejedou. „Není básně bez nehody," píše Derrida, „není básně, která by se neotevírala jako zranění."[61] Musí se ve světě vystavovat riziku. Báseň si žádá být čtena, ale nabídnout může jen sebe a je snadné ji přehlédnout, smést stranou, zatímco se svět řítí dál – vždyť říkanka o pasti na myši nutně propadne zapomnění.

Úvahy o vztahu mezi lyrikou a společností zpravidla pojímají lyriku jako jistý druh společenské praxe, a obvykle se proto v malém či obecnějším měřítku soutřeďují na historické okolnosti, za nichž dochází k produkci, cirkulaci a konzumaci lyriky, jakož i na vědomé či nevědomé účely, jimž tyto procesy mohou reálně a domněle sloužit. Jak už jsem ale uvedl, vzhledem k rozmanitosti rovin, na nichž lze lyrickou praxi určitého básníka popisovat, mohou pozdější pozorovatelé vždy přijít s mnoha zásadně odlišnými tezemi, jež jsou provázány dialekticky, v inverzích: co se na jedné rovině zdá reakční, může být na jiné rovině oslavováno coby projev vzdoru a naopak. Adornovo tvrzení, že báseň dospívá k nejvyššímu společenskému angažmá tam, kde si společenskou sféru odmítá vzít za téma, i jeho pozoruhodný výrok, že báseň transcenduje společenský rituál tím, že se mu podrobuje, zdůrazňují dialektickou povahu

příklad kritičnosti nám může pomoci kategorie *roztomilého* či *hezounkého* (*cuteness*), zahrnující protektivně sentimentální postoj ke všemu slabému či malému (konzumentskou estetizaci bezmoci). „Pokud hezounké představuje lehkomyslnou estetiku," píše Ngaiová s narážkou na název jedné Adornovy eseje, „výsostnou estetiku neefektivity, dá se překvapivě tvrdit, že není lepšího teoretika tohoto druhořadého vkusu, než je Adorno, zdánlivě ten nejzarputilejší levicový obhájce elitního modernismu." Viz Sianne Ngai: The Cuteness of the Avant-Garde, *Critical Inquiry* 31, 2005, s. 840; a srov. táž: *Our Aesthetic Categories*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press 2012, s. 100–109. Je myslím pravda, že citovaná báseň o pasti na myši je hezkounká (*cute*) a že její kritická síla u Adorna nutně souvisí s pocitem, že je i přes zdánlivou oslavu zabíjení zvířat neškodná a bezmocná. Podle Ngaiové jsou však kategorie typu hezounkého cenné právě tím, že mohou pomoci objasnit, jak „pozoruhodně hladce" se domněle vzpurné umění začlenilo do konzumentské kultury. Je možné, že hezounké dnes soudí tím, jak nesoudí?

61 J. Derrida: Co je to poesie?, s. X, XII.

dějinnosti literárních děl – avšak pokud tato tvrzení pochopíme jako obecné zákonitosti, zastře se tím fakt, který je při rozboru konkrétního literárního díla evidentní, totiž nepředvídatelnost jejich historického působení (se kterým by Adorno nepochybně souhlasil). Báseň Stefana Georga je podle Adorna pro čtenáře působivě utopickým dílem díky domněle anomálnímu užití částice *gar*, kterou přitom většinou překlad ani nezaznamená; a pokud jde o druhou báseň, jíž se Adorno v Proslovu o lyrice a společnosti zabývá, je tím, díky čemu Mörikovo Na výletu se zdarem předkládá „znaky bezprostředního života, slibující naplnění ve chvíli, kdy již jsou směřováním dějin samy odsouzeny" k smrti, překvapivé oslovení múzy na konci textu. „To jediné slovo ‚Múzo' na konci básně je rozhodující," píše Adorno. „Jako by toto slovo, v německé klasice jedno z nejnadužívanějších, díky tomu, že je vztaženo ke *geniu loci* vlídného městečka, znovu zazářilo jako ve světle zapadajícího slunce a jako by, mizejíc, nabývalo veškeré úchvatné moci, po níž jinak vzývání múzy pomocí slov moderního jazyka komicky sklouzává."[62]

Věci komicky nepřípadné se mohou osvědčit coby svrchovaně případné. Adornovo dialektické uvažování dokládá, jak obtížné je předložit přesvědčivý rozbor společenských souvislostí určitého díla, natožpak jeho historického dopadu. Pokud společensky zaměřené interpretace pojímají dílo jako opakovanou událost ve společenských dějinách, jež jsou samy o sobě zčásti důsledkem tohoto díla a dalších děl, vyvstává tímto způsobem takřka nepřekonatelná neurčitost a závislost na předpokladech o povaze politiky a jazyka. Literární díla jsou neodvratně propletena s ideologiemi, jež plodí a jimž se vzpírají, a výsledky kritického rozboru mohou být zásadně odlišné v závislosti na tom, na jaké úrovni se rozbor pohybuje. Problém si objasníme pomocí dvou konkrétních příkladů z moderní americké poezie.

4. Proplétání s ideologií

Velký paradox lyriky coby ritualistické formy s občasnými fikčními složkami tkví v tom, že sice mnohdy předkládá stížnost na dané poměry nebo těmto poměrům vzdoruje, avšak její společenská efektivita se možná v poslední

62 Th. W. Adorno: Rede über Gesellschaft und Lyrik, s. 60–63.

instanci odvíjí od toho, že je „chytlavá" a zapamatovatelná. Jedním způsobem, jak se úspěšně prosadit, je získat si okruh čtenářů a dosáhnout u nich vědomé či nevědomé asimilace, díky níž jazyk básně pronikne do oné ideologie, s níž se snad chtěl konfrontovat. Mnoho básníků se pokoušelo otřást zdravým rozumem, napnout možnosti jazyka a předložit nečekané, netušené juxtapozice v básních, o nichž je možné tvrdit, že „očišťují jazyk kmene" nebo proti němu provádějí guerillový útok; u čtenářů těchto básní však jejich účin mnohdy nedošel naplnění. K narušení či nalomení ideologie, k novému uspořádání našeho přístupu ke světu, a tedy k možnosti efektivně nastavit svou kritickou hranu básně dospívají především tehdy, když se zapíšou do paměti a žijí coby básně – avšak přesně tehdy jim také hrozí, že se čtenářům do paměti nejvíce zapíšou místa poskytující úhlednou formulaci myšlenek, jejichž přijetí byli nakloněni předem. Zapamatovatelnost může upevnit ideologický slogan, ale současně tento slogan činí možným terčem kritiky, již provádí zbytek básně. Projděme si nyní dva texty, které si díky své zapamatovatelnosti vydobyly široké publikum, tedy též podstatný společenský vliv, a přinejmenším potenciální kritický náboj.

Velice oblíbenou americkou básní je Nezvolená cesta Roberta Frosta a obecně se má za to, že text prezentuje prostinkým jazykem důležitou životní moudrost:

THE ROAD NOT TAKEN

Two roads diverged in a yellow wood
And sorry I could not travel both
And be one traveler, long I stood
And looked down one as far as I could
To where it bent in the undergrowth;

Then took the other, as just as fair
And having perhaps the better claim,
Because it was grassy and wanted wear;
Though as for that, the passing there
Had worn them really about the same,

And both that morning equally lay
In leaves no step had trodden black.
Oh, I kept the first for another day!

Yet knowing how way leads on to way,
I doubted if I should ever come back.

I shall be telling this with a sigh
Somewhere ages and ages hence:
Two roads diverged in a wood and I—
I took the one less traveled by,
And that has made all the difference.

NEZVOLENÁ CESTA

Dvě cesty se dělily v žlutém háji
a byl bych tak rád nelenil,
šel oběma a zvěděl, co tají,
tu první jsem sledoval očima, dal jí
sbohem, když zmizela v zeleni.

Šel po druhé, která se nabízela,
snad právem jsem jí přednost dal,
zarostla travou, prošlápnout chtěla,
tu první mi pak připomněla,
když jsem ji poctivě prošlapal.

Jedna i druhá zde zasypaná
ležely pokojně pod listím.
Tu první jsem zamýšlel pro jiná rána,
však každá cesta je předešlou daná,
a sotvakdy se tam navrátím.

Po létech povím to najednou
s povzdechem, jak čas plyne.
Dvě cesty se dělily, já šel tou,
kde jich šlo méně přede mnou –
a pak bylo všechno jiné.

[překlad H. Žantovské]

Tyto kompaktně rýmované a stroficky členěné čtyřdobé verše nabízejí pamětihodné poučení: Dej se, chlapče, méně prošlapanou cestou – na tom všechno záleží. Mínění, že rozhodnutí pro méně prošlapanou cestu je nejenom dobrodružnější, ale i celkově lepší, je nedílnou součástí konformní kultury, v níž každý jedinec věří v jedinečnost individua a v hodnotu této jedinečnosti. Frostova báseň je čtena a citována coby povzbuzení k tomu, aby se člověk, když čelí životním rozhodnutím, vydal po méně patrné nebo méně obvyklé cestě. Poučení lze navíc pointovat oním důrazem, který báseň klade na fakt, že obě cesty byly skoro stejné: obě se táhnou „pokojně pod listím", kterým, jak udává originál, „nikdo neprošel". Jako by báseň říkala: Když máte na vybranou, zvolte si méně obvyklou, méně často užívanou možnost i tehdy, když se zdá, že pro jednu ani druhou alternativu nejsou zásadní důvody.

Báseň končí konstatováním, že na této volbě všechno záleželo (a my předpokládáme, že je to míněno pozitivně, i když zmínka o „povzdechu" může v tomto směru vyvolat pochybnosti). Jak ale interpreti upozornili, tento závěr není prezentován jako plod zkušenosti – à la „Když se ohlížím za životem, vidím, že to bylo dobré rozhodnutí a vyplatilo se" –, nýbrž jako výrok, který nepochybně pronesu v budoucnu, až budu vyprávět svůj životní příběh. Nevyhnutelně – v důsledku mocné touhy vtisknout našim životům narativní tvar – budu tvrdit, že arbitrární rozhodnutí ohledně dvou takřka identických cest bylo příčinou, od níž se vše odvíjelo, a že rozhodnutí, jež jsem provedl, bylo to riskantnější. Báseň se se suchým humorem zamýšlí nad naším sklonem litovat cest, jimiž jsme se nevydali, a možností, jichž jsme nevyužili, a dramatizovat si minulá rozhodnutí coby klíčová, i když přitom netušíme, co by přinesly alternativy. Předpovědí toho, co nepochybně řeknu, až budu po mnoha letech své rozhodnutí líčit, báseň staví do popředí ideologičnost onoho aktu, když našim životům vtiskáváme smysl, předvídatelnost reakce subjektu na zkušenost i tehdy, když působí dojmem, že pamětihodným způsobem zachycuje zvláštní hodnotu nezávislosti a originality. Báseň tuto ideologii posiluje a současně odhaluje. Jak vztah obou aspektů posoudit?

Frost byl velký básník a věděl, že poezie může tímto způsobem fungovat. V roce 1917 napsal Louisi Untermeyerovi: „Za myšlení Tě snáz pochválí tehdy, když jenom obměníš ustálené formulky nebo zmíníš případy, které jednoznačně spadají pod formulky; ale celá zábava je jinde, v pronášení věcí naznačujících formulky, které se nedaří úplně zformulovat – skoro se nabízí je zformulovat, ale nedaří se to docela. Rád bych v téhle hře dosáhl dostatečné rafinovanosti na to, abych nepozornému čtenáři připadal naprosto evidentní. Nepozorný čtenář

dospěje k názoru, že nemám na mysli vůbec nic, anebo že jsem se myšlenkou přiblížil něčemu, co už dobře zná, natolik blízko, aby to prakticky vzato znamenalo totéž. No, co se dá dělat."[63] Frost tak píše zapamatovatelné verše, v nichž se artikuluje názor, se kterým už je „nepozorný čtenář" dobře obeznámen, ale „vtip" shledával básník v rafinovaném sestavení formule, která se nedá tak docela zformulovat, formule, jež provede „deformulaci" formulky a dokážou ji vnímat čtenáři pozornější, než je obvyklé. Chci zdůraznit, že tu nejde o nějaké mimořádné interpretační jemnosti, nýbrž o důsledky, které snadno pochopí i příležitostný čtenář, a když jej na ně upozorníme, jsou pro něj mnohdy zcela zřejmé.

Podobnou logiku formulek, které se tak docela nedaří zformulovat, Frost podle všeho sleduje i v Opravě zdi: soused tu dvakrát pronáší průpověď „Dobrá zeď – dobří sousedé", přičemž právě tento verš si asi většina čtenářů nejsnáz zapamatuje a báseň jím i končí – avšak s touto průpovědí polemizuje zbytek básně, specificky („Tam, kde zeď stojí, není zapotřebí") i obecněji („Než postavil bych zeď, přec rád bych věděl, / co obezdím a co nechávám za zdí"). Báseň sice naznačuje, že mluvčí ve své potměšilé snaze „vsadit [sousedovi] brouka do hlavy" a přimět ho ke zpochybnění průpovědi selhává, ale lépe se jí to možná daří u čtenářů, vybídnutých k zamyšlení nad otázkou, co je ono cosi, jež „nemá rádo zeď / a chce ji zbořit".[64]

V Nezvolené cestě si čtenáři z básně nejčastěji pamatují výrok, že pokud se vydáte „méně prošlapanou cestou", vše na tom záleží; báseň však ve skutečnosti formuluje způsobem, který staví před oči, že tato představa je jen toužebný konstrukt, a předkládá potutelně efektivní kritiku oné ideologie, o níž se nepozorně předpokládá, že ji báseň posiluje. Díky provázanosti básně s uvedenou ideologií je přednesená kritika možná o to účinnější. Báseň, jež by nad formuli byla povznesena nebo by ji absolutně zavrhla, by měla mnohem nižší potenciální účinnost; a díky své zapamatovatelnosti má báseň šanci, že její kritika bude účinná.

63 *The Letters of Robert Frost to Louis Untermeyer*, ed. Louis Untermeyer, New York: Holt, Rinehart 1963, s. 47: „You get more credit for thinking if you restate formulae or cite cases that fall in easily under formulae, but all the fun is outside saying things that suggest formulae that won't formulate— that almost but don't quite formulate. I should like to be so subtle at this game as to seem to the casual person altogether obvious. The casual person would assume I meant nothing or else I came near enough meaning something he was familiar with to mean it for all practical purposes. Well, well, well."

64 Za upozornění na tuto souvislost děkuji Lytle Shawové.

Komplikovanějším případem je báseň 1. září 1939 W. H. Audena. Audenova elegie za „bezectných deset let" patří mezi jeho vůbec nejslavnější básně. Paradoxem ovšem je, že autor tuto báseň zavrhl. Čtenáři a interpreti se často řídí výrokem Philipa Sidneyho: „Pokud jde o *básníka*, ten *nic netvrdí*, a proto nikdy *nelže*" – avšak Auden, jak známo, báseň zavrhl v přesvědčení, že je lživá. Poprvé vyšla v říjnu 1939 v časopise *The New Republic* a následně ve sbírce *Jindy* z roku 1940. Když ale Auden v roce 1945 rozhodoval o obsahu *Sebraných básní*, vypustil celou sloku, v níž je obsažen slavný verš *We must love another or die* (doslova „Musíme se buď milovat, anebo zemřít").

All I have is a voice
To undo the folded lie,
The romantic lie in the brain
Of the sensual man-in-the-street
And the lie of Authority
Whose buildings grope the sky:
There is no such thing as the State
And no one exists alone;
Hunger allows no choice
To the citizen or the police;
We must love one another or die.

▪

Mám hlas, nic víc, čím rozmotat
úhledně přeskládanou lež,
romantickou lež v mozkovně
smyslníka z ulice,
lež autority, jejíž dům
se drápe k mrakům jako věž:
neexistuje žádný Stát
a nikdo nemá vlastní kout;
hlad nedává volbu dnes
občanům ani strážníkům:
milovat se – či zahynout.

[upravený překlad J. Zábrany]

Roku 1964, s odstupem dvaceti let, napsal: „Když jsem již po jejím zveřejnění znovu pročítal báseň 1. září 1939 a dospěl k verši ‚Musíme se buď milovat, anebo zemřít', v duchu jsem prohlásil: ‚To je zpropadená lež! Umřít musíme tak jako tak.' V dalším vydání jsem proto znění změnil na ‚Musíme se milovat a zemřít'. Jenže to taky nedávalo smysl, tak jsem vyškrtl celou sloku. A pořád to nebylo dobré. Pochopil jsem, že celá ta báseň je nakažená nevyléčitelnou nepoctivostí a musí pryč."[65]

Čtenáři s autorem projevili nesouhlas a dál si básně cení, i přes kritizovanou sloku – nebo možná právě díky ní. Je to báseň, kterou mnoho lidí přinejmenším zčásti zná a mnoho dalších se s ní seznámilo po 11. září 2001, kdy její recitace zazněla na National Public Radio a verše z ní byly opakovaně zmiňovány v médiích, na internetu i v soukromé korespondenci. Báseň začíná následovně:

I sit in one of the dives
On Fifty-second Street
Uncertain and afraid
As the clever hopes expire
Of a low dishonest decade:
Waves of anger and fear
Circulate over the bright
And darkened lands of the earth,
Obsessing our private lives;
The unmentionable odour of death
Off ends the September night.

Na Dvaapadesáté ulici
sedím v špinavé putyce
vyděšeně a nejistě;

65 W. H. Auden: Forward, in: *W. H. Auden: A Bibliography, 1924–1969*, ed. B. C. Bloomfield – Edward Mendelson, 2. vyd., Charlottesville: University of Virginia Press 1972, s. viii. Později ji též označil za „nejnepoctivější" báseň, jakou kdy napsal; viz John Fuller: *W. H. Auden: A Commentary*, Princeton: Princeton University Press 1998, s. 292–293. Za sebe bych rád dodal, že v příslušném kontextu se odvržený verš jako lež nejeví: je sice pravda, že všichni nakonec tak jako tak zemřeme, avšak naznačený smysl verše je ten, že pouze vzájemná láska nám může zajistit kolektivní přežití – a takto, domnívám se, daný verš chápou i čtenáři.

umírá tu dnes na márách
bezectných deset let:
a už jen hněv, už jenom strach
zůstal a jde nám na pomoc,
šíří se, rád by všude vlez,
přepadá naše soukromí;
odporný zápach smrti dnes
nabízí zářijová noc.

[upravený překlad J. Zábrany]

Shoda mezi dopady teroristického útoku na Světové obchodní centrum a některými verši je opravdu nápadná: zářijové datum, Manhattan, „slepé mrakodrapy" v celé jejich výši a zranitelnosti a pocit ochromení („Pod nocí bezbranný / ochromen leží svět"), ale především „vlny hněvu a strachu" a všudypřítomný „pach smrti", jenž se „hnusí zářijové noci".

Podobné shody vedou čtenáře k přesvědčení, že jde o výjimečně výstižnou a mimořádně pravdivou báseň. Na televizní stanici MSNBC zaznělo: „Po útocích z 11. září se mnozí ve snaze najít porozumění a pochopení obrátili především k jedné básni." Daniel Swift v *The Times Literary Supplement* napsal: „New York hledá pro útok vysvětlení a Audenova slova jsou všudypřítomná." „Báseň napsaná na počátku druhé světové války zachycuje tak ohromnou část toho všeho, s čím se potýkáme po událostech 11. září," napsal jiný zdroj.[66] Zavládlo přesvědčení, že Audenova báseň je zhmotněním jakési pravdy. Autor i čtenář báseň posuzovali nikoli jako dramatický monolog fikčního mluvčího, nýbrž jako epideiktickou promluvu, moderní verzi sborové lyriky, v níž se slova předkládají proto, aby je čtenáři a pěvci opakovali. Takto báseň podle všeho vnímalo moderní publikum i Auden: jako deklaraci výroků, jejichž pravdivost se předpokládá a které můžeme opakovat – včetně verše: „Milovat se – či zahynout."

I když ale čtenáři báseň vnímali a opakovali si ji v návaznosti na svůj názor, že se z ní dozvídají cosi, co je pravda, očividně na ně působila uhrančivě kvůli tomu, že jde o báseň, nikoli o politické či etické prohlášení, jež odsuzuje diktátory a propaguje lásku mezi lidmi (podobná prohlášení bychom našli ledaskde).

66 Viz Stephen Burt: „September 1, 1939" Revisited, or, Poetry, Politics, and the Idea of the Public, *American Literary History* 15, 2003, s. 534.

Jakožto báseň oproti politické deklaraci má Audenův text jistou autonomii, není závislý na konkrétní situaci, a když proto vznikne dojem, že se na konkrétní situaci hodí, je to nečekané a nápadné a dává nám to dostatečný důvod, abychom báseň poslali přátelům. Zvláštní efektivita básně pramení právě z faktu, že pro danou situaci nebyla psaná: pokud by někdo o newyorských útocích napsal 12. září novou báseň, postrádala by potenciál autonomní poezie a jen by se vřadila do kontextu politických komentářů.

Význam tohoto dojmu nezávislosti či autonomie básnického textu je takřka nedocenitelný. I přes jasně určené datum, 1. září 1939, jež z Audenovy básně činí svědectví, má dílko soudržnost řemeslného jazykového výtvoru a vykazuje rytmus, jenž působí důstojně a rozvážně – nepochybně díky tomu, že hlubinnou elementární strukturou anglické poezie je čtyřdobý verš, a třídobé verše proto na konci každého řádku vyzývají k prázdné době či odmlce. (V následujícím přepisu vyznačuji těžké doby **T**, lehké doby **l**, dvojité lehké doby **-l-** a virtuální doby [**T**].)

Into the **neu**tral **air**,
T -l- T l T [T]

Where **blind sky**scrapers **use**
l T T -l- T [T]

Their **full height** to pro**claim**
l T T -l- T [T]

The **strength** of col**lec**tive **man**.
l T -l- T l T [T]

Each **lan**guage **pours** its **vain**
l T l T l T [T]

Com**pe**ti**tive** ex**cuse**.
l T l T l T [T].

Neutrál vzduch se diví:
mrakodrap věže přeční,

hlásaje ze své výše
moc Kolektivních sil;
vzduch pouze tlumí tiše
vytáčky konkurenční.

[překlad J. Zábrany]

Občasné rýmy a asonance v každé jedenáctiveršové strofě mohou posílit tendenci k odmlce na virtuálních dobách, která báseň obestírá vznešeností a dává jí kompaktnost.

Zvláště důležitá je diagnóza, již báseň pronáší:

The windiest militant trash
Important Persons shout
Is not so crude as our wish:
What mad Nijinsky wrote
About Diaghilev
Is true of the normal heart;
For the error bred in the bone
Of each woman and each man
Craves what it cannot have,
Not universal love,
But to be loved alone.

Nejpustší válečnický žvást,
co kdy šel z papalášských tlam,
je míň než to, co každý chce:
slova, která, když zešílel,
psal Nižinskij o Ďagilevovi,
nám všem též mluví ze srdce,
neboť blud nutně živený
v kostech všech mužů a všech žen
dychtí, ač mít to nemůže:
ne všeobecnou lásku všech –
každý chce sám být milován.

[upravený překlad J. Zábrany]

Dogmata rozhlašovaná politiky zprava i zleva mají menší dopad a moc než hluboká lidská touha nikoli pouze po „všeobecné lásce všech – / každý chce sám být milován“ (jak to tanečník Vaclav Nižinskij napsal o panovačném choreografovi Sergeji Ďagilevovi). Tato pobláznená sobecká touha být tím jediným, kdo je milován, je pravdou, jež „každému mluví ze srdce“, „živenou / v kostech všech mužů a všech žen“, a je hlubokou příčinou lidských katastrof.

Přestože si však čtenáři básně cenili s ohledem na předkládané pravdy a postřehy včetně nejslavnějšího verše „Milovat se – či zahynout“, je nápadné, že báseň též zvěstuje jinou, elementárnější pravdu, o níž hlásá, že ji na jisté základní rovině každý zná; avšak tato pravda nemá povoleno proniknout do veřejné rozpravy. Je jednoznačně vyhlášena na začátku druhé sloky jako cosi, co se děti naučí už ve škole a co každý ví:

I and the public know
What all schoolchildren learn,
Those to whom evil is done
Do evil in return.

▪

Já a celá veřejnost víme,
co děti už ze školy znají:
ti, jimž je činěno zlo,
zlo oplátkou napáchají.

Po 11. září by se však ve Spojených státech málokdo opovažoval takovou myšlenku vyslovit, natožpak naznačit – jako to činí Audenova báseň –, že se na sebe máme podívat do zrcadla a uvážit svou spoluvinu:

Out of the mirror they stare,
Imperialism's face
And the international wrong.

▪

Ze zrcadla ven hledí:
imperialismu tvář,
internacionální zlo.

Tato pravda byla nestravitelná; z těch několika málo lidí, kteří dali průchod podobným názorům, se stali vyvrženci. Dalo by se říci, že Audenova báseň soutěžila s ideologickým diskursem a v tomto jednom bodě prohrála – nedokázala proniknout dovnitř. Nebyla přijata jako tvrzení, že Američané napáchali mezinárodní křivdy a ty je teď pronásledují. Publikum sice mělo za to, že Audenova báseň formuluje pravdy, a kvůli nim si jí cenilo, avšak nepřijalo její úvahu v úplnosti.

Společenská účinnost básní je zčásti problematická proto, že mohou působit na různých úrovních, po částech spíše než jako soudržný celek, a i když jsou tedy čteny s tím, že předkládají pravdy, čtenáři s nimi mohou zacházet, jako by se jednalo o švédské stoly pravdy, na nichž leží rozmanitá nabídka a vy si vybíráte, co chcete k vlastní konzumaci, co chcete nabídnout přátelům a co přeskočíte – zatímco u prozaicky zformulované úvahy byste se museli přinejmenším nějak vyrovnat s paletou pronesených názorů. Funkcí epideiktické poezie tohoto druhu je sdělovat pravdy, z nichž některé se zapíšou do paměti a dočkají se opakování, zatímco jiné budou působit jen podprahově a lze je ignorovat, jako by k jejich formulaci vůbec nedošlo a ony pouze tvořily součást tkáně tohoto básnického aktu. Básně artikulují pamětihodné výroky, jež mohou formovat vaše myšlení nebo váš život, ale nemá se za to, že by předkládaly argument; díky tomu někdy proniknou přes stráž obezřetného rozumění, ale stejně tak to může vést k selektivnímu vzpomínání a obcházení důležitého. Proto je vyhodnocení sociopolitických důsledků básně mimořádně obtížné: báseň třeba zcela očividně vyhlašuje jednu věc, ale tím, co si publikum osvojí a přijme, může být něco jiného. A o tom, co se zapíše do paměti, může rozhodovat ideologie – i když zapamatovatelnost dává básni přinejmenším šanci na to, aby působila (především u pozorných a zvídavých čtenářů) i jinými způsoby a na jiných úrovních.

I když se pohybujeme v pravdivostní modalitě, umožňuje nám svůdnost básnické formy, díky níž je báseň atraktivní a vytváří možnost ovlivnit lidské životy, vyhnout se explicitnímu střetu s určitými tvrzeními a nechat být potenciální rozpory. Například efekt Audenovy básně z velké části pramení z toho, že báseň rytmicky artikuluje obvyklé lidské tendence: toužíme být milováni sami a jsme „ztraceni ve strašidelném lese, / tmou vystrašené děti, / jež nebyly nikdy hodné ani šťastné“. Všichni máme spoluvinu na špatnostech a zlu a jsme hnáni nevědomými tužbami. Současně však báseň čerpá sílu ze satirického vylíčení druhých:

From the conservative dark
Into the ethical life
The dense commuters come,
Repeating their morning vow;
"I will be true to the wife,
I'll concentrate more on my work,"
And helpless governors wake
To resume their compulsory game:
Who can release them now,
Who can reach the deaf,
Who can speak for the dumb?

▪

Z temnoty zvyku se šine dav
pravidelných dojíždějících,
kyne jim morálnější řád,
mumlají znovu ranní slib:
„Nebudu už své ženě lhát,
chci poctivý být při práci";
šéfové všechno řídí dál,
za nitky táhnou bezmocně.
Kdo může svobodu jim dát?
Vždyť koho hluchý uslyší,
kdo může mluvit za němé?

[upravený překlad J. Zábrany]

Tupí pasažéři a bezmocní guvernéři, naházení společně se „smyslníkem z ulice" dohromady do obecného *oni*, jsou považováni za slepé a hluché: vidět a slyšet za ně musí někdo jiný. I když na určité rovině všichni víme, že „ti, jimž je činěno zlo, / zlo oplátkou napáchají", je toto pochopení překryto či zastřeno vrstvou lží, které je nutné odstranit:

Mám hlas, nic víc, čím rozmotat
úhledně přeskládanou lež,
romantickou lež v mozkovně
smyslníka z ulice,
lež autority, jejíž dům

se drápe k mrakům jako věž:

„Složené lži“ – například z novin – a lživé moci, která vyhlašuje primát státu, vzdorují výslovná tvrzení:

neexistuje žádný Stát
a nikdo nemá vlastní kout;
hlad nedává volbu dnes
občanům ani strážníkům:
milovat se – či zahynout.

Báseň končí ve vzpurném tónu: chce „předvést stvrzující žár“, zatímco „v zchromlosti leží náš svět“. Pramenem naděje jsou „spravedliví“ rozptýlení po celém světě, kteří se spolu domlouvají pomocí zpráv, jako je tato báseň. Čím se liší od zbytku lidstva? Závěrečné verše básně shrnují tento nevyřešený problém:

Defenceless under the night
Our world in stupor lies;
Yet, dotted everywhere,
Ironic points of light
Flash out wherever the Just
Exchange their messages:
May I, composed like them
Of Eros and of dust,
Beleaguered by the same
Negation and despair,
Show an affirming flame.

Beze zbraně a ve tmě tmoucí
trne svět jako v mrákotách;
přesto však, rozžat ironií,
světlý bod blikne touto nocí
všude tam, kde si Spravedliví
vyměňují svá poselství:
snad i já, jako každý z nich
napůl Erós a napůl hlína,

v obklíčení všem společném,
kde v zoufalství, v negaci žijí,
zazářím sdělným plamenem.

[upravený překlad J. Zábrany]

Závěrečné verše nastiňují společné lidství: všichni jsme složeninou Eróta a prachu a všichni prožíváme zoufalství. Gramaticky vzato však zájmeno *them* ve vazbě *composed like them* (srov. „jako každý z nich") označuje „Spravedlivé": přesně v tu chvíli, kdy se zdá, že básník stvrzuje pospolitost celého lidstva, aspiruje na společenství s okruhem spravedlivých. Báseň nám odkazuje nevyřešený problém, který ale nepociťujeme jako problém. Nepociťujeme jej jako problém, jelikož báseň může být názorově rozpolcená a čtenáři si rozpolcenost rádi dopřejí také: opakují zkušenost společného lidství, ale zároveň satiricky zesměšňují tupé pasažéry a doufají v to, že pokud se nepřipojí k tajuplné skupině „Spravedlivých", přinejmenším mohou konat v jejich prospěch.

Ve čtvrté kapitole jsem citoval výrok Stephena Boothe, že obvyklé rozumění je pro lidskou mysl zklamáním, jelikož mysl chce porozumět něčemu, čemu nerozumí. Audenova báseň je přesvědčivá díky tomu, že prostřednictvím básnické události nabízí cosi víc než jen obvyklé porozumění; nabízených analýz bylo po 11. září až dost, po nich poptávka nebyla. Báseň byla pro čtenáře a posluchače po 11. září lákavá tím, že se jedná o formální strukturu, nezávislou na momentálním diskursu a dominantních komentářích, která nezvyklým způsobem promlouvá o strašlivé události, s níž se potřebujeme vyrovnat pomocí jazyka, a poskytuje jistou náladu a jakousi moudrost. Audenova báseň nabízela jazyk k opakování, jenž byl na události nezávislý, ale přitom ji pertinentně vystihoval, a to bylo zdrojem účinnosti a potěšení. Sotva si lze představit zajímavější příklad „lyriky ve společnosti". Když bychom se ale pokusili o přesný popis vztahu básně ke společenské dimenzi, přinutí nás to potýkat se s komplexními klubky ideologických vláken. Co je z básně vnímáno? Co se zapíše do paměti? A co je naopak umlčeno? 1. září 1939 nám dává slova, jež můžeme opakovat v reakci na hrůznou událost zkázy – a současně s tím poskytuje mnohoznačná vyjádření vlastní situace nebo výroky, jež buď nikdo nevnímal, nebo byly odhodlaně ignorovány: například „ti, jimž je činěno zlo, / zlo oplátkou napáchají".

Úvaha o lyrice a společnosti nutně dospívá k rozlišení různých úrovní, na nichž může lyrika působit, a k závěru, že „společenský efekt lyriky" není uzavřená

kategorie. Společenské fungování lyriky samozřejmě prošlo velkými historickými proměnami. Pindarovy veřejně oslavné ódy mají zcela jinou společenskou roli a vliv než moderní lyrika z malého nakladatelství. Je jasné, že při dnešní rozmanitosti médií plní lyrika mnohem méně významnou kulturní roli než kdysi. Pokud však naše veřejně sdílená poezie obsahuje méně chvály bohů a hrdinů, možná to více vypovídá o nás a o našich zvycích než o lyrice. Přesto se ale v různých historických obdobích objevují básně, jež provádějí totéž: básně, jež stvrzují určitou hodnotu oproti dominantní ideologii, básně, jež dávají průchod zoufalství či odcizení, elegie popisující ztrátu, jež světu přivodila smrt konkrétního jednotlivce, ódy, jež oslavují mimořádný výkon nebo imaginativní možnost, nářky, jež si představují, jak by svět mohl vyhlížet lépe, či nostalgická ohlédnutí za ztraceným štěstím nebo nevinností. Nepochybně je možné jim přiřknout různé společenské role: podíl na strukturaci emocí, utváření komunity, artikulaci ideologie, či naopak její odhalení a rozvrácení, podkopání či omezení. Avšak nepředvídatelnost lyrických efektů a různé druhy rámců, v nichž se lyrika může ocitnout, jsou hlavním důvodem, proč je každá úvaha o lyrice a společnosti procesem, v němž analytik nutně v pokoře a konsternován stane před nahodilou povahou vlastní řeči, vlastního diskursu. Historická analýza lyriky, která bere v potaz svoji vlastní perspektivitu, musí prozkoumat i otázku, do jaké míry jsou různé koncepce vztahu lyriky ke společnosti odvozeny nejenom ze svodů nápadných formulací a znělých artikulací, ale také z teoretického diskursu kritiky.

Závěrem

Co uvést závěrem? Mým cílem nebylo přesně zde vymezit, co je a co není lyrika; spíše jsem si kladl otázku, jaký model lyriky se nejlépe osvědčí coby pobídka k velkorysému ocenění poezie. Z vějíře zkoumaných lyrických básní je zjevné, že žádný jednoduchý model nevystihne všechny. Stejně nerealistická by byla představa, že lyrika kdysi bývala jednou věcí a pak se proměnila v cosi jiného, takže by se pro lyriku jednoho období dal stanovit jeden model a v pozdější epoše by jej nahradil jiný model. Spektrum výše probíraných příkladů svědčí o rozmanitosti lyriky a lyrických útvarů v každé době, a cokoli tyto básně provádějí v jedné době – vychvalují svět, lkají nad nešťastnou láskou, inscenují epifanii nebo vybízejí veškerenstvo k tomu, aby vyhovělo tužbám mluvčího –, lze odhalit i jinde. Na poli lyrické poezie historická změna nemá podobu lineárního vývoje nebo sekvence navzájem oddělených modelů.

Mojí snahou v této knize bylo předvést, že oba modely, jež jsou v současnosti nejrozšířenější, trpí zásadními vadami. Model lyriky jakožto intenzivního vyjádření subjektivního prožitku básníka neodpovídá velice mnoha starověkým i moderním básním. Ještě podstatnější je, že odvádí pozornost od jazyka básně ke zkušenosti básníka, kterou má čtenář zrekonstruovat. Správně by se však naše pozornost měla poutat k prožití samotné básně jakožto události, nikoli k objevování možného autorova prožitku. Rekonstrukci od čtenáře vyžaduje také dramatický monolog – přičemž tentokrát jde o rekonstrukci situace a motivace fikčního mluvčího či postavy, nikoli autora. U mnoha básní lyrické tradice však pokusy o stanovení, kdo v nich mluví, nepřinášejí žádný zisk a výkon básně neprojasňují, nýbrž zastírají. I tam, kde je možné si mluvčího představit, klade tento druh zaměření důraz na fikční dimenzi básně a opomíjí rituální a hudební složky, díky nimž báseň vůbec upoutala naši pozornost.

Slibný rámec poskytuje ona modifikace Hegelova modelu, kterou provedla Käte Hamburgerová, když lyriku odlišila od narativní prózy čili „fikce“. Lyrika

je v jádře promluvou o tomto světě, nikoli projekcí fikčního mluvčího a fikčního světa. Princip, který Hamburgerová vyhlašuje, že totiž vztah mezi lyrickým „já" a živým básníkem je neurčitý, zdůrazňuje složku přinejmenším implicitně přítomnou již v Hegelově verzi toho, co jsem ne zcela vhodně označil za romantický model: jde o to, že ona subjektivita, která je v lyrice činná, nepředstavuje vědomí daného individuálního jedince, nýbrž formální jednotící princip. Tento model nachází prostor i pro onen proud antické i novodobé lyriky, na který jsem opakovaně upozorňoval, totiž pro lyriku jakožto epideixis, tedy veřejnou rozpravu o smyslu a hodnotách, která je specifická díky rituálním rysům. Přijmeme-li tuto koncepci za východisko, lze poté upřesnit, že mnoho lyrických básní do sebe pojímá různé fikční složky – ať už identifikovatelné mluvčí v dramatických monolozích, jednoduché zápletky v baladách nebo prostě příhody, jež svou pamětihodnost čerpají ze začlenění do fundamentálně hyperbolického prostoru lyrické básně.

U většiny přístupů k lyrické poezii se předpokládá, že náležitým cílem jejich čtení je interpretace, a uvedené přístupy se proto zaměřují na interpretační techniky, zpravidla odvozené od fikčních a tematických složek básně. Já naopak kladl důraz na rituální dimenze lyriky: rytmus, lyrické oslovení nebo invokaci a tvorbu zvukových vzorců všeho druhu. Právě tyto inkantační složky jsou mnohdy příčinou, proč báseň vůbec upoutá naši pozornost – ještě předtím, než začneme zkoumat její význam –, a jimi se samozřejmě lyrika odlišuje od prozaických úvah o světě. „Hudebnost autentizuje poezii," prohlašuje Robert von Hallberg, a umožňuje pátrání po „smyslu na hranách konvence, kde není žádný význam zaručen. Čtenáři u básní setrvávají a vstupují dovnitř nejistoty, ba přímo nesrozumitelnosti, jelikož historie tohoto umění demonstruje ryzí vážnost a jelikož čtenáře lákají půvabné zvuky."[1]

Historie básnického umění však není jen čirá vážnost a lákadlo půvabného zvuku nás vtahuje do odlišné říše. Rituální složky – právě coby eminentně svůdné – nejsou tak docela solidní, dokonce mohou vyvolávat rozpaky. Baudelaire mluví o čarodějnictví, Mallarmé se dovolává magie; většina literárních vědců se však tímto směrem neopovažuje vydat příliš daleko. Smělou souvislost mezi meličností a kouzlením či magií však rýsuje Northrop Frye: „Radikálem pro *melos* je *zaklínadlo*, hypnotická inkantace, jež se svým pulzujícím tanečním rytmem dovolává mimoděčné fyzikální reakce, a proto nemá daleko k magii

1 R. von Hallberg: *Lyric Powers*, s. 10.

nebo k tělesně nutkavé síle. Za zmínku stojí, že anglické *charm* má etymologický původ ve slově *carmen*, tedy píseň. Skutečná zaklínadla mají jisté specifikum, jež v lidové literatuře napodobují pracovní písně různých druhů, zvláště ukolébavky, jejichž ospalé a uspávající opakování jasně ukazuje skrytou spřízněnost s orákulem či snem."[2] Frye poznamenává, že jazyk lyrického vzývání se po rétorické stránce takřka neliší od jazyka zaklínadel, jež mají přimět vzývané mocnosti k činu.[3]

Pokud položíme zvláštní důraz na apostrofní oslovení, jež předpokládá oživlý svět, který lze žádat, aby konal nebo se činu zdržel, implicitně tím spojujeme lyriku s magií, okouzlováním světa: světa obývaného vnímajícími mocnostmi, světa předtím, než z něj prchli bozi. Avšak tento svět stvořili básníci: to básníci dali Řekům jejich božstva. Společnost neustále čelí problému, jak je možné, aby byla hmota obdařena duchem čili smyslem, a poezie je jednou z vícera sil, jež tuto oduševnělost nastolují a současně ji objasňují; jinou takovou silou jsou například přírodní vědy a jejich vysvětlení, jak může hmota vnímat a jak může duch povstat z organismu složeného ze svalů, krve a kostry. Říkejte tomu náboženství, věda, poezie nebo ideologie – vždycky prostě nacházíme způsoby, jak svět sil a velikostí prostoupit smyslem, směřováním, jednáním. Lyrika je při zacházení se světem odvážnější, počíná si abruptněji a disjunktivněji: otevřeněji staví na odiv, že namísto argumentace či důkazu předkládá figurativní konstelaci a rétorický postulát.

Jestliže zdůrazníme bytostně hyperbolický ráz lyriky, podtrháváme tím také flagrantnost lyrických úkonů: flagrantnost, v jejímž důsledku jsou velice bezbranné před možností ostrého odmítnutí a současně si tuto bezbrannost velice pronikavě uvědomují. Básně, jež požadují čin, jež chtějí po čase, aby zastavil svůj běh, a žádají vítr, aby vál, jsou ohledně své schopnosti dosáhnout kýženého efektu svrchovaně skeptické; současně s tím, jak zkoumají možné vztahy k veškerenstvu, také zkoušejí, jaké druhy požadavků by mohly uspět. Berou na sebe riziko a zahrávají si s pádem do trapnosti, když užívají figur, jež lze zavrhnout coby domýšlivé nebo směšné; avšak toto riziko výslovně uznávají, dokonce z něj mnohdy činí své nejniternější téma. Jedním možným způsobem, jak o tom uvažovat, je prohlásit žánr lyriky za prostor, ve kterém se vyjednává o okouzlení a deziluzi, matnosti a průhlednosti; řečeno slovy Klase Moldeho,

2 N. Frye: *Anatomie kritiky*, s. 323–324 (upr. překl.).

3 N. Frye: Charms and Riddles, s. 126, 135.

označit tento žánr za „tlakovou komoru, která reguluje rovnováhu mezi okouzlením a deziluzí, úžasem a střízlivostí, a činí to ve světě, jenž má neustálý deficit v jednom nebo ve druhém směru“.[4] Stejně tak ale lze říci, že současně s rozmanitými představami o světě, jeho možných vztazích k nám a nás k němu, jež mohou být variantou okouzlení, usiluje lyrika též se vší elegancí, které je schopna, o uspořádání onoho jazykového materiálu, jehož instinktivní přitažlivost vyžaduje jiné jméno než okouzlení. Je-li lyrika formou, která neustále implicitně problematizuje básnickou imaginaci a skepsi vůči její efektivitě, věnuje se současně též velice přízemnímu svádění pomocí kombinací písmen, zvuků a ticha.

V úvodu jsem zmínil, že historická souvislost lyriky s písní možná poskytuje pro uvažování o této literární formě blahodárný korektiv. U písně se necháváme bez velkého pocitu provinění zlákat smyslnou formou a setrváváme v oblasti tvorby zvukových vzorců, aniž bychom přitom vytrvale pátrali po smyslu – což ovšem neznamená, že by naše rozlišovací schopnosti byly takříkajíc vypnuté, jak to ve svém výkladu zaklínadel naznačuje Frye. Když při setkání s písní dosahujeme potěšení, nabýváme přitom mnoha znalostí: zjišťujeme, co se nám líbí a co ne, získáváme povědomí o tom, jak a čím si jsou blízcí různí zpěváci a skladatelé i různé druhy hudby – aniž by to vyžadovalo interpretaci jednotlivých hudebních textů. Cosi podobného by mělo být možné i v oblasti poezie, tedy dbát o své potěšení a současně nabývat sebejistoty, pokud jde o vlastní schopnost vyhodnocení, co vlastně upoutalo naši pozornost. Nesouhlasím sice s tvrzením Roberta von Hallberga, že „před lákavostí poezie pro oko ducha a sluch těla se má zastavit veškerá analýza“ – zjišťování, co je vlastně lákavé, v sobě přece analýzu zahrnuje –, nicméně von Hallberg má pravdu v tom, že básníci od čtenářů nevyžadují interpretaci; spíše „očekávají ‚poetickou víru', jak o ní mluvil Coleridge, že jejich promluvy nepotřebují – přinejmenším po dobu četby – žádné doplnění“.[5]

Časový interval četby představuje lyrickou událost a tu musíme zachovávat na zřeteli – při akademickém studiu poezie možná dvojnásob. Susan Stewartová píše (způsobem, jenž připomíná Hegelův rozbor účinu rýmu): „Mám za to, že zvuk poezie je vnímán podobně, jako je vnímán slib. Slib je skutek prove-

4 K. Molde: Lyric Enchantment and Embarrassment. Molde svůj výrok však chytře upřesňuje: lyrika je minimálně „neodlučná od *určitého sepětí* s okouzlením, ať už je tento vztah sebevíc chabý nebo negativní a ať už si to vyžaduje sebevíc velkorysé chápání okouzlenosti“.

5 R. von Hallberg: *Lyric Powers*, s. 4.

dený řečí, […] cosi, co se ‚stává' a ‚děje' jakožto událost a co je možné neustále evokovat, povolávat do paměti, v rozvíjející se přítomnosti."[6] Je důležité konstatovat, že básně si nevybavujeme jakožto fakt, nýbrž – jak uvádí Stewartová – registrujeme je s tím, že umožňují připomenutí, nové vyslovení, nové prožití; i když si vzpomínáte jen na několik slov, někdy (a je to k zbláznění) dokonce jen na rytmus, je tu příslib události, který lze v prézentu artikulace zreprodukovat.

Konečně pak pojetí lyrického zvuku jakožto příslibu poukazuje k hodnotě, jíž lyrika slouží zvláště vytrvale, totiž k oblibě znělé fráze, pamětihodné formulace, ať už jde o výraz postoje zkoumaného opakováním – *I wake and feel the fell of dark, not day* („Vzbouzím se a chutnám srst tmy, ne dne") –, nebo o elegantní zvukový efekt – *the moan of doves in immemorial elms* („hrdliččin nářek v jilmech nepamětných"). Jak napsal Valéry, tyto fráze vytvářejí potřebu vyslechnout je znova. Na konci sedmé kapitoly jsem se žertem zmínil o všeobecném sklonu užívat básní jako švédských stolů pravdy; avšak mimo takovýchto bufetů s pravdou jsou i čímsi víc. V básních nacházíme nejrůznější obraty, zvláště zcela neuvěřitelné, jež rozpínají představivost a nabízejí nám zreprodukovatelné prožitky potěšení a znejistění při tom, když si je opakujeme pro sebe a někdy i pro druhé – což bychom měli činit mnohem častěji.

6 S. Stewart: *Poetry and the Fate of the Senses*, s. 104.

Doslov k českému vydání

Teorie lyriky (*Theory of the Lyric*) Jonathana Cullera se od svého prvního vydání v roce 2015 dočkala řady recenzí a záhy se stala často citovaným autoritativním textem,[1] což svědčí o zájmu o teoretický popis lyrické poezie a snad také o poezii samotnou. Oblast teoretických studií lyriky či poezie (neboť úzus v těchto termínech není zcela jednotný) zdaleka není tak koherentní jako například naratologie, vůči níž se Culler vymezuje, nevznikají v ní nové a rychle se ujímající pojmy, s jakými přichází teorie vyprávění a teorie fikce, a také základní termíny jako například lyrický subjekt často zůstávají spíše předmětem diskusí než konsenzuálním východiskem. Cullerova *Teorie* v tomto směru nabízí inteligentní a zároveň čtivé uvedení do problematiky lyrické poezie, jaké v českém prostředí citelně chybí. Současně ale podává v lecčem nový pohled na věc a představuje důležitý přínos k teoretickému uvažování o poezii. Staví přitom na méně často užívaných pojmech jako rituál nebo epideixe, a naopak spíše stranou ponechává některé frekventované pojmy jako zmíněný lyrický subjekt.

Jonathan Culler je českému čtenáři znám především svým *Krátkým úvodem do literární teorie*,[2] v českém překladu také vyšly tři jeho studie věnované teorii fikce.[3] Ve svých knihách Culler od sedmdesátých let soustavně rozvíjel

1 Některé ohlasy uvádím v článku Cullerova Teorie a problémy lyriky, *Česká literatura* 66, 2018, č. 3, s. 423–437. Autor sám se k reakcím na svou knihu vyjádřil v článku Extending the *Theory of the Lyric*, *Diacritics* 45, 2017, č. 4, s. 6–14; a některé podstatné body uvádí v předmluvě k českému vydání.

2 Jonathan Culler: *Krátký úvod do literární teorie*, přel. Jiří Bareš, doslov Jiří Hrabal, 2., rozš. vyd., Brno: Host 2015. Doslov Jiřího Hrabala přehledně uvádí do Cullerova díla.

3 Jonathan Culler: *Studie k teorii fikce*, Brno–Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR 2005, s doslovem Jiřího Hrabala a Ondřeje Sládka.

východiska strukturalismu a sémiologie a zabýval se tendencemi, které na ně v západním, především francouzském myšlení navazovaly – zejména dekonstrukcí a směry souhrnně označovanými jako poststrukturalismus. Patřil k těm americkým autorům, kteří významným způsobem uváděli francouzské myšlení do amerického prostředí; toto jeho působení završuje rozsáhlá čtyřsvazková antologie věnovaná dekonstrukci v různých oblastech myšlení, jejímž byl editorem.[4] Ve svých pozdějších pracích východiska strukturalismu a poststrukturalistických tendencí podnětně spojuje. V předmluvě ke druhému vydání své knihy *Pursuit of Signs* píše, že nástup dekonstrukce neznamená konec strukturalistického a sémiotického myšlení, ani konec systematičnosti, k níž tyto myšlenkové směry směřovaly.[5] Rozpor či paradox, který dekonstrukce shledává uvnitř sytému (například při popisu literatury), může být také impulsem k prohloubení systematického myšlení. Od osmdesátých let se Culler věnoval otázkám literární teorie, která v tomto období významně vykročila z oblasti literatury, vnesla řadu podnětů do dalších humanitních oborů a ukázala možnosti přístupů literární vědy pro historii, právo či studia popkultury. V roce 2007 vydal knihu *Literárnost v teorii* (*Literary in Theory*), v níž se zabývá touto obecně pojatou teorií, přičemž literární teorii v ní náleží výsadní postavení – neboť teoretický text jako zvláštní jazykový projev můžeme označit za svého druhu žánr. Teorie, jak Culler píše také v *Krátkém úvodu*, je interdisciplinární „diskurs, jehož účinky přesahují hranice původní disciplíny",[6] přináší kritický pohled na zavedené a ustálené pojmy a může zásadně měnit pohled nejen na svou původní doménu, ale také na další oblasti.[7] Dobrým příkladem je zmíněná naratologie, která překračuje své úzce literární zaměření, ukazuje roli vyprávění i v jiných oborech a také poskytuje prostředky k jejich analýze. Teorie literatury v užším smyslu má pak u Cullera blízko k poetice a měla by představovat pokus o systematizaci literatury a popis podmínek a konstitutivních rysů literárních děl. Důležitý inspirační zdroj tu pro Cullera představuje *Anatomie kritiky* Northropa Frye, jak je patrno i z předkládané knihy, k jeho projektu se ale Culler staví opatrně a v duchu dekonstruktivního přístupu zdůrazňuje také

4 Jonathan Culler (ed.): *Deconstruction: Critical Concepts*, 4 sv., London: Routledge 2003.

5 Jonathan Culler: *The Pursuit of Signs*, Ithaca: Cornell University Press 2002, s. xii.

6 J. Culler: *Krátký úvod do literární teorie*, s. 25.

7 Jonathan Culler: *Literary in Theory*, Stanford: Stanford University Press 2007, s. 3–4.

meze čistě systematického přístupu. Teoretické pole literatury se tak v jeho podání jeví jako otevřené a mnohdy nepředvídatelné.[8]

V *Teorii lyriky* se Cullerovy teoreticky motivované přístupy spojují se zájmem o poezii, který v jeho raném díle dokládá studie o apostrofě, jejíž první verze je z roku 1977. Jde mu o popis lyriky jakožto žánru, tedy jejích znaků a hranic, na nichž se stýká s jinými žánry. Důležitým, ne-li hlavním impulsem k tomuto studiu je mu ale vytržení, uchvácení, které s sebou lyrika přináší a které by vhodná teorie měla umět pojmenovat. Přistupujeme-li k lyrice z žánrového hlediska, vyvstává několik důležitých otázek. Jednak jde o historickou souvislost žánru – existuje opravdu jedna lyrika od antiky do současnosti, je oprávněné o takové jednotě hovořit? Culler lyriku takto jednotně chápe, zároveň se ale nepokouší o nějakou přísnou esencialistickou definici, ani netvrdí, že jednota žánru je otázkou jednou provždy uzavřenou. K problému jednoty lyriky se staví zčásti pragmaticky, když poukazuje na to, že básníci sami souvislost žánru vnímají a svým dílem utvářejí, že ji vnímají a tvoří také čtenáři a že záhlaví lyrika má mimoto svou důležitou úlohu ve výuce.

V přístupu, který se na českých školách stále uplatňuje, figuruje lyrika jako jeden ze tří literárních druhů či základních žánrů vedle epiky a dramatu. Tato triáda má své počátky u autorů 18. a 19. století a odpovídá doznívající konstelaci žánrů, která se v teoretickém diskursu držela díky tradičnímu hodnocení žánrů. U Goetha nebo v Hegelově *Estetice* označují tyto tři termíny druhy *poezie*, nezahrnují tedy prózu ani žánry s ní spojené. Distinkce próza–poezie přitom není s uvedenou trojicí zcela slučitelná a podobnou klasifikaci narušuje a pojmy lyrika a poezie se z velké části překrývají, byť úzus je v různých jazykových oblastech odlišný. Jak připomíná Gérard Genette, právě lyrika navíc v triádě představuje problematický bod, protože ji lze jen obtížně interpretovat jako mimési, která po dlouhou dobu byla základem klasifikace.[9] V současných popisech literatury neexistuje žádný obecně přijatý žánrový model literatury, což se promítá i do obtíží při vymezování pole lyriky. V tomto kontextu se Jonathan Culler obrací k téměř archaickým rysům poezie (epideixe, rituál), které předcházejí pozdější subjektivně-expresivní model a ukazují se jako nosné i v současné době.

8 Srov. tamtéž, s. 25.

9 Gérard Genette: Introduction a l'architexte, in G. Genette et al.: *Théorie de genres*, Paris: Seuil 1986, s. 108 n.

S žánrem souvisí důležitá distinkce mezi poetikou a hermeneutikou, kterou Culler uplatňuje i na jiných místech svého díla. Jestliže hermeneutice jde o hledání smyslu textu a vyjasnění obtížných míst, poetika se ptá po jeho předpokladech a konstitutivních rysech určité skupiny příbuzných textů. Obojí je pochopitelně provázané – nejprve musím znát pravidla, podle kterých je napsán sonet, a teprve poté můžu interpretovat jedinečnou podobu určitého sonetu. Důkladné přečtení básně mě zase může přivést k rysům, které při prvním čtení nejsou zjevné a které mohou prohloubit mé chápání poetiky. Podobný kruhový pohyb podniká Jonathan Culler vzhledem k celé lyrice. Zprvu uzávorkuje různá její vymezení a klade si otázku, jaké jsou konstitutivní znaky lyriky jako žánru, a demonstruje je na vybraných básních. Mohli bychom se pochopitelně ptát, zda výběr básní není předem dán tím, co má ukázat. Právě tady se ale kruhovému přístupu nelze vyhnout: jen důvěrná a důkladná znalost látky může vést k postižení toho, co je důležité. Cullerovy závěry pochopitelně nevznikají po teoretické stránce jen tak z ničeho, nýbrž se utvářejí v dlouhodobé diskusi, mnohdy polemice se staršími teoretickými texty o poezii. Culler sám zdůrazňuje tento polemický postoj zejména vůči americké nové kritice.

Od řady jiných pojednání o lyrice se Cullerova kniha liší velkým množstvím citovaných básní a především tím, že jim v textu poskytuje vlastní prostor, nepředkládá je jako pouhé příklady, ale také jako básně, do kterých se čtenář může a má začíst. První kapitola knihy v tomto duchu uvádí devět básní, které představují západní lyriku od jejích antických počátků až do současnosti a zachycují také tematický a formální rozsah lyrické poezie. Má jít o *prototypické* básně, tedy takové, které jako vzory pokrývají oblast celého žánru. Prototypický přístup, přítomný v knize od začátku do konce, narušuje jednoduchou představu, že existuje obecně definovatelná lyrická báseň, kterou pak reprezentují nebo naplňují jednotlivé případy. Za východisko naopak slouží kanonické básně, které mají větší váhu než jednotlivý příklad a svým působením mohou ovlivnit to, jak žánr vnímáme. Charakteristické rysy básní, které kniha uvádí, nefungují v tomto pojetí jako obecná pravidla, jimž lyrická báseň podléhá, ale spíše jako soubor norem ve strukturalistickém smyslu, které významná báseň může posunout.

Zmíněné polemické vymezení vůči nové kritice směřuje u Cullera hlavně k jednomu bodu a tím je otázka „Kdo v básni promlouvá?“, která by měla být východiskem jejího čtení. Culler předkládá básně, u nichž taková otázka v zásadě nemá smysl, vedle Williamsova Červeného žebříňáku můžeme jako příklad zmínit i řadu básní z české poezie, od staročeského Slova do světa

stvořenie po některé básně Ivana Wernische. Hlavní argument ale zní, že tato otázka dává smysl jen u malého počtu básní, a i tam, kde je mluvčí básně nějak signalizován, vystupují do popředí také jiné, důležitější momenty.

Obrátíme-li se na chvíli k domácímu uvažování o poezii, lze říci, že pojem lyrického subjektu či lyrického „já" se výrazněji teoreticky prosadil od devadesátých let a víceméně se dostal do role ústředního a celkem neproblematického pojmu pro interpretaci lyrických básní.[10] Důležitou roli tu mají texty Miroslava Červenky, který se ve svém pozdním díle pokusil propojit pojem lyrického subjektu s teorií fikčních světů.[11] Směřuje tak přesně opačným směrem nežli Culler, jemuž jde právě o odlišení lyriky od fikčních žánrů a vyznačení těch rysů, které lyriku charakterizují pozitivně a nejsou jen projekcí jiných žánrů a jejich teorií. Za připomenutí stojí, že ve své starší práci má Červenka ke Cullerovi blízko a protiklad rytmu a fikce, s jehož pomocí uvažuje o poezii oproti próze, není od některých úvah *Teorie lyriky* daleko.[12]

Do středu svého uvažování o lyrice staví Culler model epideiktické řeči, tedy básně, která haní nebo vyslovuje chválu, přání, žádost či touhu. Tento model je poměrně běžný při popisu antických básní,[13] ne však v případě moderní lyriky, u níž převažuje expresivně-subjektivizující model. Culler v tomto bodě zajímavě navazuje na Hegelovu *Estetiku* a Käte Hamburgerovou, když tvrdí, že lyrická báseň je výpovědí o skutečnosti, nikoli o fikčním světě, k němuž vede otázka po fikčním subjektu. Hamburgerová chápe „já" v básni jako gramatickou funkci, čímž odsouvá stranou koncepci prožitkové lyriky a dává možnost vnímat báseň jako jazykový projev, jemuž propůjčuje svůj hlas také čtenář. Poznamenejme, že i vyprávění, utvářející fikční svět, ustavuje vztah ke skutečnosti, ten se ale odehrává v rovině zprostředkování přes obraz fikčního světa, zatímco lyrika v Cullerově teorii se vztahuje ke skutečnosti přímo, jako výrok

10 Srov. Daniela Hodrová (ed.): *Proměny subjektu*, I–II, Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu ČAV 1993; Pardubice: Ústav pro českou a světovou literaturu AV ČR v nakl. Mlejnek, 1994; Petr A. Bílek: Lyrický subjekt a lyrická situace: K otázce konstrukční, kontrolní a interpretativní funkce v lyrice, in: *Od struktury k fikčnímu světu: Lubomíru Doleželovi*, ed. B. Fořt – J. Hrabal, Olomouc: Aluze 2004, s. 141–160.

11 Miroslav Červenka: *Fikční světy lyriky*, Praha: Paseka 2003, 2. vyd. in: M. Červenka et al.: *Na cestě ke smyslu: poetika literárního díla 20. století*, Praha: Torst 2005. Kriticky k Červenkově koncepci píše Martin Pokorný: K pojmu lyriky, *Souvislosti* 20, 2009, č. 3, s. 230–237.

12 Miroslav Červenka: Verš a poezie; in týž: *Obléhání zevnitř*, Praha: Torst 1996, s. 79–113.

13 Viz Marcel Detienne: *Mistři pravdy v archaickém Řecku*, Praha: OIKOYMENH 2000.

o ní. U Cullera tento antimimetický přístup vede k pochopení básně jako přítomné události, a nikoli jako reprezentace minulé události.

Ústředním pojmem Cullerovy knihy, k němuž pojetí básně jako události odkazuje, je *rituál* či *rituálnost*, jež v knize představuje protějšek fikce. Na rozdíl od Rolanda Greena, u kterého se s tímto pojmem inspiroval, zdůrazňuje Culler v případě lyrické básně převahu rituálnosti a podřízenou roli fikčnosti, byť mezi obojím může nastávat určité napětí. Základními momenty rituálnosti jsou rytmus a zvukové složky básně a triangulární struktura oslovení, jimž jsou věnovány samostatné kapitoly knihy. Antropologické a religionistické koncepce rituálu nechává Culler stranou a soustředí se na relativně evidentní a vykazatelné rysy básní. Především je to opakovatelnost básně, při níž podstatnou roli hrají obecněji pojaté rytmické složky. Jak Culler podotýká, tyto složky bývají při interpretaci často opomíjeny, ačkoli mohou být právě tím, čím báseň své čtenáře či posluchače uchvacuje a strhává, čím si vydobývá jejich pozornost a zapisuje se do jejich paměti. Vrátíme-li se ke zmíněné distinkci mezi poetikou a interpretací, ukazuje se, že teorie lyriky v Cullerově podání klade do popředí model písně, u nějž zřetelněji vyvstávají právě žánrové rysy, oproti básni stavějící na komplikované výpovědi a významové nejasnosti, „temnosti", jak zní dobový termín, která především vyžaduje interpretaci.[14] Nejde ovšem o protiklad, neboť i temná báseň musí nejprve upoutat naši pozornost.

Ve studii, která reaguje na kritické přijetí *Teorie lyriky*, Jonathan Culler připomněl, že tato kniha se nesnažila překročit hranice lyriky a že její jádro tvoří otázky žánru, nikoli to, čím by mohlo studium lyriky obohatit bádání v jiných oblastech.[15] Připouští ale, že některé pokusy o překročení hranic *Teorie lyriky*, většinou šlo o rozvedení protikladu lyriky a vyprávění, by mohly být přínosné.

Jonathan Culler cituje v této knize básně v několika jazycích od staré řečtiny a latiny přes okcitánštinu až po moderní francouzštinu nebo němčinu, několikrát zmiňuje, že rámcem jeho úvah je západní tradice lyriky, a básně úvodní kapitoly označuje za kanonické pro západní lyriku. Pochopitelně v *Teorii lyriky*

14 Tento termín byl rozšířen v německých diskusích o poezii, pracuje s ním mimo jiné Hugo Friedrich ve *Struktuře moderní lyriky* [1956], Brno: Host 2005. Michael Hamburger poukazuje na jednostrannost Friedrichovy koncepce, Michael Hamburger: *The Truth of Poetry* [1968], London: Anvil Press Poetry 1996, s. 27–29.

15 J. Culler: Extending the *Theory of the Lyric*, s. 10.

ale převažují příklady básní napsaných v angličtině, a naopak tu nenajdeme žádnou báseň nejen z české, ale ani z žádné jiné slovanské literatury, a podobně nejsou zastoupeny další evropské jazyky. Vezmeme-li dále čtvrtou kapitolu Rytmus a repetice a část šesté kapitoly věnovanou lyrické přítomnosti, evidentně se zakládají na angličtině, třebaže anglická látka obou kapitol tu figuruje jako reprezentativní případ přenosný i do jiných jazyků. Nakolik tedy kniha skutečně hovoří o západní tradici lyriky a co může říci k lyrice v českém jazyce?

Podíváme-li se na českou lyrickou poezii, pak po dlouhou dobu byla nedílnou součástí širšího rámce evropské poezie, jež má společné antické a latinské středověké základy. Česká středověká lyrika, a otázkou je již to, zda ji lze vymezovat jen jazykově, vystupuje na pozadí složitého dění, v němž se postupně rodila poezie v národních jazycích, a nelze o ní uvažovat bez zřetele k proudům a tendencím, které působily po celé Evropě.[16] Tato sounáležitost trvá přes období baroka až k počátkům národního obrození. Jak Jonathan Culler připomíná, pojem literatury je poměrně mladý a datuje se někam do období, kdy vznikají moderní národní státy. V této době se česká poezie i literatura skutečně snaží vyrovnat jiným literaturám, zejména těm „velkým", ale právě proto má s nimi mnoho společného – obrozenští básníci přejímají zavedené formy, obracejí se k antické látce, aby dokázali rovnocennost češtiny. Připomeňme asi nejznámější českou báseň, *Máj*: prvních čtrnáct veršů Máchovy skladby tvoří sonet, formu, která sice vznikla v italské poezii, ale záhy se rozšířila po celé Evropě a bez pozadí západní tradice nemá smysl o ní uvažovat. Jamb, který Mácha významným způsobem uvedl do české poezie, podobným způsobem ožíval i v jiných literaturách na základě impulsu vycházejícího z Německa, ovšem v inspiraci antickou metrikou.[17] A vezmeme-li nakonec zase jen úvodní verše *Máje*, řada motivů – jarní měsíc, máj, slavík, růže, hvězdy – není nijak specificky česká, nýbrž patří do dlouhé tradice společné mnoha jazykům. Od 19. století jsou důležité vlivy různých literárních proudů a hnutí, stále více programových, počínaje romantismem přes symbolismus až po surrealismus. Můžeme říci, že česká poezie stojí na společných evropských základech a v tom směru Cullerova *Teorie* vypovídá také o české poezii. Podobná kniha

16 Srov. Jan Lehár (ed.): *Česká středověká lyrika*, Praha: Vyšehrad 1990, s úvodem a komentářem Jana Lehára.

17 Srov. Michail Leonovič Gasparov: *Nástin dějin evropského verše*, Praha: Dauphin 2012, s. 13.

napsaná v Čechách, v Polsku nebo v Rusku by jistě vypadala jinak, ale zároveň by se obracela k něčemu společnému, snad by se dalo říci, že by představovala pohled na tentýž kontinent, jen situovaný do jiné jeho oblasti.

JOSEF HRDLIČKA

Poznámka k textovým ukázkám

Stejně jako se liší důvody, proč autor do výkladu začleňuje různé ukázky básní, a způsoby, jak s nimi pracuje, liší se i ohledy, jež se překladatel snažil brát v úvahu při volbě různých překladových verzí, úpravě dostupných překladů nebo vytváření nových verzí i tam, kde český překlad existuje – přičemž mnohdy bylo potřeba přístup střídat i u různých slok či pasáží jedné a téže básně. Za každou ukázkou uvádíme překladatele; výjimka nastává jen tehdy, jestliže jsou v poměrně těsném sousedství tytéž verše citovány dvakrát. Pokud překladatel není uveden, vznikla nová verze pro potřeby této knihy. Pokud překlad výrazněji rezignuje na básnické kvality originálu, uvádíme jej v hranatých závorkách; *ad hoc* pak rozhodujeme o tom, zda má smysl vyznačovat lomítkem a dvojitým lomítkem hranici veršů a slok. V několika málo specifičtějších případech lze samozřejmě hranici mezi básnickým a nebásnickým překladem považovat za spornou.

Použité prameny

APOLLINAIRE, GUILLAUME
Alkoholy, přel. Petr Kopta, Praha: Odeon 1996.

AUDEN, WYSTAN HUGH
Moderní anglická poezie, ed. R. F. Willetts, verše W. H. Audena přel. Jan Zábrana, Praha: Mladá fronta 1964.

BAUDELAIRE, CHARLES
Cestou: výbor z překladů, přel. Vladimír Holan, Praha: SNKLU 1962.
Čas je hráč: výbor z díla, přel. Vladimír Mikeš, Praha: Československý spisovatel 1986.
Květy zla, přel. Svatopluk Kadlec, Praha: Melantrich 1935.
Květy zla, přel. Vítězslav Nezval, Praha: Mladá fronta 1964.
Květy zla: výbor, přel. Ivan Slavík, Praha: Mladá fronta 1976.
Výbor z „Květů zla", přel. Jaroslav Haasz, Praha: J. Otto 1919.

BLAKE, WILLIAM
Napíšu verše kytkám na listy, přel. Zdeněk Hron, 2., přepr. a dopl. vyd., Praha: Paseka 1996.
přel. Václav Z. J. Pinkava, http://www.vzjp.cz/verse.htm#Blake.
Svět v zrnku písku, přel. Jiří Valja, Praha: Mladá fronta 1964.
Výbor básní, přel. Jaroslav Skalický, Praha: J. Otto 1929.

BYRON, GEORGE GORDON
Lyrika: výbor, přel. Hana Žantovská, Praha: Mladá fronta 1959.

CATULLUS, GAIUS VALERIUS
Pěvci lásky, přel. Otakar Smrčka et al., Praha: Svoboda 1973.

CELAN, PAUL
Černé vločky, přel. Radek Malý, Zlín: Archa 2015.

DICKINSONOVÁ, EMILY
Můj dopis světu, přel. Jiřina Hauková, Praha: Mladá fronta 1977.
Neumím tančit po špičkách, přel. Jiří Šlédr, Praha: Argo 1999.
V zahradě, přel. Eva Klimentová, Praha: Aula 1994.

„DIES IRAE"
Římský misál, přel. Marian Schaller, 5. vyd., Praha: Česká katolická charita 1952.

DU BELLAY, JOACHIM
Stesky, přel. Edgar Knobloch, Praha: SNKLU 1964.

FROST, ROBERT
Hvězda v kamenném člunu, přel. Hana Žantovská, Praha: Mladá fronta 1983.

GOETHE, JOHANN WOLFGANG VON
Básně – Západovýchodní díván, přel. Otokar Fischer, Kamil Bednář a Walter Feldstein, Praha: SNKLHU 1955.
Goetheho vybrané básně, přel. J. E. Nečas, Praha: I. L. Kober 1889.
Výbor z díla II, přel. Otokar Fischer a Pavel Eisner, Praha: Svoboda 1949.
Výbor z poezie, báseň Poutníkova noční píseň přel. Josef Hora, Praha: Československý spisovatel 1973.

HEANEY, SEAMUS
Přezimování pod širým nebem: výbor z poezie, přel. Zdeněk Hron, 2., upr. a rozš. vyd., Praha: Mladá fronta 1999.

HERBERT, GEORGE
Kéž hoří popel můj: z poezie evropského baroka, ed. Václav Černý, básně G. Herberta přel. Ivan Slavík, Praha: Mladá fronta 1967.

HOPKINS, GERARD MANLEY
Zánik Eurydiky, přel. Ivan Slavík a Rio Preisner, Praha: Torst, 1995.

HORATIUS
De arte poetica = O umění básnickém, přel. Dana Svobodová, Praha: Academia 2002.
Vavřín a réva: ódy, epódy, satiry, listy, přel. Jindřich Pokorný a Rudolf Mertlík, Praha: Odeon 1972.

KEATS, JOHN
Déšť z plané růže, přel. Hana Žantovská, Praha: Mladá fronta 1994.
John Keats Fanny Brownové: dopisy a verše, přel. Albert Vyskočil, Praha: Václav Pour 1933.

LAMARTINE, ALPHONSE DE
Básnické meditace, přel. Zuzana P. Krupičková, Praha: Mladá fronta 2003.

LARKIN, PHILIP
Vysoká okna, přel. Zdeněk Hron, Praha: BB art 2001.

LEAR, EDWARD
Kniha třesků a plesků, přel. Antonín Přidal, Praha: Odeon 1984.

LEOPARDI, GIACOMO
Poesie luny, přel. Kamil Bednář, Praha: SNKLHU 1959.

MALLARMÉ, STÉPHANE
Faunovo odpoledne a jiné básně, přel. František Hrubín, Jiří Pelán a Jiří Pechar, Praha: Svoboda 1996.

NERUDA, PABLO
Sto sonetů o lásce, přel. Jan Pilař za jazykové spolupráce Zdenky Brančíkové, Praha: Československý spisovatel 1985.

O'HARA, FRANK
Dítě na skleníku: výbor ze současné americké poezie, přel. Jaroslav Kořán, Praha: Odeon 1989.

PETRARCA, FRANCESCO
Sto sonetů Lauře, přel. Václav Renč, Praha: SNKLU 1965.
Vzývání: výbor z lyriky, přel. Pavel Eisner, 2. vyd., Praha: J. Podroužek [1945].
Zpěvník: výbor z poezie, přel. Jaroslav Pokorný, Praha: Československý spisovatel 1979.

PINDAROS
Olympijské zpěvy, přel. Jan Šprincl, 2., upr. vyd., Praha: Rezek 2002.

PLATHOVÁ, SYLVIA
Ariel, přel. Jan Zábrana, Praha: Mladá fronta 1984.

POUND, EZRA
Imagisté, přel. Petr Mikeš a Jitka Herynková, Praha: Fra 2002.

RILKE, RAINER MARIA
Elegie z Duina, přel. Jiří Gruša, Praha: Mladá fronta 1999.
Lodice času, přel. Jindřich Pokorný, Praha: Odeon 1966.

RONSARD, PIERRE DE
Vezmi tu růži, přel. Gustav Francl, Praha: Odeon 1974.

SAPFÓ
Písně z Lesbu, přel. Ferdinand Stiebitz, Praha: Československý spisovatel 1978.

SHAKESPEARE, WILLIAM
Dílo, přel. Martin Hilský, Praha: Academia 2011.

SHELLEY, PERCY BYSSHE
Lyrika, přel. Oldřich Beneš, Praha: SNKLHU 1960.
Tři stálice: William Wordsworth, John Keats, P. B. Shelley: výbor, přel. Jarmila Urbánková, Praha: Československý spisovatel 1974.
Výbor lyriky, přel. Jaroslav Vrchlický, Praha: J. Otta 1901.

THEOGNIS
Nejstarší řecká lyrika, Theognidovy básně přel. Rudolf Mertlík, Praha: Svoboda 1981.

THOMAS, DYLAN
Svlékání tmy, přel. Pavel Šrut, Praha: Československý spisovatel 1988.

„TWA CORBIES“
přel. Jan Laštovička, http://lada.chytrackova.sweb.cz/music/czech/havrani.htm#havrani.
Staroskotské balady, přel. Ladislav Quis, Praha: J. Otto 1900.

VERGILIUS
Vergiliovy eklogy: komentář a překlad, připravila Helena Kurzová, České Budějovice: Jihočeská univerzita, Pedagogická fakulta 1998.

VILÉM Z POITIERS
Přátelé, přiléhavý složím vers: písně okcitánských trubadúrů, přel. Jiří Holub a Josef Prokop, Praha: Argo 2001.

YEATS, WILLIAM BUTLER
přel. Martin Světlík, http://www.yeatsreborn.eu/author/martin-svetlik.
Slova snad pro hudbu: výbor z poezie, přel. Jiří Valja, Praha: SNKLU 1961.

WHITMAN, WALT
Listy trávy, přel. Ondřej Skovajsa a Hana Lundiaková, Praha: Malvern 2017.
Stébla trávy, přel. Jiří Kolář a Zdeněk Urbánek, Praha: Naše vojsko 1956.

Seznam použité literatury

(Uvádíme jen tituly, na něž se odkazuje opakovaně.)

Abrams, M. H.: *Zrcadlo a lampa*, přel. M. Procházka, Praha: Triáda 2001.
Adorno, Theodor W.: Rede über Gesellschaft und Lyrik, in: *Noten zur Literatur* (Gesammelte Schriften, XI), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, s. 49–68.
Alpers, Paul: Apostrophe and the Rhetoric of Renaissance Literature, *Representations* 122, 2013, s. 1–22.
Attridge, Derek: *Moving Words: Forms of English Poetry*, Oxford: Oxford University Press 2013.
Austin, J. L.: *Jak udělat něco slovy*, přel. J. Pechar et al., Praha: Filosofia 2000.
Aviram, Amittai: *Telling Rhythm: Body and Meaning in Poetry*, Ann Arbor: University of Michigan Press 1994.
Barthes, Roland: *Rozkoš z textu*, přel. O. Špilarová, Praha: Triáda 2008.
Baudelaire, Charles: *Œuvres complètes*, ed. Claude Pichois, Paris: Gallimard 1976.
Blasing, Mutlu: *Lyric Poetry: The Pain and the Pleasures of Words*, Princeton: Princeton University Press 2007.
Carey, Chris: Genre, Occasion, and Performance, in: *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, ed. Felix Budelman, Cambridge: Cambridge University Press 2009.
Cornulier, Benoît de: *Théorie du vers*, Paris: Seuil 1982.
Davis, Gregson: *Polyhymnia: The Rhetoric of Horatian Lyric Discourse*, Berkeley: University of California Press 1991.
De Man, Paul: Anthropomorphism and Trope in the Lyric, in: *The Rhetoric of Romanticism*, New York: Columbia University Press 1984.

Derrida, Jacques: Co je to poesie?, přel. K. Thein, *Souvislosti* 6, 1995, s. X–XIII ve zvláštní příloze č. 1.
Frye, Northrop: Charms and Riddles, in: *Spiritus Mundi*, Bloomington: Indiana University Press 1976.
Frye, Northrop: *Anatomie kritiky*, přel. S. Ficová, Brno: Host 2003.
Genette, Gérard: *Introduction à l'architexte*, Paris: Seuil 1979.
Greene, Roland: The lyric, in: *Cambridge History of Literary Criticism*, III, *The Renaissance*, ed. Glyn P. Norton, Cambridge: Cambridge University Press 1999, s. 216–228.
Greene, Roland: *Post-Petrarchism*, Princeton: Princeton University Press 1991.
Grossman, Allen: *The Sighted Singer*, Baltimore: Johns Hopkins University Press 1991.
Hall, Jason (ed.): *Meter Matters*, Athens: Ohio University Press 2011.
Hamburger, Käte: *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart: Klett 1957.
Hegel, G. W. F.: *Estetika*, přel. J. Patočka, Praha: Odeon 1966.
Jackson, Virginia: *Dickinson's Misery: A Theory of Lyric Reading*, Princeton: Princeton University Press 2005.
Jakobson, Roman: Lingvistika a poetika, in: *Poetická funkce*, Jinočany: H + H 1995, s. 74–105.
Johnson, Barbara: Apostrophe, Animation, Abortion, in: *A World of Difference*, Baltimore: Johns Hopkins University Press 1989.
Johnson, W. R.: *The Idea of Lyric*, Berkeley: University of California Press 1982.
Johnson, W. R.: *The Idea of Lyric: Lyric Modes in Ancient and Modern Poetry*, Berkeley: University of California Press 1982.
Kurke, Leslie: Archaic Greek Poetry, in: *The Cambridge Companion to Archaic Greece*, ed. H. A. Shapiro, Cambridge: Cambridge University Press 2007, s. 141–168.
Langer, Suzanne: *Feeling and Form*, New York: Scribner 1953.
Lausberg, Heinrich: *Handbook of Literary Rhetoric*, přel. D. Orton, Leiden: Brill 1998.
Levinson, Marjorie: Insight and Oversight: Reading „Tintern Abbey", in: *Wordsworth's Great Period Poems*, Cambridge: Cambridge University Press 1990, s. 14–57.
Lewis, C. S.: *English Literature in the Sixteenth Century*, Oxford: Oxford University Press 1954.

Lowrie, Michele: *Horace's Narrative Odes*, Oxford: Oxford University Press 1997.
Mill, John Stuart: Thoughts on Poetry and Its Varieties, in: *Autobiography and Literary Essays*, ed. J. M. Robson – Jack Stillinger, Toronto: University of Toronto Press 1981.
Molde, Klas: Lyric Enchantment and Embarrassment, doktorská disertace, Cornell University, 2015.
Nagy, Gregory: *Pindar's Homer: The Lyric Possession of an Epic Past*, Baltimore: Johns Hopkins University Press 1990.
Payne, Mark: Ideas in Lyric Communication: Pindar and Celan, *Modern Philology* 105, 2007, s. 5–20.
Perloff, Marjorie – Dworkin, Craig (ed.), *The Sound of Poetry and Poetry of Sound*, Chicago: University of Chicago Press 2009.
Pfau, Thomas: *Wordsworth's Profession*, Stanford: Stanford University Press 1997.
Pratt, Mary Louise: *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Bloomington: Indiana University Press 1977.
Quintilianus, Marius Fabius: *Základy rétoriky*, přel. V. Bahník, Praha: Odeon 1985.
Rancière, Jacques: *The Flesh of Words: The Politics of Writing*, Stanford: Stanford University Press 2004.
Ransom, John Crowe: *The World's Body*, Baton Rouge: Louisiana State University Press 1938.
Scott, Clive: *The Poetics of French Verse*, Oxford: Oxford University Press 1998.
Schlaffer, Heinz: *Geistersprache: Zweck und Mittel der Lyrik*, München: Hanser 2012.
Smith, Barbara Herrnstein: *On the Margins of Discourse*, Chicago: University of Chicago Press 1978.
Smith, Barbara Herrnstein: *Poetic Closure: A Study of How Poems End*, Chicago: University of Chicago Press 1968.
Stevens, Wallace: *The Necessary Angel*, New York: Random House 1951.
Stewart, Susan: *Poetry and the Fate of the Senses*, Chicago: University of Chicago Press 2002.
Tarlinskaja, Marina: *Strict-Stress Meter in English Poetry Compared with German and Russian*, Calgary: University of Calgary Press 1993.
The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, ed. Alex Preminger et al., Princeton: Princeton University Press 1993.

The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, ed. Roland Greene et al., Princeton: Princeton University Press 2012.
Tsur, Reuven: *What Makes Sound Patterns Expressive?*, Durham (N. C.): Duke University Press 1992.
Tucker, Herbert: Dramatic Monologue and the Overhearing of Lyric, in: *Lyric Poetry: Beyond New Criticism*, ed. Chaviva Hošek – Patricia Parker, Ithaca: Cornell University Press 1985, s. 226–243.
Valéry, Paul: *Literární rozmanitosti*, přel. J. Fryčer, Praha: Odeon 1990.
Vendler, Helen: *Poems, Poets, Poetry*, Boston: Bedford/St. Martins 2002.
Veyne, Paul: *L'Élégie érotique romaine*, Paris: Seuil 1983.
Von Hallberg, Robert: *Lyric Powers*, Chicago: University of Chicago Press 2008.
Walker, Jeffrey: *Rhetoric and Poetics in Antiquity*, Oxford: Oxford University Press 2000.
Winkler, John: *The Constraints of Desire: The Anthropology of Sex and Gender in Ancient Greece*, London: Routledge 1990.
Wray, David: *Catullus and the Poetics of Roman Manhood*, Cambridge: Cambridge University Press 2001.

Jmenný rejstřík

Abraham, Nicolas 166
Abrams, M. H. 96, 99, 108, 233
Adorno, Theodor W. 24, 298, 363, 373, 375, 401–404, 406–408
Alkaios 70, 73, 77–78, 98, 324
Ambrož, sv. 86
Ammons, A. R. 281, 286, 290, 293, 298
Anderson, Benedict 374
Anderson, William 36
Apollinaire, Guillaume 229, 311
Archilochos 70, 75, 246, 378
Aristofanés z Byzance 73
Aristotelés 17, 40, 55, 59, 65, 71–73, 95–96, 98, 134, 147, 167, 391–392
Armstrongová, Isobel 120, 167, 205
Ashbery, John 25, 52–55, 57, 110, 145, 237, 242
Attridge, Derek 181–186, 191, 193–194, 196–197, 199, 210
Auden, W. H. 20, 155, 180, 274, 295, 353, 360, 372, 413–416, 418–419, 422
Austin, J. L. 32, 152–154, 156–158
Aviram, Amittai 200–204

Bachtin, Michail Michajlovič 18, 31
Banville, Théodore de 259
Barchiesi, Alessandro 14, 78–79, 83, 146
Barthes, Roland 18–19, 39, 53, 207, 209
Batstone, William 81–82
Batteux, abbé 96–98, 133
Baudelaire, Charles 25, 45–46, 54, 56–58, 100–101, 104–107, 140, 152–153, 158–159, 176–178, 210, 234, 254–255, 259, 262, 275, 284–285, 288, 295, 304, 316, 323, 326–327, 334, 351, 353, 365, 367–368, 374–375, 426
Benjamin, Walter 45–46, 374–375
Bennettová, Jane 298
Bennettová, Louise 374–375
Bermannová, Sandra 388
Bernstein, Charles 110
Bishopová, Elizabeth 360
Blake, William 170, 172–173, 200–201, 203, 263–264, 271–274, 306, 354, 356, 369
Blanchot, Maurice 60–61, 67
Blasingová, Mutlu 204–205, 211–213
Bloom, Harold 71, 293
Bonnefoy, Yves 320
Booth, Stephen 225–226, 422
Braithwaite, Kamau 374
Brogan, T. V. F. 169–170, 173–174, 179, 220
Brooks, Cleanth 8, 133–134
Brown, Marshall 31, 33
Browning, Robert 99–100, 135, 324, 327–329, 333
Byron, George Gordon, lord 355

Cameronová, Sharon 346–347
Carroll, Lewis 396
Carsonová, Anne 29–30
Cassinová, Barbara 157

Catullus 37, 80–83, 113, 175, 244, 250–254, 258
Cavell, Stanley 157
Celan, Paul 149, 199–200, 369
Césaire, Aimé 374
Cohen, Ralph 63
Cohen, Walter 88–89, 387
Cornulier, Benoît de 176, 196
Cowley, Abraham 96
Cowper, William 195
Croce, Benedetto 61
cummings, e. e. 310, 341, 323
Cureton, Richard 197
Cushman, Stephen 206–207

Daniel, Arnaud 89
Dante Alighieri 45, 82, 91, 254
Davis, Gregson 36, 248, 268, 333
De Man, Paul 55, 101, 104–107, 110
Denham, Robert 302–303, 305
Dennis, John 96
Derrida, Jacques 34, 153, 158, 169, 407
De Staël, Germaine 98–99
Detienne, Marcel 69, 377, 435
Dickinsonová, Emily 107–109, 136, 140, 146, 185, 192, 305, 314, 321–322, 343, 346, 351, 354, 358
Dronke, Peter 88
Du Bellay, Joachim 39, 94–95, 389–390

Easthope, Anthony 193
Eliot, T. S. 114, 166, 305, 329, 333–334
Empson, William 286

Fineman, Joel 388
Fitzgerald, William 253, 268
Fleming, Paul 403
Fontanier, Pierre de 261
Foucault, Michel 62, 384, 389
Fowler, Alastair 299, 301, 307
Françoisová, Anne-Lise 301
Friedová, Debra 174
Frost, Robert 139–140, 142–143, 146, 235–236, 310, 357, 409, 411–412
Frye, Northrop 24, 66, 152, 161–163, 166, 168, 205–206, 211, 227–228, 301–308, 310, 313–316, 426–428, 433

Gadamer, Hans-Georg 157
Galvezová, Marisa 91
Gautier, Théophile 100, 178, 210
Genette, Gérard 66, 97, 261, 433
George, Stefan 403–404, 408
Gioia, Dana 182
Glucková, Louise 296
Goethe, Johann Wolfgang 25, 40, 43, 55–57, 66, 99, 104, 119–120, 123–126, 128, 130–131, 140, 156, 193, 201–203, 228, 240, 316, 323, 337–338, 341, 348, 404, 433
Goldhill, Simon 379
Greene, Roland 37, 39, 95–96, 107, 112–113, 150–152, 322, 350, 385, 388, 436
Grice, H. P. 317–318
Grossman, Allen 69, 254–255
Guerrero, Gustavo 95

Hägglund, Martin 34
Hamburgerová, Käte 23, 129–133, 147, 155, 323, 425–426, 435
Hamilton, John 79
Hardy, Thomas 339
Hartman, Geoffrey 164, 264
Heaney, Seamus 211, 213
Hegel, G. W. F. 17, 23, 99, 115–126, 128–129, 131, 133, 167, 220, 223–225, 310, 373, 425–426, 428, 433, 435
Heidegger, Martin 115
Heine, Heinrich 191
Heinze, Richard 248
Hejinianová, Lyn 110
Herbert, George 137, 140, 146, 305, 310, 314, 341
Herder, Johann Gottfried 97
Hertz, Neil 85

Hésiodos 376
Hölderlin, Friedrich 58, 75, 115, 125, 175, 198
Hollander, John 260, 310
Hopkins, Gerard Manley 187–188, 190–192, 200, 208, 213, 218–219, 303, 306, 352, 356
Horatius 11, 19–20, 25, 34–35, 54, 56, 60, 63, 76–80, 82–83, 91–95, 97, 112, 114, 122–124, 153, 175, 228, 244–245, 247–249, 258, 266, 268–269, 273, 329, 333, 364–365, 369, 384
Horkheimer, Max 402
Huddleston, Rodney 354–355
Hugo, Victor 100, 177, 228, 236, 288–289, 369

Chaucer, Geoffrey 222

Jackendorff, Jay 206
Jacksonová, Virginia 9–10, 106–109, 112
Jacob, Max 310
Jakobson, Roman 7, 42, 161
Jameson, Fredric 60, 62
Jarrell, Randall 323
Jarvis, Simon 15, 120, 163, 220, 276
Jay-Z 224
Jirsa, Curtis 91
Johnsonová, Barbara 233, 260–261
Johnson, Samuel 210
Johnson, W. R. 34, 70, 76, 243–247
Jones, sir William 97–98, 133
Jonson, Ben 234–235
Joyce, James 154

Kallimachos 79, 98
Kant, Immanuel 203, 394
Kaufman, Robert 373
Kayser, Wolfgang 351
Keats, John 112, 135, 138–139, 155, 239, 242, 261, 287, 294–295, 305, 307, 337–338, 361
Kenner, Hugh 51
Kittler, Friedrich 297
Klopstock, Friedrich Gottlieb 125, 128, 198
Koch, Kenneth 259
Kristeva, Julia 115
Kurkeová, Leslie 70–71, 75, 376

Lamartine, Alphonse de 100, 283, 295
Lamy, Bernard 261
Langbaum, Robert 329
Langerová, Suzanne 348–349, 361
Larkin, Philip 147, 149, 155
Latour, Bruno 298
Leiris, Michel 310
Leopardi, Giacomo 25, 43, 45, 55, 57, 227, 317, 351
Lerdahl, Fred 206
Levinsonová, Marjorie 399–401
Lewis, C. S. 146, 151, 254
Longenbach, James 56, 221, 288
Longínos 80, 83, 85, 247
Lorca, Federico Garcia 25, 49
Lowth, biskup 97

Machado, Antonio 239
Mallarmé, Stéphane 61, 100, 115, 198, 224, 324, 326–327, 426
Marot, Clément 92, 222
Martin, Meredith 175
Marvell, Andrew 253
McClatchey, J. D. 231–232
Melle Mel 208
Menocalová, Maria 88–89
Merleau-Ponty, Maurice 373
Meschonnic, Henri 196–197
Mill, John Stuart 99–100, 141, 227, 253, 391
Millerová, Cristanne 108
Miller, Paul Allen 37, 82
Milne, A. A. 183, 185
Milton, John 96, 183, 220, 266, 277
Miner, Earl 17
Minturno, Antonio 94–97
Molde, Klas 198, 281, 297, 427–428
Molinier, Guilhem 90
Mooreová, Marianne 220–221
Mörike, Eduard 405–408

Müller-Zettelmannová, Eva 54

Nagy, Gregory 29, 70–71, 382–383
Nancy, Jean-Luc 101, 167
Neale, Douglas 261
Neruda, Pablo 112–113, 151, 257–258, 269
Nietzsche, Friedrich 163
Nowell-Smith, David 115

O'Hara, Frank 232, 289, 316–317
Ovidius 82, 254

Paracelsus 272
Payne, Mark 147, 149
Perloffová, Marjorie 10, 110, 210, 223
Petrarca Francesco 20, 25, 37–40, 45, 49, 54, 56–57, 82, 91–93, 95–96, 98, 113, 125, 128, 151, 229, 234, 254, 262, 317, 319, 323, 350, 374, 384–385, 387–388
Pfau, Thomas 395–396, 398–399, 401
Pindaros 20, 49, 69–73, 75–76, 78–79, 93, 95–97, 112, 114, 122–125, 128, 147, 246, 362, 376–377, 379–380, 382, 423
Plathová, Sylvia 229
Platón 70, 72–73, 377, 379–380
Plútarchos 376
Pope, Alexander 220, 222
Pound, Ezra 20, 114, 313, 317, 329
Prinsová, Yopie 9–10, 106–107
Proklos 86
Propertius 82, 113, 254
Pullum, Geoffrey 354–355

Quintilianus 79, 260–261

Rader, Ralph 334
Ramazani, Jehan 15, 375
Rancière, Jacques 60, 101, 363, 385, 391–394, 401
Ransom, John Crowe 8, 134, 323–324, 348, 363
Rudel, Jaufres 89
Rilke, Rainer Maria 229, 241, 274–275, 306. 319, 323
Robbins, Bruce 114
Roethke, Theodore 345
Ronsard, Pierre de 93–94, 112
Rousseau, Jean-Jacques 97, 295–296

Sapfó 20, 25, 27, 29–33, 37, 42, 54–57, 70, 73, 75, 78, 80, 83, 85, 155–156, 159, 246, 289, 317, 319, 377
Scaliger, J. J. 95
Schiller, Friedrich 120, 125, 128
Schlaffer, Heinz 228, 281
Scott, Clive 15, 168–169, 178–179, 211, 218
Segal, Charles 33
Shakespeare, William 11, 117, 135, 146, 151, 159, 161, 180, 183, 211, 254, 272, 289, 305, 310, 319, 323, 348, 351, 385–389
Shelley, Percy Bysshe 228, 231–233, 261, 275–277, 293–294, 350, 370
Sidney, Philip 95–96, 155, 413
Simon, Paul 265
Simonidés 72–73, 379
Skelton, John 223
Slaterová, Avery 297
Smithová, Barbara Herrnstein 9, 134–140, 146, 324, 346
Snell, Bruno 75
Solón 32, 246
Spenser, Edmund 339
Stevens, Wallace 205, 210, 225, 309
Stewartová, Susan 75, 163, 223, 428–429
Sulzer, J. G. 98–99
Symonds, J. A. 99–100

Tarlinskaja, Marina 191–192, 194–195
Tennyson, Alfred, lord 135, 167, 181–182, 186, 192, 333
Theognis 70, 381–383
Thibaudet, Albert 45, 158
Thomas, Dylan 53, 343
Tiffany, Daniel 375

Todorov, Tzvetan 60
Tsur, Reuven 210
Tucker, Herbert 141–142

Valéry, Paul 15, 163, 165–166, 170, 205, 207, 306, 324–327, 429
Vendlerová, Helen 8–9, 134, 300, 338, 387
Verlaine, Paul 100, 203
Veyne, Paul 252, 254
Vico, Giambattista 97
Vidal z Bezaudunu, Raimon 90
Vilém z Poitiers 88–89
Villon, François 93, 144
Vergilius 122, 266
Von Hallberg, Robert 163, 211, 219, 222, 426, 428

Walker, Jeffrey 32, 40, 70–71, 376
Waller, Edmund 269, 271, 273–274
Walton, Kendall 145–146
Wasserman, Earl 233
Waters, William 233, 238
Wellek, René 8, 111
Welsh, Andrew 172
West, David 332–333
Whitman, Walt 113, 200, 236–239, 242, 342
Williams, William Carlos 25, 50–51, 55–56, 140, 198–200, 227, 313, 317–318, 434
Wimsatt, James 222–223
Wimsatt, W. K. 8, 133–134, 196
Winkler, John 29–30, 32
Winters, Yvor 325
Wittgenstein, Ludwig 64
Wordsworth, William 75, 183, 230, 275–277, 280, 305, 324, 329, 349–350, 375, 385, 391–396, 398–399, 401
Wray, David 252
Wright, George T. 361–362
Wright, Richard 318

Yeats, William Butler 138, 166, 274, 278, 306, 354, 358, 361–362, 372

Věcný rejstřík

alexandrijští filologové 69, 73, 111
alexandrin 45, 47, 165, 175–178, 324, 326–327
apofthegmata 378, 389
apostrofa 13–14, 31, 33, 37, 54, 58, 104–106, 188, 229, 232–234, 236, 244–246, 258–298, 330, 351, 353, 427, 433
arabská poezie 88–89, 98
aristotelský rámec 95–96, 133–134, 391

balada 66, 92, 94, 108, 111–112, 183–184, 186, 192–193, 277, 300, 315–316, 335–349, 369, 374–375, 391, 395–396, 426

Carmina burana 88
carpe diem 249, 300–301, 303, 305, 327, 330, 365

čtyřdobé verše 86, 172–173, 176, 183, 187, 192–194, 202, 300, 328, 336–338, 411, 416
„čtyři krát čtyři“ 184–187

dialektika 113, 115, 151, 379, 402, 404, 407–408
dialogismus 31
dolnik 191
dramatický monolog 64, 99 n., 132–135, 140–141, 144–146, 149–151, 240, 249, 315–316, 322–335, 357, 415, 425

elegie 37, 70, 73, 80, 82, 94, 98, 105, 107–108, 111–112, 252, 254, 265–266, 274, 277, 299–300, 304, 369, 381, 384, 396, 413, 423

epideixis 19, 23, 40, 49, 51, 56, 71, 75, 96, 98, 102, 106, 124, 128, 140, 155, 157, 159, 235, 333, 351, 375–383, 388–389, 415, 419, 426
epifanie 51, 58, 264, 302, 304, 317–318, 425
epika 17, 27, 56, 64, 66, 70–73, 76, 78–79, 95–96, 99–100, 108, 116, 118–119, 121, 123, 162, 167, 364, 378, 380, 433
expresivita 51, 96–97, 99, 101, 104, 106, 108, 124, 178, 190, 212, 252, 434–435

Francouzská revoluce 172, 394, 399, 401–402

generativní metrika 173

haiku 19, 207, 300, 305, 318
hebrejská lyrika 88–89, 97–98, 304
hermeneutika 13, 21, 49, 105, 202, 434
historismus 8, 20, 107, 399
hlasové znění viz voicing
hudebnost 31, 163, 211, 315
hyperboličnost 33, 36, 45, 47, 49, 53, 58, 79, 104–105, 200, 218, 236, 252, 259, 309, 316–322, 362, 426–427

ideologie 9, 25, 68, 198, 297–298, 324, 375, 384–385, 390, 396, 402, 408–412, 419, 422–423, 427
interpretace 13–14, 21–23, 107, 133–134, 169, 172, 202, 204, 206–207, 211, 233, 272–273, 396, 408, 413, 426, 428
intertextualita 9, 18, 20, 144, 328

jambický pentametr 180, 183, 190, 193–194, 209

kooperační princip 317
kvantitativní metra 175, 179

lyrické „já“ 31, 37, 45, 75, 129–131, 136, 165, 190, 205, 213, 218, 238, 243–244, 247, 273, 275, 295, 329, 394, 402–403, 426, 435

magie 33, 202, 222, 224–225, 258, 265, 281, 426–427
melos 24, 152, 168, 302, 305–306, 309–310, 313–316, 426
milostná poezie 33, 37, 40, 53, 57, 73, 78–83, 88–91, 113, 119, 126, 128, 146, 247, 250–258, 265, 326, 384–388
mimésis 18, 55–56, 72–73, 96, 101, 129, 133 n., 138, 145, 166–167, 302–304, 308, 324, 328, 401, 433
modlitba 30–31, 57, 253, 273, 300, 380

nonsens 315

objektivní temperament 124–125
opsis 24, 152, 168, 302, 305–306, 309–310, 313–316
oživlost světa 427

pamětihodnost 56, 158–159, 167, 274, 373, 378, 419, 429
panhelénství 374, 382
pedagogika lyriky 8–10, 20–21, 40, 133–136, 140, 203, 300–301, 323, 358
performativ 32, 152–159, 356
perlokuční efekt 157–159
persona 8–9, 11–12, 17–18, 101, 108–109, 131, 133, 135, 139, 141, 145, 358
píseň 21, 24, 32, 53, 55, 57, 70–71, 73, 76, 86–90, 94–95, 97, 107–108, 111, 119, 128, 146, 149, 167, 169, 172, 184, 200, 206, 208–209, 224, 228, 233, 244, 246, 254, 265, 339, 373, 376, 385, 427–428, 436
písmo 70–71, 314, 376, 428
potěšení 21, 146, 167, 193, 207, 225, 268–269, 305, 365, 373, 397, 422, 428–429
pravda 56, 69, 72, 106, 115, 132, 135, 147, 149, 152–159, 163, 246, 351, 355, 377–379, 386, 401, 415, 418–419, 429
prézens 56–57, 339, 348, 351, 355–356, 358–359, 362
prosopopoia 58, 106, 297
prostorovost 44, 50, 81, 116–117, 308–309
prototypy 27, 65, 121–122, 434
přirovnání 60, 122, 270
přízvučná metra 120, 182, 208

refrén 42, 57, 92, 144, 168, 208, 223, 336
režim reprezentace 60, 101, 391–392
rodinná podobnost 64–65
román 8, 11–12, 18–19, 31, 35, 51, 61–68, 99, 129–135, 140, 144, 154–155, 167, 169, 316, 384
rondó 92, 94, 300
rým 86–90, 120–121, 168, 179, 220–226, 334–335, 404, 428

říkadla 166

sebereflexivita 33, 39, 45, 82, 104, 125, 154, 223, 295
sonetová sekvence 10–11, 53, 91, 146, 151, 254, 323, 374, 384–390
sprung rhythm 188, 208
stopy v prozódii 172, 175–176, 179–182, 186, 194
subjektivita 17, 32, 47, 54, 116, 118–129, 131, 141, 207, 388, 392, 394, 426, 435

thoughtwriting 19, 145–147
trubadúři 20, 88–91, 111–114, 384

utopický potenciál 24, 49, 363, 393–394, 402–403, 408

voicing 51, 106, 213, 261, 273, 313
volný verš 162, 175, 197–198, 200, 309
vznešené 44–45, 58, 80, 83–86, 97, 99, 101, 123, 201, 203–204, 226, 288–289
zduchovnění 117–118, 120, 125, 384