

rium sdílených a nesdílených vlastností u teoretika, který se pokládal za strukturalistu, přinejlepším překvapí. Bez ohledu na substanciální rysy, noctický posun se odehrává od modlitby k básni i od memoárů k románu, a v obou případech je to posun analogický. Je-li jednou text vyvázán z úkolů komunikace s božstvím, stává se něčím bytostně jiným než modlitbou, i kdyby její slova beze změny opakoval; pozbaven úlohy pravdivě dokumentovat historická fakta, román, a to i román úzkostlivě stylizovaný do vnější podoby memoárů, konstituuje fikční svět, jehož rozdílnost oproti světu aktuálnímu je potenciálním zdrojem smyslu.

Je pravděpodobné, že oba uvedené posuny (modlitba - lyrická básně, memoáry - román) se dějí ve stejném směru a jsou nástroji identické intence. Je pak spíš strategicky výhodné, když najdeme pro všechny druhy těchto posunů - o rozdílech mezi velkými odvětvími slovesnosti přece nikdo nepochybuje - společné označení, jmenovitě „fikčnost“.

Miroslav ČERVENKA:

Fikční svět lyriky

3. Fikční subjekty

Aniž bychom rozlišovali (zatím: podrobně se tomu budeme věnovat v následujících oddílech) hierarchické stupně, funkce a komunikační statuty agentů, působících zároveň ve slovesném díle, pokusíme se nyní vyzkoušet možnosti obsažené v následující tezi: fikční svět lyrické básně představují její subjekty. Úmyslně přitom necháváme nerozhodnutou i otázku, jak mnoho se na konstituci fikčního světa subjektů podléjí i jiné znakové struktury než ty, které jsou zakotveny v díle samém (ve smyslu Harshawova rozlišení vnitřní a vnější reference /Harshaw 1984/).

Kterýkoli z nevelkého počtu teoretiků uvažujících o fikčních světech v lyrice z té či oné strany podporuje shora vyslovený názor, pokud ovšem fikčnost subjektu básnického díla nepopírá vůbec (kromě výše uvedených se proti fikční povaze subjektu díla staví ještě např. Anders Pettersson /Pettersson 1990/, navazující na ony přístupy k interpretaci, které energicky znovu prosazoval i u nás známý E. D. Hirsch /Hirsch 1972 [1967]/). Nejzřetelněji a s maximální rozhodností formuluje názor o subjektu jako nejvlastnějším světě lyriky Paulo Meneses, který přináší i výbor citátů na jeho podporu /Meneses 1991/, mezi nimi zaujme Karlheinz Stierle: „mluvčí výpovědi“ je funkcí [lyrického] diskurzu... Je to mluví ve stavu hledání identity, mluví artikulovaný v procesu tohoto hledání“ /Stierle 1977, 436/. Stierleho zdůraznění procesuality subjektu nám umožňuje vyrovnat se i s názorem opačným. Janu Mukačovskému vymezení lyriky subjektivností zřejmě připadalo jednak triviální, jednak příliš vstřícné identifikaci estetická s citovou expresí; proto tuto subjektivnost označil za cosi odvozeného od základnějšího rysu, a to od „jiného zacházení s tématem (obsahem)“, přičemž jinakost spatřuje v tom, že lyrika směřuje k likvidaci nebo oslabení časovosti (tedy i Stierleho procesualnosti subjektu) /Mukačovský 2001 [1935], 71/. Pokud jde o odlišení lyriky a jejího fikčního světa od oblasti narácí, musíme pražskému teoretikovi oproti Stierlemu dát za pravdu:

časová dimenze ve srovnání s epikou, pro niž ve všech jejích vrstvách je časovost fundamentálním předpokladem, je v lyrice zajisté zatlačena do pozadí. (V lyrické básni subjekt není primárně představován v časových proměnách, ale spíš jako „systém“ souřadných i hierarchizovaných komponent.) Na druhé straně Mukačovského jednosměrná závislost subjektivnosti na „zacházení s tématem“ se změní v oboustrannou relaci, když si uvědomíme v podstatě totéž, co bylo řečeno v předchozích řádcích, totiž to, že právě subjekt je místem existence paradigmát, systémů, které umožňují mnohohlasné pojmenování téže věci, rozvedení ekvivalencí, což u Mukačovského je zdrojem oslabení časové linearit lyriky; zastánci ontologicky nejasného durkheimovského „kollektivního povědomí“ by s tím přirozeně nesouhlasili, a proto asi má u Mukačovského průběh času, respektive jeho popření, vrch nad subjektem.

Náš názor na subjekt je tu ve vědomém protikladu vůči jeho dnešnímu převládajícímu pojetí, jak ho formuluje například Jonathan D. Culler: „.../ subjekt (self) se rozpouští zároveň s tím, jak jeho různé funkce jsou připisovány neosobním systémům, které skrze něj operují“ /Culler 1981, 33/. Spatříme-li naopak subjekt jako sídlo systémů a paradigmát, využívaných subjektem k jeho vlastním funkcím a operacím, otevře se nám možná přístup k subjektově procesualitě; Stierlovo hledání sebeidentity jako pohyb mezi těmito internalizovanými systémy, nahoru a dolů paradigmátů a od jednoho paradigmátu k druhému, je dokonce i doslovně promítnuto do nejednoho moderního lyrického výtvaru. Takové surfování subjektu subjektem představuje ovšem docela jinou procesualnost, než jakou známe ze světa epiky; následnost zde síce zůstává elementární dimenzí vynucenou povahou materiálu (linearitou označujícího), ale pořadí elementů a kauzální sepětí stavů věcí příznačné pro naráci v modelu lyriky relevantní není. O časovém průběhu rozhodují procesy ve světě psychiky subjektů, a ovšem i činitelé na jakémkoli zobrazeném čase nezávislí, spjatí s přirozenými i konvencionalizovanými atributy básnických tvarů.

Jak jsme se už zmínili, teze o subjektu jako speciálním případu fikčního světa lyriky se možná kříží s běžnou zkušeností toho, co je to „svět“, neboť ten pro nás je představen fyzickým prostorem vyplněným lidmi, věcmi atd.; důležitější však je intuitivní vědomí světa jako vrstevnatého, členitého, variabilního, zkrátka komplexního. Názor, že jedinou entitou srovnatelnou s fyzickým a sociálním světem co do komplexnosti je právě svět lidského subjektu, je ovšem záležitostí víry a jako takový je vystaven ironii. Pro účely našich úvah ho s lehkým srdcem ponecháme v této pozici.

Komplexita dílem konstituovaného světa, jež je i jedním ze zdrojů a součástí estetických hodnot díla, je přirozeně i v epice prezentována jen na nějakém výšku univerza. Podle Lubomíra Doležela „je-li ve světě [díla] právě jen jediný činitel, pak doména tohoto činitele je ekvivalentní fikčnímu světu“ /Doležel 1989, 234/. Nadto se subjektem ve svém jádru může fikční svět do sebe zahrnout kteroukoli entitu předmětného světa, neboť cokoli může být předmětem vnímání, vzpomínky, imaginace, reflexe, hodnocení, citového prožitku. A v lyrice tomu tak skutečně jest. Bylo by zpozdit z jejího tematického okruhu a dosahu cokoli předem vyřazovat. S touto obecností se nicméně asi sotva kdo spokojí, neboť nelze nevízt v úvahu rozdíl mezi díly prezentujícími entity vnějšího světa jakoby „přímou“, jako součástí pojmenovaných stavů věcí, a takovými slovesnými výtvaru, které nestavějí před oči tyto entity, ale jejich percepty. Je tu podstatný rozdíl i proti narativním technikám umisťujícím do centra konstruovaní fikčního světa fikční subjekt, ať už vyprávěče v 1. osobě, nebo fokalizátora. Je možné, že lyrika se svou absolutní znalostí a automatickou autentifikací (na základě pouhého pojmenování) všeho, co se děje v duševním světě subjektu, je bližší vyprávění ve 3. osobě s vševědoucím vyprávěčem než subjektivizovaným způsobem konstruovaní narativních světů. Subjektivnost lyriky nelze brát jako pouhé stupňování komplementarity mezi informací a informantem, jak ji pro naráci popisuje Gérard Genette /Genette 1980 [1972], 166/. Věci, osoby, události, krajiny nepřříznakově zůstávají v naráci účelem sdělení, subjekt je především zprostředkuje, a to i v případě, že je zároveň deformuje, nahlíží ze svého úhlu, explicitně komentuje atd. Převaha informanta znamená v epice, že byla vytvořena další celistvá vrstva fikčního světa, přičemž vyprávěče a akt vyprávění jsou jejím obsahem. V lyrice jsou entity vnějšího světa exponovány jako předměty zkušenosti subjektu, svědčící především o něm. V tomto totálním předhodnocení vystupuje jako rozhodující okolnost už to, že právě tyto věci byly subjektem - z nesmírného množství jiných možných entit - vybrány k zaznamenání. Klade se otázka jejich relevance z hlediska mluvěho, ten jejich výběrem demonstruje své vědomé či nevědomé preference. To platí i o deskriptivní poezii. Prezentované či lépe konstruované stavy věcí tu jsou ne pro sebe, ale jako poukazy k nějakým stavům ducha. Jeden z takových stavů, pro mnohé situační a předmětné básně příznačný, byl právem pojmenován jako okamžik epifanie, zde tedy zjevení věci spojeného s uchvácením věcí /Culler 1975, 175/; v Polsku byl zároveň podán velice diferencovaný a podnětný rozbor individuálního básnického pojetí epifanie, spjaté

s lyrickým popisem /Głowiński 1981 [1976]/. Zkrácení světa výběračností subjektu na jedné straně přináší jeho rozzáření na straně druhé: „...je-li nahlížen prizmatem tematizovaného subjektu a jeho vnitřní struktury, otevírá se „vnější“ svět v širší prostorové a časové perspektivě, než když je prezentován jako aktuálně vnímaný“ /Kubínová 2002, 360/.

Subjekt v lyrice lze chápat jako minimální kontext nezbytný pro porozumění básni. Interpretace básně není popisem jejích témat, ale konstrukcí profilu imaginárního mluvčího v imaginární situaci promlouvání (a také posluchače v imaginární situaci přijetí), kreač hypotetické osoby, jejíž intence, názory, nálady nějak „odpovídají“ interpretovanému textu /srov. Kasher - Kasher 1980 [1976]/. Tato čtenářská konstrukce subjektu neprobíhá v lyrice na úrovni tematických jednotek, kde pro sjednocení (dosažení koherence) je třeba dosazovat chybějící neaktualizované elementy fikčního světa; při střetu s inkoherencí v lyrické básni (což je takřka nepřešňovaná zkušenost čtenáře poezie), spíš než abychom něco doplňovali na téže úrovni, přecházíme na vyšší rovinu subjektu a - představující si motivace inkoherencí, „řešice“ tyto inkoherence /srov. Beaugrande 1987, 72/ - konstruujeme si zároveň v sémantické inferenci (usuzování z vysloveného na nevyslovené) subjekt, který nás k tomuto jednání vyzývá. V termínech Austinovy filozofie jazyka popisuje Charles Altieri „expresivní implikaturu“, která má doplnit Griceovu typologii nekonvenčních implikací využívajících konverzačních maxim /Grice 1975/. Expresivní implikatury jsou aktivní tam, kde část významu promluvy se stávají vlastností mluvčího. Za paradigmatický případ expresivní implikatury pokládá Altieri ten, „kde jsme vyzýváni k pohledu na mluvčího jako na někoho, kdo záměrně soustřeďuje pragmatické nekonvenční implikatury výpovědi, aby usměrnil pozornost k vlastnostem agenta-mluvčího, jež se projevují v tom, že se něco říká určitým způsobem“ /Altieri 1981, 86-88/. Toto vytváření hypotéz o mluvčím na základě předpokládané motivace jeho selekcí vede podle Altieriho k rekonstrukci intencí imanentních dílu /tamtéž, 143/.

4. Cirkularita a integrační model

Stále ještě nerozlišujeme mezi mluvčím jako nositelem vyjádřených prožitků a mluvčím jako hypotetickým původcem textu, který „organizuje a zajišťuje plnovýznamovost (meaningfulness) díla“ /McHale 1983, 22/. Je zřejmé, že druhý z těchto činitelů jako takový není specifický pro lyriku (citovaný teoretik uvádí například tohoto implikovaného autora jako instanci nezbytnou pro pochopení narací ve 3. osobě prezentujících se „bez vypraveč“).

Není nesnadné rozpoznat, že součástí tohoto modelu je pohyb v kruhu. Na základě promluvy si nejprve „rekonstruujeme“ (vlastně konstruujeme) její kontext, v prvé řadě osobu mluvčího, „a tento inferovaný kontext v dalším použijeme k motivaci nebo naturalizaci právě této“ promluvy /Margolin 1984, 183/. V běžných komunikačních situacích je to jinak. Mluvčí hmotně existuje bezpečně před svou řečí, včetně vlastností, které podobu této řeči ovlivní. Také zde ovšem při setkání s neznámým člověkem, respektive s jeho textem, děláme z jeho řeči a textu závěry o tom, s kým máme tu čest. Zde jsme si však vědomi možného omylu, náš závěr je falzifikovatelný na základě jiných zdrojů než téže promluvy inkriminované osoby.

Specifickou podobou uvedené cirkularity v epických fikcích je konstituce fikčních světů postav a událostí skrze referování k nim /Doležel 1998, 26; Margolin 1991, 520/. Uznání tohoto neběžného způsobu reference, předpokládané mnoha zastánci teorie fikčních světů literárních, byla i pro nás východiskem doslova od prvních řádek této studie. Potíž, s níž se zde nemůžeme vyrovnávat, záleží v otázce, zda lze referovat k entitám existenčně závislým na aktu referencie a pouze na něm. Podpora teorii fikčních světů tu přichází od moderní hermeneutiky. Milan Jankovič /Jankovič, rukopis, 194n/ poukázal vhodně k práci Paula Ricoeura *Živá metafora*, kde se v případě umění slova za referenci promluvy pokládá svět díla a kde se do-

7. Rozvržení subjektů; Subjekt tvůrčích činností, osobnost

Předchozí výklad vědomě nedbal o hierarchii rovin a zabýval se záležitostmi společnými pro subjekty vůbec. Při jejich následujícím rozlišení nepůjde jen o stanovení ostrých hranic, ale také o vzájemné spoje a přechody mezi různými subjekty spjatými s lyrikou. Na všech rovinách jde v lyrice v první řadě o mentální charakteristiky a procesy.

Určitý způsob kategorizace subjektů lyriky je u nás vcelku obecně přijímán (společnou názorovou základnu v pohledu na subjekty díla vůbec, s odvoláním na Jana Mukařovského a Romana Ingardena, formuloval např. Aleš Haman v úvodní studii sborníku *Proměny subjektu*, který k naší problematice přináší bohatý materiál z moderní české literatury /Haman 1993; Hodrová ed. 1993/), a to v podobě, do jaké dospěla v klasickém i pozdějším strukturalismu. Po rozvržení subjektů ve *Významové vřstání literárního díla* /Červenka 1992 [1968, 1978]/ zpracovala tuto klasifikaci podrobně a s použitím poetologicky pojaté kategorie motivace Marie Kubínová /Kubínová 1995/. V obecném řešení, ale i tematizaci jednotlivých otázek je pražskému pojetí nejbliž práce polské teoretičky Aleksandry Okopień-Sławińskiej, což je dáno mj. blízkými názorovými východisky a podobnými badatelskými cíli s jejími českými vrstevnicí /Okopień-Sławińska 1985/.

V komunikaci lyrické básně fungují tři obligatorní a jeden fakultativní typ řečové aktivních subjektů:

empirický autor	subjekt díla	lyrický subjekt	[další mluvčí v lyric. dialogu]
-----------------	--------------	-----------------	---------------------------------

Na straně vnímajících subjektů, které zde napíšete ponecháme stranou, existují fólie odpovídající mluvčím:

empirický čtenář	implikovaný čtenář	[adresát lyric. monologu]	[další vnímatel prezentovaní v básni]
------------------	--------------------	---------------------------	---------------------------------------

Je možné, že paralela mluvčích a posluchačů není dokonalá. Také adresát lyrického monologu je tentokrát fakultativní; vedle čistě vnitřně textových partnerů lyrického subjektu tímto adresátem však může být i kvalitativně vyhraněný vnímatel vnětextový.

Na první pohled se zdá, že jediným specifickým členem uvedené tripartity obligatorních mluvčích subjektů je lyrický subjekt; subjekt díla, nemluvčív autorovi, je obecně přítomným významovým principem kteréhokoliv slovesného díla. Avšak i subjekt díla sám o sobě, a ovšem i jeho vztahy k ostatním subjektům, nabývá v lyrice osobité podoby. Při diferencování subjektů je jeho postavení ústřední.

Základem uvedeného rozlišení je role subjektů jako mluvčích v lyrické komunikaci. Velice prostě a metodologicky instruktivně formulovala otázku podstatnou pro rozdíly mezi subjekty holandská teoretička narace v obsáhlé studii o „rétorice subjektivit“: *Who does what? (Co kdo dělá?)* /Bal 1984, 348; podobně i Kubínová 1995, 57/. Při ukončeném díle se ptáme, co kdo udělal, za které charakteristiky a složky díla je ten či onen subjekt odpovědný. Právě zdánlivá naivita otázky otvírá konkrétní poetologickou problematiku.

Představa rolí nemá však vést k stavění subjektů vedle sebe: základní dimenze vztahů mezi subjekty je vertikální, hierarchická. Balová má spíš sklon k vějířovitému rozčlenění rolí, přičemž hierarchické odstupňování mezi narátorem a subjektem díla zůstává stranou /Bal 1986/. Kterýkoli z typů subjektu z našeho soupisu je nutno vidět ve dvojí úloze: jednak je to samostatná významová celistvost, která vstupuje sama za sebe ve vnímatelově čtenářském zážitku do kontaktu s nějakou částí jeho zkušenosti, jednak složka výstavby onoho typu subjektu, který je v našem přehledu umístěn dále vlevo.

Bylo už řečeno, že významová celistvost subjektu díla není specifická pro lyriku. Konstrukt subjektu, od něhož dílo vychází a k němuž jako ke svému původci (metonymicky, indiciálně) poukazuje, je neodmyslitelný od jakéhokoliv lidského výtvaru. V umění, kde jde o jedinečnost a prezentaci fikčního světa v jeho komplexitě, kde komunikace probíhá ve veřejných okruzích, a péče za intenzivní tvořivě účastí vnímatele, kde výtvar není funkčně a situačně determinován - tam subjekt předpokládaného původce představuje možnost, jak sjednotit složité významové dění (jiné entity obdobné komplexity jsou sotva k dispozici) nezávisle na původci reálném. Jednoznačně to vidí Wayne C. Booth, když v teorii narace zavádí kategorii implikovaného autora (autorova druhého já), odlišného od autora empi-

rického i od vypravěče /Booth 1961, 64; v Boothově zakladatelské *Rétorice fikce* z téhož roku je odpovídající kapitola zkráceným zněním citované studie/. Přes tento raný kanonizovaný názor objevují se opětovně tendence ke konfuzi nebo eliminaci subjektu díla. Například Nicholas Wolterstorff dílům bez vyjádřeného vypravěče uprání jak vypravěče implikovaného, tak i jakýkoli jiný sjednocující subjekt kromě empirického autora; dokonce to vztahuje i na lyriku, přičemž rozdíly mezi lyrickým subjektem a autorem jednoduše vysvětluje jako autorské předstírání, vytváření fikcí o sobě samém /Wolterstorff 1980, 170n/. Zajímavější, protože metodologicky nám bližší, je hutná studie Paula Meneses, která se však Marie-Laure Ryanovou /Ryan 1984/ nechá přesvědčit, že jestliže lyrickému já nemůže být připsána přímá odpovědnost za jazyk textu, „pak tento jazyk nemá indexikální hodnotu vzhledem k mluvčímu“ /Meneses 1991, 297/; do těsného spojení lyrického subjektu s empirickým autorem se pak autorovi vkládají jen obecné „estetické a filozofické řídicí principy různých literárních období a/nebo tradic“ /tamtéž/. Nabízí se otázka, vůči čemu nebo komu má tedy jazyk (a nejen jazyk) lyrického díla indexikální hodnotu (nebo mají tyto možnosti zůstat vně významové výstavby díla?) a zda právě na tomto místě není možno postulovat subjekt, který lyrické já a empirického autora zároveň spojuje a odděluje. Jindy zas při průkazném oddělení mluvčího díla od jeho autora splývá subjekt díla s vypravěčem /Martínez-Bonati 1980/, což by při aplikaci na lyriku znamenalo identifikaci subjektu díla s lyrickým subjektem.

Zdá se, že pro vymezení subjektu díla je nutná polemika se soudobou naratologií, a v jistém omezenějším smyslu i se soudobou teorií fikčních světů. Dokonce i L. Doležel, který v rámci této školy nyní zvláště citlivě přistupuje k samostatné významové aktivitě literárních tvarů a konstelací složek/srov. zejména Doležel 1998, 138/ v rámci toho, co nazývá intensionální funkcí, pravděpodobně vychází z předpokladu, že fikční svět se kryje s významovou celistvostí konstituovanou dílem, že ji celou vyčerpává: významy konstituované v doméně intensionální funkce se nakonec i Doleželi začleňují do souboru významů konstituujících fikční svět, provádějíce jeho „intensionální strukturační“. Pokud jde o speciální oblast lyriky, tato redukce se celkem neprojevuje záporně v případě lyrického subjektu, který je rozhodující ve fikčním světě lyrického díla. Je to jen a jen vnitrotextový subjekt. Jestliže se však vytráčí jemu nadřazený subjekt díla, je to v lyrice i ostatním uměním slova výsledkem situace, v níž vnitrotextová a vnětextová sféra byly absolutisticky postaveny proti sobě. Tím se stávají neur-

čitými ony horizonty významu, které přímo nezávisí na konstituci fikčního světa, ale vzhledem k nimž jazykové a jiné nezobrazující složky mají indexikální hodnotu. Sémantika díla nutně poukazuje k subjektu, který dílo vytvořil, a součástí jeho fikčního světa už proto být nemůže. Také vztah fikčního světa k světu aktuálnímu, konec konců také poukazující k původci díla, má vysoce výmluvnou indexikální hodnotu, a ani on součástí fikčního světa pochopitelně není.

Na počátku, při srovnání názorů M.-L. Ryanové a Kendall L. Waltona, jsme upozornili na to, že Walton rozlišil fikční svět, konstituovaný dílem, a fikční svět hry samé (řekli jsme přitom, že stejně jako o hře by tu bylo možno s Martínezem-Bonatem mluvit o kontemplaci; ještě vhodněji by bylo možná charakterizovat tento „mezisvět“ jako svět estetické, tj. pragmatické blokované komunikace) s tímto fikčním světem - hrou, do níž původce díla, jeho implikovaný subjekt, zve svého vnímatele (včetně citací viz zde str. 11). Právě zde, v této přeludné doméně nikoli fikčního světa díla, ale zacházení s tímto světem, na hranici mezi vnětextovým a vnitrotextovým územím nacházíme místo pro subjekt díla jako hypotetického nositele tvůrčích činností, které ke vzniku díla vedly. V této sféře hry a kontemplanace, hravé kontemplanace, kontemplanované hry, je fikční svět díla včetně svého narátora, a tedy i lyrický subjekt, „ještě jednou“ pojednán, přehodnocen, konfrontován s významovými komplexy zakotvenými ve „volných“ (fikční svět nezakládajících) složkách. Teprve v této souhře se konstituuje to, co literární sémiotika nazývá estetickým objektem. Až takto vytvořené významové celistvosti konstituují aktivitu a dynamiku tvořivých gesta, které sjednocují dílo a takto povstaly dynamický souhrn myslí zaměřuje do dalších, na subjektech už nezávislých kontextů. Tuto vrcholnou fázi významového dění pojmenoval Mukafovský sémantickým gestem a Jankovič propracoval filozoficky a esteticky /Jankovič 1991 a 1992 [1968]/.

V tomto směru pokládáme za potřebné poznamenat naše původní stanovisko /zejm. Cervenka 1992 [1968, 1978]/, podle něhož subjekt díla byl nazírán výlučně jako přísně imanentní dílu (aniž se ovšem dělal rozdíl mezi fikčním světem díla a fikčním světem hry s tímto fikčním světem). Zdeněk Mathauser už dříve rozlišil dvě koncepcí při pojímání „autorského subjektu“ (= subjektu díla), jednu umisťující tento subjekt jen a jen dovnitř díla, druhou „ani uvnitř uměleckého díla, ani mimo ně“ /Mathauser 1999 [1997], 85-86/. Zde tedy počítáme s možnostmi obsaženými v druhém z těchto názorů, přičemž ho konkretizujeme využitím Waltonovy diferenciace mezi dvěma fikčními světy. Souhlasíme i s tezí, že autorský subjekt, jak ani

u původce není jinak možné, je „myslitelný již před dílem“ /zdr. Z. M./, přičemž ovšem předpokládáme, že do (fikční) pozice před dílem se dostává tento subjekt v myšlení (jde o způsob jeho „myslitelnosti“), které probíhá až po díle, to jest v myšlení vnímatele.

Paralelu mezi hierarchiemi dvou rovin hry, dvojice fikčních světů - světa díla a světa hry s dílem - a dvou typů subjektů, z nichž jeden stojí uvnitř díla a druhý „za“ dílem, na pomezí díla a světa, tuto paralelu tedy vyznačil (v méně vhodných termínech rozdílu mezi vypravěčem a „obsahem“ příběhu) také autor herní teorie, o jehož estetickou koncepci se tu opíráme /Walton 1990, 370/.

V tomto modelu fungující subjekt díla je ve vnímatelově myslí zosobněným spojením, prolnutí a hierarchizací uplatnění nejrůznějších sémiotických systémů, ať je jich konkrétně využito pro konstituci fikčního světa (lyrického subjektu), nebo nějakých významových celistvostí jiných. Je pro vnímatele místem interakce a integrace těchto systémů, a také činitelem, který rozhodl o tom, že právě ony budou vybrány a využity ve významové stavbě díla.

Také pro něho, obyvatele prostoru „druhé“ fikce, jež přesahuje fikční svět, platí ovšem výše vyzložená cirkularita: subjekt díla si vnímatel vymezuje ze stop tvůrčích činností, zanechaných v díle, a z díla extrahovaný konstrukt si projektuje před dílo. Právě tak si interpretujeme Foucaultovu tezi, podle níž je subjekt „proměnnou a komplexní funkcí diskurzu“ a je zbaven své původní a zakládající role /Foucault 1994 [1969], 62/. Musíme se ptát, a naše úvahy tak činí, „jak, za jakých podmínek a v jaké době se může něco, jako je subjekt, objevit v řádu diskurzu“ /tamtéž/. Z tohoto sřechu vůči neproblematickému subjektu-autorovi, sřechu, který má východisko už v antipsychologickém obratu humanitních věd na začátku minulého století, už jen programově estetická (postmoderní) ideologizace vytváří nenutně závěry o rozplývání subjektu v systémech, jež se náhodně setkaly v textu /Culler 1981, 33/. Subjekt díla je konstituován vnímatelem podle obrazu a řádu reálného tvůrčího subjektu, nikoli jako abstraktní výsledek prostupování, konfrontace na sebe navršených anonymních systémů; v rámci nejen naší kultury směřuje tato konstituce ke sjednocení, ať jsou překážky kladené různorodostí systémů sebevětší. Protože má povahu obcování subjektů, může se sjednocení díla opírat o postupné setkávání v rámci konvergentní struktury, příznačné pro dialog. Nedovršení je tu přijímáno právě jako nedovršení, nikoli jako bezpříznakový stav.

Umberto Eco kdysi pojmenoval prostý fakt, že sémiotika může definovat subjekt jen sémioticky /Eco 1976, 215/. „Empirické subjekty z hlediska sémiotického mohou být definovány a myšleny jen jako projevy tohoto dvojitého (systémového a procesuálního) aspektu semioze.“ I když osobní přístupy a rozdílné encyklopedie to na straně komunikace komplikují, sémiotické postupy (re)konstrukce subjektu jsou také transpozicí, teoretickou paralelou toho, co probíhá mezi vnímatelem a textem v normální komunikaci. Je možné, že konstituce subjektu díla připomíná konstituci fikčního světa v tom, že se na překonání nedovršenosti, nenářizuje-li text opak, podílí ta část vnímatelovy encyklopedie, která obsahuje informace jednak o obecném modelu obvyklých původců slovesných děl v dané kultuře, jednak o jedinečném empirickém autorovi.

Pro vztah (sémiotického) subjektu díla k (empirickému) autorovi je důležité to, že informace o subjektu nejsou omezeny na obsahy komunikované daným dílem: uplatní se i jiné zdroje informace o autorovi. Jejich povaha je však neméně znaková než povaha díla jako indexu svého tvůrce.

I když oba dělají „totéž“, tj. vytvářejí dílo (přes předěly dané způsobem existence dohlédl k tomuto společenství empirického autora a subjektu díla Mathauser: „.../ať má míněný autor jakýkoli ontologický modus /.../, míněná by měl být jako *původce* textu“ /Mathauser 1999 [1997], 82; zdr. Z. M./), je nezbytné mít na mysli trvalou ontologickou hranici mezi skutečnou osobou autora na jedné straně a bytostí vzniklou ze čtenářových řízených inferencí, znakovým konstruktem „bez těla“. („Bez těla“ jak ve smyslu čistě mentální existence, tak i ve smyslu „bez [fikčního] těla“, jak se v teorii narace specifikuje nejméně osobní typ vypravěče; o pozici „přítomnost/nepřítomnost fikčního těla“ vytváří i hranici mezi subjektem díla a fikčním subjektem.) Při tomto jednoznačném odlišení si už méně zřetelně uvědomujeme, že ať je autor sebetělesnější a sebecempiričtější, v procesu literární komunikace se o něm dozdíváme opět skoro výlučně z jeho znakových manifestací, z paratextů, metatextů, memoárů a komentářů, ba dokonce z druhotných fikčních výtvořů, k nimž patří jak románové životopisy, filmové výtvoř apod., tak vplydy lidového podání, žurnalistické mluvení a polofolklorní mýty o autorovi. (Nadto ani vědecké psaní historické, tedy také kritické biografie apod., zajisté není rezervováno výlučně pro referenční funkci a jeho obsah je mocně ovlivněn beletristickými žánry a principy, což přitocně z předmětu tohoto psaní zčásti činí něco blízkého literární postavě /White 2000/.) Mezi všemi těmito znakovými výtvořy, součástmi vnímatelovy - a v jisté ideální úplnosti a kritické selekci i profesionálovy - aktualizované

encyklopedie na jedné straně a znakovým inferovaným konstruktem subjektu díla existuje přibližnost, neboť všechno jsou to komplexy významů přiřazené k nějakým označujícím; hranici představuje to, že na informace pocházející z jiných zdrojů, než je dílo, má být při rekonstrukci empirického autora uplatněno kritérium pravdivosti – to poslední, co ještě a vždy odlišuje fikční svět od našeho obrazu světa aktuálního. Subjekt díla je zajištěn sémiotickým subjektem, ale znaky, které ho konstituují, pocházejí také odjinud než výlučně z díla.

Empirický autor a jeho „jméno“ /srov. Foucault 1994 [1969], 53/, jak známo, je také jinak nedosažitelnou zárukou „jednoty psaní“, tedy kontextu ostatních děl téhož autora, kontextu, jehož bezprostřední účast na konstruktu subjektu díla je nezbytná a nepochybná. Zcela odlišné subjekty díla, fikční světy i lyrické subjekty (srov. např. mluvěho Halasovy *Sepie* (1927) a *Našl paní Boženy Němcové* (1940) téhož autora) jsou prvotně propojeny biografickou evidencí a teprve na tomto podkladě dalšími, sémiotickými kvalitami; z biografie konec konců vychází i výzva pochopit za sebou jdoucí díla jako fáze procesu, spojit jejich subjekty jako stavy vyňaté z plynu dění, včetně skrytých úseků, které je možno mezi zjevné jeho okamžiky interpolovat. Konečně také pro to, aby byly při přijetí díla nasazeny vnější signály intence, že dílo má být přijato jako literární /viz např. Rescher 1996, 33/, je nutné rozhodnutí empirického autora, který v bezpříznakovém případě jediný má v moci zveřejnění díla v příslušných komunikačních okruzích, nebo aspoň – třeba i vnitrotextovými signály – dává najevo úmysl takového zveřejnění.

Subjekt díla může mít svoje rozložené okraje, totiž aspekty světónázorového postoje, filozofického stanoviska apod., které s větší či menší nutností přiléhají, mohou být předpokládány jako východisko či dokonce být implikovány dle prezentované tvůrčí aktivity. Myšlenky, city a prožitky mimoliterární jsou však hlavní součástí domény lyrického subjektu. Vlastním polem a jádrem subjektu díla je vytváření díla a mentální procesy s tím spojené: je to v prvé řadě subjekt tvůrčích činností, původce pravidel diskurzu /Sławiński 1966; Okopień-Sławińska 1985, 91 s další polskou teoretickou literaturou/, slovy Kazimierze Wyky „*hospodář básně*“. V této funkci si do něho projektujeme například umístění díla v historických i synchronních kontextech literárních, výběry a inovace všech možných literárních systémů, jako jsou žánry lyriky, veršové systémy a útvary (a spolu s tím i stupeň technické zdatnosti nutný k jejich úspěšné nebo obstojné realizaci), na jeho vrub padá výběr modality diskurzu a jeho literární i mimolite-

rární intence, konkrétní apelové funkce díla jako celku se svým vyústěním v projektování subjektu implikovaného vnímatele, výběr „registrů“ diskurzu /Eggins – Martin 1977/ v souladu nebo konfliktu s jeho žánry a tématy a tisíc dalších akcí výběru a uspořádání nutných ke vzniku díla. Vedle praxích či fikčních signálů tvůrčího procesu, zůstavených v samém díle (např. „lehkost“ signalizovaná jistými zvukovými a sémantickými kvalitami verše), na samé hranici díla se na tomto konstruktu původce snad podlejí i zveřejněné doklady různých verzí díla, svědčící o dozrání a proměněch jeho intence; v tomto směru varianty fungují jako vyhraněná skupina indicií.

Poslední příklad vyzývá k opatrnosti. Co bude podkladem konstrukce subjektu díla, o tom v době vzniku díla rozhoduje autor; mezi tím, co do díla začlenil jako projev tvůrčí intence, a tím, co obklopuje dílo jako jeho kontext konstituovaný například výzkumnou činností editora, je třeba rozlišovat. Varianty jsou z tohoto hlediska spíše informací o činnostech empirického autora, s jejich znalostí před námi vystává řada textů z různých fází práce na díle, a ke každému textu patří – v míře odpovídající jeho odlišnosti od ostatních verzí – nějaký trošičku jiný subjekt díla.

Není pochyb, že i ostatní činnosti výběru a organizace vedoucí ke vzniku díla provádí empirický autor, osoba s tělem. Viděli jsme též, že informace o autorovi, v míře, v jaké je máme, vytvářejí jeden ze sémiotických kontextů pro pochopení díla. Přesto je oddělení obou subjektů, empirického autora a subjektu díla, nezbytným metodologickým předpokladem vědeckého přístupu k dílu, jakož i – zamlčeným a často i zanedbaným – předpokladem adekvátního (byť samozřejmě pokaždé jiného) vnímání čtenářského. Informace o tvůrčích činnostech empirického autora jsou fragmentární a náhodné, a přitom mají jediný správný obsah, pravdivý nebo nepravdivý; ten je zároveň sotva verificovatelný z nezávislých zdrojů. (Srov. spory o Pécuv komentář k *Havranovi*, pokus podsunout geniální autokonstrukt hypotetického původce díla na místo empirického autora.) Vznik díla mohl reálně proběhnout jen jediným, nikomu včetně autora nepoznatelným způsobem. Cirkularita, vysouzení skutečného původce z díla a pak jeho předsunutí před dílo (na rozdíl od legitimity konstruování fikčních, sémiotických subjektů právě tímto způsobem), je logicky defektní, rovná se usuzování ex eventu. Mezi empirickým autorem a jeho výtvozem je spleť kauzálních a teleologických, vědomých a nevědomých relací, nedostupná poznání; pokud některou z nich uměle izolujeme (protože náhodou zrovna o ní něco víme) a na ní založíme vztah díla k autorovi, opouštíme fikční svět komunikační hry

a eliminujeme její estetickou intenci. Což neznamená, že díla nemůže být i takto použito, například odborníci na psychoanalýzu si mohou sami rozhodnout, zda se takto něco dá zjistit o empirickém autorovi, tak jako z jeho snů, suchého kašle apod. Na nich je ovšem i vypracování metody vedoucí k zjištění pravdy ze záznamu (dc)formovaného literárními konvencemi a ostatními systémy sémiotizace.

Subjekt díla jako jeho hypotetický původce je čtenářův konstrukt, utvářený primárně ze znaků tvořby nesených samotným dílem, jehož každá částka poukazuje k činnosti svého výběru a kontextualizace. Empirický autor není kritériem jeho správnosti/nesprávnosti. V různých vnímatelských aktech je subjekt díla pokaždé jiný, je předmětem konkretizující činnosti, přičemž hodnota výsledků této činnosti je v nějakém vztahu k jejich potenciální komplexitě, k rozsahu a hloubce konstruktem sjednocených elementů. Při tomto opětovném ustavování subjektu díla je použito ve značné míře skript a modelů specifických pro oblast slovesného tvoření. Subjekt díla je uživatel sémiotických systémů a spoluvoří ho konotované významy znaků, tj. ty, které jsou znakům přiřčeny na základě jejich příslušnosti k znakovým systémům a k tradicím sémiotických aktivit: užívání příslušného dílčího systému je indexem charakterizujícím pro vnímatele subjekt, který právě takto se systémy zachází. V tomto procesu je běžné, že pro vnímatele se příznakovými, významově aktivními systémy (a jejich elementy) stanou takové konotované systémy, o nichž empirický autor nic nevěděl, nebo jež pro něho fungovaly jako samozřejmé, významově neutrální nástroje tvoření.

Jak bylo naznačeno, subjekt zkonstruovaný na základě jednotlivého díla (to platí i o lyrickém subjektu) se začleňuje do nadřazeného komplexu literární osobnosti, která má svůj literární životopis. Vedle tohoto horizontálního přiřazování probíhá integrace vertikální, která slučuje v jeden sémiotický konstrukt hypotetické subjekty různých autorových veřejných (sémiotizovatelných) výkonů a činností. Je to konstrukt osobnosti. Osobnost, nikoli biografického jedince, těsá ze sebe ve tmách umělce; proto mohl velký kritik nazvat dílo pouhým odštěpkem, všedně řečeno složkou – a je to ta složka, která odléta od díla, tj. dostává se mimo dosah empirického celku a vstupuje do svých vlastních komunikačních situací a sama je nositelkou významů, byť zároveň metonymicky svědčí o svém zdroji, o původní celistvosti, z níž byla tvůrčím aktem potenciálně vyčleněna /Šalda 2000 [1905], 37/. Osobnost, konstrukt ustavený na podkladě jak esteticky, tak mimoesteticky zaměřených akcí a činností, nemá povahu struktury esteticky motivo-

vané (směřuje k nějaké jiné hodnotě než k jednotě estetického účinku), ale ani ona se nekryje s empirií autorovy osoby. Integrace subjektu díla do nadřazeného celku autorovy osobnosti jako sumace jeho sémiotických a snad i jiných aktivit je asi jen jiným pojmenováním pro začlenění vnitřního pole reference do okolních vnějších polí, jak to jako podmiňku pochopení literárních fikcí analyzoval Benjamin Harshaw /Harshaw 1984; viz též Pavel 2000, 537/.

Není to tedy tak, že subjekt díla nemá nic společného s empirickým autorem – každý ve svém vlastním světě třeba mohou znamenat zhruba totéž; subjekt díla je však umístěn v jiné ontologické sféře, poznáván jinými cestami a z jiných zdrojů a v aktuálním světě hraje jinou roli než empirický autor.

8. Lyrický subjekt

Pro lyrický subjekt platí to, co bylo řečeno výše o subjektech v plurálu. Leccos je ovšem nutno připojit.

Na rozdíl od subjektu díla, který, jak jsme ukázali, se pohybuje právě na hranici mezi fikčním a aktuálním světem, ve světě hry a kontemplace, představujeme si lyrický subjekt jako celec obsažený ve fikčním světě, konstituovaném dílem, a zároveň tento fikční svět v sobě ztělesňující. („Neosobní básně“, v nichž „nemluví nikdo“, jsou případem básně role – viz níže, nebo je neosobnost autostylizačním postupem lyrického mluvčího; básně omezené na dialog rovnoprávných postav lze chápat jako projektovanou mentální představu lyrického subjektu, který stojí v pozadí a je nebo není identický s jedním z participujících já.)

Ve schematických přehledech subjektů účastných na slovesném díle se lyrický subjekt objevuje na úrovni odpovídající úrovni osobního vyprávěče v naraci, a z hlediska hierarchie subjektů to zřejmě odpovídá. Jinak jsou však směrodatné spíše rozdíly. Jestliže narace analogicky s rozštěpením na předmět a akt jeho prezentace v případě personálního vyprávěče vytváří dva fikční světy, svět vyprávění a svět vyprávěný, propojené dost často postavou vyprávěčského v různých časových fázích /Margolin 1991, 533n/, pak v lyrice je tato dvojitost oslabena. Nejen oba světy, ale už předmět a aktér prezentace jsou si blíže než v naraci. (Přesnější popis situace je ten, že oddělení obou světů je tu svědčeno docela jiným aspektem slovesného díla, například rytmu, geometrické kompozicí apod.) Na rozdíl od vyprávěče není lyrický subjekt vyčleněn z fikčního světa, aby plnil funkci zprostředkovatele mezi vyprávěným světem a posluchačem. Autoři některých komunikačních schémat hledí na posluchače v lyrice jako na kohosi, kdo spíše z boku naslouchá cizímu hlasu (hlasům), které se k vnímání neobrací, než jako na adresáta promluvy (k odlišení adresáta a posluchače viz např. /Clark a Carlson, 1982/); přímočará aplikace však není bez jistého nebezpečí.

50

Onen subjekt, jenž „skrz klíčovou díрку“ odposlouchává „cizí promluvy“, nesmí být v hierarchii posouván na úroveň implicitního vnímatele díla, neboť ten je v jiném světě než lyrický subjekt – jen partner lyrického subjektu může být takovým odposlouchávačem, což je jedna z mnoha možných podob fikčního partnera interní komunikace; implikovaný adresát díla je však ve světě hry hypotetickým komunikačním partnerem hypotetického subjektu díla, netělesným vtělením schopnosti porozumění. Lyrický subjekt naopak rozšiřuje okruh vnitrotextových adresátů o posluchače, s nimiž se normálně nikdo nebaví (apostrofa), ale to je možná jen stylistická hra, ve skutečnosti mluví sám k sobě. Se svědkem tohoto monologu počítá ovšem jeho nadřazený partner, subjekt díla. Rozprava s posluchačem týkající se průběhu sdělení a okolností sdělování, hlasová gestikulace určená k pobavení nebo dráždění posluchače ve stylu narativního skazu, běžná v nejúrovnějších narativních dílech (Vančurova *Markéta Lazarová*), je lyrice vzdálená. Snadno tam může být vnímána jako neorganická fejtonizace. V pohraničních oblastech na přechodu k žurnalistice, jako jsou třeba veršované komentáře k aktualitám (F. Gellner, J. Kainar), je naopak něčím samozřejmým. Při nevyřazené nebo smazané hranici mezi prezentovaným a prezentací ztrácí v lyrice význam mnohé konvence narace (například postupné, chronologické se řídící informování čtenáře o událostech s výsledkem předkládaným jako nejistý, nelogicky nejistý, přestože vyprávěč ve chvíli vyprávění ví, jak to dopadlo: žánr ovšem vyžaduje, aby čtenář byl na základě sdílené konvence konvenčně napínán).

S vyprávěčem v 1. osobě spojuje ovšem lyrický subjekt to, že „má“ fikční hlas a někdy snad i fikční tělo; hlas nutněji a bezpečněji než tělo, neboť hlas coby smyslový atribut řeči, tj. nejvládnějšího materiálu slovesnosti, je do díla pevně vestavěn, zatímco tělo je s výjimkou speciálních případů některých autportrétů pouze – na základě inferenčních aktů – k dílu a jmenovitě k mentálním procesům lyrického subjektu fakultativně přiřazováno /Petr A. Bilek, osobní rozhovor/. O vztazích hlasu a těla (význam těchto vztahů negoval Jacques Derrida ve své kritice prezentismu /Derrida 1999 [1967]/) se snažila exaktně vypovídat teorie zvukové vrstvy básnického díla z počátku minulého století (škola Eduarda Sieverse), odvolávající se na obtížně prokazatelné souvislosti mezi předpokládanými charakteristikami hlasu mluvčího a jeho tělesnou konstitucí, způsobem dýchání, rezonancemi ve vnitřních prostorech těla atd. Spolu s hlasem a případně i tělem spojuje lyrický subjekt s některými typy vyprávěče také pozitivně reprezentované prožitky. Je-li subjekt díla literárně tvůrčí funkcí, vymezenou vzhledem

51

k systémům literatury, její komunikace a vzhledem k osobitému využití či přetváření všech těchto kulturních statků, vládně lyrický subjekt čímsi jako „životními obsahy“, je to fikční protějšek – byť sebevíce fragmentární – vědomí živého člověka. Takže je v čtenářově představě podoběn empirickému autorovi. Trojice lyrický subjekt – subjekt díla – autor tvoří nikoli postupující linii, ale trojúhelník.

Lyrický subjekt jako explicitě přítomný mluvčí říká „já“ v souvislosti s akcemi a mentálními procesy, které jsou přinejmenším povrchovým tématem díla, což o vyprávěči v 1. osobě platí jen v příznakových případech. Proto, jak píše Monroe C. Beardsley a cituje Nicholas Wolterstorff, „pokud není klamně záměny mluvčího s autorem je v lyrické poezii největší“ /Beardsley 1958, 238; Wolterstorff 1980, 174/. Stanovisko estetika příznivého s Novou kritikou, ale zřejmě blízké i strukturalismu pražské provenience, se zřetelně rýsuje v emotivních výrazech (*temptation to confuse*). Beardsley pro vztah autora a mluvčího slovesného díla navrhuje řešení v podobě čtenářské instrukce, která praví, že tyto dva subjekty nemají být identifikovány, „pokud autor neposkytne nějaký pragmatický kontext“, který k tomu vyzývá /Beardsley 1958, 240/. Estetik pokládá takovou situaci vcelku za výjimečnou, za záležitost autobiografií a autportrétů, a tady s jeho rozlišením mezi univerzálním principem a okrajovými výjimkami není snadné souhlasit bez drobné korektury. Absolutní odlišení lyrického subjektu a autora a jejich absolutní identifikace jsou spíše dva krajní modelové póly, reálně existující případy se vždy mohou vyskytovat jen někde mezi oběma krajnostmi. Nejobvyklejší situace je bližší pólu neidentity. Někjaký pragmatický kontext musíme však předpokládat vždycky: tvoří ho kontext globální autorovy osobnosti (viz výše), konstituované v procesu integrace sémiotických ekvivalentů nejrůznějších veřejných akcí, a ovšem i ostatních slovesných manifestací těchto (biograficky definovaného) autora. Lyrický subjekt stejně jako subjekt díla (a jeho prostřednictvím) je složkou této hierarchicky nadřazené struktury, směřující k jedinečnosti a k jednotě smyslu. Ještě mnohem absolutističtější vylučuje ztotožnění autora a lyrického subjektu Wolterstorff, a to na základě svého názoru na jejich ontologický statut. Podle jeho teze totiž postavy fikčního díla nejsou individuálními osobami určitého druhu, ale určitými osobami-druhy (*persons-kinds*) /Wolterstorff 1980, 144/. (Autor se tak pokouší řešit pro něho nepřijatelný protimluvy obsažený v předpokladu, že jednotliviny fikčního světa jsou konstituovány aktem referování k nim: v díle se nerefereje k jednotlivinám, ale právě k druhům, typům; srov. též polemiku s L. Dolžcem /Wolterstorff 1989/,

52

jakož i shrnutí Umberta Eka, klonící se na stranu Doleželovu /Eco 1989, 344/.) Naše uměnověda měla dost příležitosti sledovat, jak beznadějně se mýjela s podstatou umění marxistická teorie „typizace“; otázka reference, řešená tímto způsobem, nutně vede k postulování typů existujících předem a mimo dílo, ustavených podle potřeb ideologie a dílem pouze vyplňovaných. Nicméně sémiotická povaha jednotlivin fikčního světa vůbec a silná účast obecně sdílených modelů (encyklopedie lidských druhů, situací a rolí) při konstituci těchto jednotlivin zvlášť nás vede k chápání literární postavy i lyrického subjektu jako jedinečné kombinace opakovatelných elementů, samozřejmě včetně kombinací, které nemají v aktuálním světě předlohu ani obdobu. Specifická povaha lyrického subjektu oproti epickým postavám záleží pak pravděpodobně v tom, že sdílené, neindividuální složky, jmenovitě antropologicky zakotvené role a projekty, hrají při jeho konstituci zvlášť významnou úlohu.

Právě zde je důležité, že jedinečnost básnického díla není redukována na jedinečnost jeho fikčního světa, tedy ani jeho lyrického subjektu. Meze ry fragmentárního lyrického světa nejsou vyplňovány jen dalšími významy těchto řádů, které čtenáři nabízí jeho zkušenost s aktuálním světem, identifikace s mluvčím básně atd. Zdrojem plnosti a jedinečnosti významového dění v lyrice podstatněji než v epice jsou významy tvarů: znalosti reálného města, jež je označeno za dějiště fikčních událostí /Eco 1997 [1994]/.

Neidentita i ontologická odlišnost autora a lyrického subjektu neznamenají tedy vzájemnou lhostejnost. První představuje pro druhý jeden z pragmatických kontextů. Dominance estetické funkce oslabuje nicméně jeho normativní nebo i jen řídicí působení: úhrn osoby empirického autora, a ovšem ani jeho sémiotické osobnosti, tu není proto, aby hrál roli kritéria pravdivosti/nepravdivosti, platnosti/neplatnosti životních obsahů, které básně sděluje. Tak daleko jeho kompetence nesahá. Osobnost jako celek (v jejím rámci lyrický subjekt i subjekt díla jsou jen složkou) ovšem z hlediska své integrity a vnitřní pravdivosti hodnocena být může, a tento aspekt v některých historických kontextech vystupuje do popředí. Například idcově-etický komplex „poezie po Osvětimu“ přinesl parolu „ručička za dílo vlastním [empirickým] životem“, později transformovanou v méně už zřetelná kritéria odvozená („autentičnost“). Tento kontext zasá-

53

hl mimořádně silně i do vnitřní poetologické orientace a motivoval podnětnou aktualizaci kontaktů s mimoliterární slovesnou a komunikační aktivitou v oblasti stylu, žánrů, komunikačních rolí a postupů. Jeho vlastní smysl však nebyl v rovině estetické, což lze dobře vidět z toho, že kritériem tu byla integrita, vnitřní nerozpornost empirické osoby umělcovy, jakási harmonie a soulad mezi stejně zaměřenými jejími složkami, a to za zřetelné dominance složky mravní (pravdivost jako odvaha říkat pravdu). Podřízenost estetické složky a k ní příslušejících subjektů se projevila v požadavku souladu složek (dílo odpovídá životu a naopak), neboť opačný případ osamostatnění nebo nadvlády estetické funkce přináší typ struktur vnitřně rozporných, se ztíženou možností a tedy i větší svobodou integrace různosměrných intencí, respektive struktur sjednotitelných nikoli na základě paralelního působení složek, ale na základě jejich vzájemného napětí. Estetika hodnotí nesoulad jako přínos, etika jako rys negativní. Etika se nemůže smířit s tím, aby integrita osobnosti byla vydána naposledy svobodné hře a kontemplaci s nezajištěným výsledkem. Umění se tomu ovšem nemůže podřídit, neboť právě nezajištěnost výsledku je podmínkou jeho tendence k významové komplexitě.

Estetická sémiotizace osobnosti, jak roste časový a/nebo místní odstup od bodu její reálné existence, samozřejmě postupuje stále dál, neboť tak nejspolehlivěji (a s minimálním nebo nulovým úhrnem důsledků pro ochuzení významové komplexity) vyhasínají souvislosti s předmětným kontextem a vázanost výtvorů na mimoestetické funkce. Zpravidla – ve skutečnosti je ovšem vše daleko složitější – to znamená i osamostatňování estetické funkce, a tedy rozšiřování samostatné působnosti lyrického subjektu jako fikčního konstruktů, teď už pragmaticky spínaného spíše s univerzálními lidského bytí než s psychicky a sociálně vymezenými cíli a projekty. Čas zaceľuje nevyrovnanosti a konflikty ohrožující jednotu smyslu individuálních empirických životů, a to zpravidla tak, že ze spleti aktivit vystoupí do popředí jediná, ústřední, s hodnotovým přínosem osobnosti nejtěsněji spjatá funkce. Mluvíme o osobnosti básníka jako součásti dějin literatury i prožitku čtenářského. U osoby politika nebo jiného činitele velkých dějin znamená takový proces zpravidla schematizaci a zkrácení, a obecná historie se proti tomu opětovně staví. V případě literárního díla jsou tyto přesuny v relevanci složek subjektu přirozeným procesem, který otvírá dílo novým možnostem vnímatelským. Osoba básníka jako účastníka veřejného dění své doby se ovšem z tohoto hlediska od jiných osob neliší; pouze lze soudit, že v součtích s osobností, konstituovanou dílem a ničím jiným a za

54

účasti vnímatele, ustupuje s rostoucí časovou distancí do pozadí. Karel Marx s Bedřichem Engelsem si mohli psát o bezcharakternostech Heinricha Heina, nás zajímá jeho geniální daktylotrochej.

Krajní pól maximálního oddálení mezi mluvčím básně a empirickým autorem i subjektem díla nacházíme v tzv. básních role. (Tento kalk z němečiny označuje básně, jejichž mluvčí se blíží epické postavě, která evidentně nemůže být autostylizací nebo personou autora díla.) Záměna subjektů je v tomto případě vyloučena už na základě elementárních informací nutně spjatých se standardním zveřejněním jakéhokoli textu. Bylo by poněkud komické mluvit o využití biografických údajů, když rozlučku potvrzuje například to, že v básni podepsané mužským jménem hovoří žena, hrdinou veršů napsaných ve 20. století je středověký truvér, kultivovaným slohem se v dramatu vyjadřuje postava negramotného násilníka. Nejde o životopis básníkův, ale o elementární typologie lidských bytostí. Postava se tu stává ústředním mluvčím básně na úkor lyrického subjektu, který není přítomen o nic víc než ve výtvoru epickém nebo dramatickém. K dramatu se přimykají mnohé básně Roberta Browninga, druhově označované jako lyrický monolog. Jiří Kolář pokládal některé drastické projevy vsedních hrdinek svých *Dnů v roce* (1948) za přímé pokračování Ovidiových *Heroid* / Stuchlíková 2002/. Z fikčních subjektů v básni role zůstává jen subjekt díla, který ovšem využívá sobě svěřených prostředků k hodnocení, dramaturgování, režii mluvící fikční postavy.

Mezi krajními póly – básní role na jedné straně a fikční identifikací s empirickým autorem na straně druhé – stojí hlavní část lyrické produkce, jejíž mluvčí, lyrický subjekt, je ontologicky a v různé míře i životními obshy vzdálen empirickému autorovi, ale nikoli tolik, aby se jeho fikční svět vylučoval se světem, jaký patří k osobě zakotvené v místě a času vzniku díla a jaký odpovídá elementárním informacím o autorovi. Pro tento nejběžnější způsob lyrického subjektu (ale i jiných typů subjektů postavených do centra díla a vyjadřujících se v 1. osobě) se v západní poezii vžil – u nás méně užívané – označení persona.

Náš pokus o její vymezení prostřednictvím fikčního a aktuálního světa vypadá jako nadbytečné okolkování, ale jeho účelem je vyhnout se výkladu persony na pozadí konkrétnosti empirického autora jako individua. Konstruování persony využívá souhrnu literárních postupů, jejichž pravidla jsou známa mluvčímu i vnímateli; jejich aplikaci rozeznají účastníci literární komunikace i bez srovnání s jednotlivostmi z autorovy biografie. Případem takového bezpříznakového postupu je například to, co Charles

55

Altieri nazývá „self-regard“, sebeúcta – „žádost předvést nebo artikulovat se – vůči sobě samému i vůči druhým – jako specifický druh lidské bytosti, která ztělesňuje určité standardy citlivosti, inteligence, morální správnosti atd. /.../ Lyrické formy /.../ se často soustřeďují k momentům, kde podmínky jednotlivcovy požadavku sebeúcty mohou být pochopeny, ověřeny nebo změněny“ /Altieri 1981, 242–243/. Drsně by se to dalo říci i tak, že ve lyrice nikdy nebyla nouze o kladné hrdiny, ale pocit nenáležitosti spojený s takovým výrokem ukazuje, že stylizace tohoto druhu jsou plně konvencionalizovaným příslušenstvím lyrické komunikace, něčím, co jako bezpříznakové nemá být individuálně sémantizováno.

Kromě trvale přítomných tendencí formování persony, a silněji než ony, působí významové posuny motivované kulturně, sociálně a historicky. Také z této dobové podmíněnosti, projevující se podobnostmi mezi personami slovesných děl různých autorů z jedné doby a místa, rozeznává vnímatel přítomnost konvence, která oddaluje lyrický subjekt empirickému autorovi, a to i v případě, že o tom člověku jako osobě vlastně pranic neví a formuje si jeho tvář podle předobrazu lyrického subjektu.

V moderní poezii – buď to příkladem závažnosti proměn persony pro charakteristiku literárních období a generací – shora uvedená sebeúcta prokazuje svou historickou omezenost; v polemice s ní jsou programově formulovány persony prokletého básníka, dekadenta, hospodského a kavárenského povaleče, ale také záměrně se neodlišujícího člověka z ulice, anonymního příslušníka masy. Utvářejí se na pozadí jednak tradičního etického či přímo heroického ideálu, jednak na pozadí persony předchozí generace. Málodky to bylo předvedeno tak přímočaře jako v polemice Stanislava K. Neumanna s Jaroslavem Kvapílem uprostřed devadesátých let 19. století (Kvapil se tehdy od mladistvého baudelaírismu uchyloval do náruče konvence):

Glosa ironická

*V čem naše štěstí? V dobru, v lásce, v práci!
Jar. Kvapil, Oddanost*

*Básníku štěstí! Z barvu, jasů a tónů,
z těžké drapérie verše vůněmi bohatého
perla morálky zbyla vám pro blažený život! –*

56

*Ale nač bych vyprávěl vám s akcentem vyzvuajím,
jak mně to bylo k smůlku?!*

[...]

*Proč byste nevyžal
před tránem štěstí svého
s úsměvem prozrávých
posledku dnů svých –*

*až se povleku blátem ulice, vyzábý dekadent,
shovorem cymika a tvář nadučelou,
alkoholu důvěrný přítel lék...
až se povleku v nejposlednější krčmu!*

(*Apostrof hrdě a vášnivě*)

Takových příkladů, třeba méně křiklavých, nabízejí dějiny básnictví nepřeberné množství.

Persona je tedy utvářena kolem nadindividuálních modelů a s jejich pomocí intenzivně využívá čtenářských očekávání. To ovšem nevylučuje její individuální povahu, sepětí s jediným dílem nebo souborem děl. I vývoj tvorby individuálního básníka lze si promítnout jako kontinuum proměn jeho persony, proměn analogických s proměnami osobního osudu v jeho jedinečnosti i v jeho historicky určených i obecně lidských fázích („zrození“ [básníka], „zrání“, „úpadek“).

57

9. Svět lyrického subjektu

Jak už bylo řečeno, z projevů osoby a jejich reakcí, indikovaných prostředky deixe a jinými fragmentárními tematickými poukazy, konstruuje vnímatel s vydatnou pomocí své znalosti aktuálního světa situační rámec dlouhodobé i okamžité, nezbytné dějiště, jiné postavy, kontury pravděpodobných i jistých akcí a příhod. Persona sama i bez jakýchkoli vysvětlujících poukazů navenek si vynucuje konstituci přiměřeného fikčního světa, který ji formoval, na který reaguje, vůči němuž zaměřuje svou akci. Persona vylučuje ze sebe svůj svět. Tento svět je *mentálním* obrazem v duši lyrického subjektu, osoby, ale obraz spolu s reakcemi osoby může být podle vnitrotextových instrukcí poskytnutých subjektem díla a za aktivní čtenářovy účasti podroben hodnocení a kritice.

Tak jako konstituci každého fikčního světa, také konstituci lyrického subjektu můžeme sledovat podle dvou významových os, podobnosti a věcné souvislosti. Druhá z nich představuje posun v rámci aktuálního světa, jehož základy zůstávají neotřeseny, směřuje k typičnosti, hyperbolizaci, náhradě jedné věcné charakteristiky jinou téhož řádu; příkladem může být lyrický subjekt raných sbírek Josefa S. Machara. Osa podobnosti, převaha metaforického principu, vede ke stylizacím obrazných analogií, v nichž subjekt je umístěn do vzdálených fikčních světů, často s využitím individuální nebo druhové intertextovosti (Otokar Březina). Jediné ve smyslu takového makrotropu, tematizovaných metafor a symbolů rozvinutých do kontextu, lze soubližit s jinak absurdní představou Samuela R. Levina, podle níž se metafory v imaginárních světech realizují /Levin 1976, 155/. Metafora kromě demonstrace imaginativní síly, spoluputující konstrukt subjektu díla, se tu stává základem fikčního světa a mívá zároveň se subjektem díla ke konstituci osoby.

Nelze jednoznačně říci, zda pojem autostylizace, v naší tradici pro popisované jevy nejvíce užívaný, se plně kryje s tím, čemu říkáme perso-

na, nebo zda je užší. Bylo by na to potřebí sémantických průzkumů autoritativních teoretických textů. Zdá se, že autostylizace, jak s ní pracoval F. X. Šalda, měla vyčlenit skupinu básní odlišnou od těch, kde se prostřednictvím lyrického já vyslovoval „přímo“ autor /Šalda 1987 [1935]/. Z hlediska historické poetiky byla tato problematika konkrétně zkoumána ve sborníku *Proměny subjektu* /Hodrová ed., 1993/.

Instruktivním příkladem komplikovaných vztahů mezi různými případy lyrického já může být případ odhalení Bezručova pseudonymu. Důsledky, jak známo, byly fatální, jeho nositel ustal na čas v tvorbě a zakázal zveřejňování svých výtvorů. Základní artikulace komunikačního debaku směřuje k popisu konfliktu mezi vypjatou autostylizací lyrického subjektu a standardní úřednickou existencí empirického autora. Jestliže to Bezručovi tolik vadilo, znamená to, že sdílel kritéria nastupující generace lyriků, kteří rozestup mezi lyrickým subjektem a empirickým autorem chtěli maximálně potlačit (Gellner; starší Karásek nesl tíž konflikt s ostenativní pýchou). Je možné, že zároveň působil střet „horizontální“ a „vertikální“ autostylizace: velká ztělesnění sociálních rolí a postojů v symbolistických postavách se vzájemně popírala s realistickou poetikou nápodoby aktuálního světa, s personou oděnou do civilu všedního soudobého muže.

Speciální místo v rámci problematiky lyrického subjektu má persona „básníka“, rozvíjející se do širé sféry jakýchkoli aktivních subjektů duchovní komunikace, tvorby i ovšem i jejich metaforických transformací, dále do spřízněných autostylizací snílka, poutníka, mučedníka apod. Někteří interpreti, a ne bez důvodu, odkrývají drama básníka a básnické komunikace v podloží takřka jakékoli lyrické situace, a užití já-deixe – když mluvím básně je ex definitione básník – k tomu vybízí. V případě Hrubínových motýlích křidel a motýlího letu se na takové interpretaci shodne mnoho lidí, ale bude to stejné i s Hlaváčkovým nákupčím krys? Vedle věcných atributů tvorby a básněni prezentuje persona básníka pod různými maskami také individuální a generační programy, reakce na ohlas předchozích děl atd.

Metajazykový a metapromluvový charakter sdělení osoby, stylizované do podoby a funkce básníka, vedou ke zdánlivému splynutí lyrického subjektu se subjektem díla, který je přece hypotetickým původcem operací, jež ke vzniku díla vedly – tedy právě toho, o čem se v daném typu básni mluví. Zřetelný předěl ovšem záleží v tom, že to není subjekt díla, kdo říká já: subjekt díla je zbaven možnosti situační a vnitrotextové deixe, a tedy i tematizace vlastního básnického počinání. Jakmile se neřká báseň, ale mluví se o básni a básněni, přechází to, co je z tvorby tematizováno, do do-

mény osoby, do domény mentálních procesů a situací analogických duševním hnutím reálného člověka. Implikované tvořivé akty, zpřítomněné svými výsledky, a jejich literární kontext, tedy sémantické celky, jež si vnímatel na základě básně vyvozuje, konstituují abstraktní pozici subjektu díla. Ani v případě básni s tematikou básni se této dvojitosti nelze vzdát. Důsledky situace, v níž teoretikovi zůstanou k dispozici jen kategorie empirického autora a osoby (lyrického subjektu), jsou těžko přijatelné. Tak B. G. Campbell, omezující se na rozlišení dvou rovin – reálného světa a světa fikčního (*instantial*) –, logicky dochází k podivné představě, že empirický autor čtenáři předává (*is reporting*) imaginární diskurz osoby básně /Campbell 1975, 16/.

10. Intencionalita, deixe a hra tvorů

Klademe si znovu (viz str. 41) po vzoru Mieke Balové a Marie Kubínové otázku, který subjekt je činitelem které aktivity /Bal 1984, 348; Kubínová 1995, 57/, zvláště aktuální ve chvíli, kdy hranice lyrického subjektu a subjektu díla se stává méně nápadnou. Bez potíží lze souhlasit s názorem, že „všechna slova“ lyrické básně patří jejímu lyrickému subjektu /srov. Wolterstorff 1980, 164/ – vždyť jen on má hlas, tělo, obsahy mentálních procesů. Ale tím není vše vyřízeno, neboť zbývá otázka: od koho pochází to ostatní? a tedy také: kdo je konstituován tím ostatním? Na identické substanci „týchž slov“ se v literárním díle realizuje několik dílčích struktur, uspořádaných částečně hierarchicky, částečně paralelně vedle sebe, a dokonce i každá z nich, byť typicky je relevantní buď pro lyrický subjekt, nebo pro subjekt díla, může být postavena do služby subjektu, s nímž obvykle spojována není. Ukážeme to na verši.

Od Homéra i od antické lyriky platí v poezii konvence, podle níž fikční postava včetně lyrického subjektu říká jiná slova, než jaká čteme nebo slyšíme v básni. Žena tesknící po milence v Sapfíně básni nebo Odysseus líčící své příběhy Fajákům neartikulují přece svou řeč v umělé časoměrné strofe nebo v hexametru. Tyto tvary za sebe připojil k neveršované přímé řeči osoby nebo postavy subjektu díla, a spolu s nimi dosadil i několikerou vrstvu významů, k výběru rytmu a veršového útvaru se všířících. Ze běží o dohodnutou kombinaci několikeré řeči realizované na jediné substanci, o konvenci jako o něco, co se dá i nepřijmout, ukázala praxe moderního dramatu, které se vzdalo verše, nebo i naturalisté, u nás mladistvý Václav Jébavý-Danšovský, pozdější symbolista Otokar Březina, když se podíval, co v Heydukově *Dřevorubci*, vyprávěném v 1. osobě, pohledává pětistopý trochej: tak přece dřevorubci nemluví /Březina 1932 [1889], 45/ Verš, podobně jako metafora, intertextové odkazy nebo kompoziční uspořádání, je primárně prostředkem oddálení, vytržení promluvy jednak z pragmatic-

kých souvislostí aktuálního světa, jednak ze služby mimetické konstituci světa fikčního. Jen teoretici spjatí se (socialisticko)realistickým mimesem ovládaným teorií odrazu si nepřipouštějí existenci přehrad, kterou staví verš mezi řeč básně a běžné vyjadřování, a pokoušeli se sám jev verše vyvozovat z „typizace“ některých rysů emocionální řeči, nebo dokonce vyvozovat dobově určité formy verše z předpokládaných intonačních rysů řeči sociálně vymezených „lyrických hrdinů“, reprezentujících hlasy sociálních vrstev a tříd /Timofejev 1958; Hrabák 1970/. Fatální důsledky mimesismu pro rozpoznání smyslu tvarů demonstrovala však svého času i vlivná aplikace teorie řečových aktů, která to, co „bývá někdy označováno za „básnické prostředky“ (a kam můžeme zahrnout i rytmus nebo metrum)“, prohlašuje za „potenciálně expresivní vlastnosti přirozeného [tj. mimoliterárního - pozn. M. Č.] diskurzu“ /Smith 1971, 278/. Verš však má svůj vlastní repertoár tvarů a s nimi spjatou vlastní sémantiku. Jednou ustaven - stalo se tak nezávisle a tak říkajíc zvenčí, v prostředí synkretismu umění - může ovšem vzhledem k různým typům hovoru, jeho různým konvenčně ustaveným žánrům atd. zaujmout stanovisko přiblížení a oddálení, rysovat se na konkrétním jazykovém pozadí, stylizovat a deformovat určité jazykové příznaky stylů - ale to už je hra tvarů velice vzdálená nápodobě. Ústřední významová aktivita verše záleží jednak ve využití forem, které verš nakupil - i se sémantickými příznaky spjatými s jejich užíváním - v průběhu své historie (to je jev šfe chápané intertextovostí, připomíná zacházení se svou vlastní minulostí v hudbě), jednak v operacích na významech slov a vět, které jsou dány hierarchicky členící působností rytmických jednotek /Tyňanov 1988 [1924]/; obě tyto skupiny efektů spadají do domény subjektu díla. Je příznačné, že teorie identifikující subjekt díla s empirickým autorem nemají pro tento aspekt významovosti tvaru smysl, a když už si někde na okraji povšimnou významové aktivity verše, artikulují ji v tradičních pojmech kompozice a zdůraznění, exprese přímo skrze zvuky a skrze představy o emocionálním působení rytmu. Jde jim o to, aby „komunikovaný“ význam intencionálně osobním autorem nebyl vydán volně hře tvarů realizované a významově zhodnocené až ve vnímatelských aktech, hře přijaté na obou stranách komunikačního řetězce (autor už volbou lyriky vystavuje bianco souhlas s významovými interpretacemi, jež tato hra umožňuje) a jejíž výsledek za všeobecného souhlasu komunikantů není plně kontrolován autorskou intencí a je předem nevyočítatelný.

Empirický autor a jeho význam je pro teorie tohoto typu jediným podstatným obsahem komunikace, „rytmus atd. hraje v souhrnu jen relativně

podřízenou roli v literární zkušenosti“ jako jakýsi estetický dodatek, který přiležitostně taky může přijít se svou troškou do mlýna, jeho významy však prý nejsou součástí literární komunikace /Pettersson 1990, 126-135/. Jak známo, vyčleňování nějakých skutečností do role dodatků zpravidla signalizuje, že teoretik eliminuje něco, co by mohlo vést k revizi jeho klasifikací. Petterssonův povrchně opovrhlivý postoj k významu tvarů jako okrajovému jevu je klasickým případem důkazu, že právě hra tvarů vytváří něco pro smysl díla velice podstatného.

Pro sémiotické teorie, které počítají s osobitými významovými komplexy subjektu díla a lyrického subjektu, a které proto nepotřebují přizpůsobovat tyto komplexy nezávisle daným vlastnostem empirického autora, je naopak ve středu pozornosti právě intervence neplánovaného, předem neznámého významu - neseného právě tak veršovými útvary jako kompozicí, metaforikou, nepředurčenou volbou všech možných stylistických prostředků s vědomím jejich literární nebo neliterární proveniencí, jež je zatěžuje nejružnějšími konotacemi, jakož i záměrnou nebo nezáměrnou volbou těžko předem projektovaných důsledků interakcí mezi všemi těmito složkami. Jednoznačně to formuloval Marcello Pagnini, těsně spjatý s Lotmanovou sémiotickou školou. Při popisu toho, co nazývá „lyrickou funkcí“, mluví (1) o významech založených na lyrickém hlasu (spjatém se smyslovou materialitou jazyka); (2) o konotacích, jejichž zvláštní způsob v básnickém jazyce se opírá o techniky odhalující konotativní významy v okolnostech zbařených situačního kontextu, ale zdůrazňujících interakce složek struktury; (3) o „autonomní produkci smyslu strukturou samou, strukturou, jež byla ovšem zmanipulována jistými intencemi, ale která též manifestuje, sama ze sebe, jiné významy, které přísně vzato nejsou naplánovány“ /Pagnini 1987 [1980], 10-12/.

Bylo by tedy mylné chápat věci tak, že fikční svět a tedy i lyrický subjekt je doménou předurčeného významu, řízeného bezvýběžně předem danou intencí, zatímco subjekt díla ve svém waltonovském světě hry je jen zdrojem a výslednicí efektů neintencionálních. Nesporně ukazují na něco reálného Charles Altieri, když praví, že „to, co je neintencionální dramaticky [tj. jako „scénicky“ předváděcí], sledujeme účelným na úrovni akce [implikovaného - obě pozn. M. Č.] autora“ /Altieri 1981, 240/. V našich souvislostech to lze artikulovat tak, že zásah nekontrolovatelných významů z domény hry tvarů hypotetického původce deformuje obraz fikčního světa (oddaluje ho od očekávaných podob a hlavně připojuje další významy), a potřeba zachovat i za těchto okolností významovou jednotu nutí k inter-

pretaci povstalých nesouladů na rovině intencí původce, to jest stává se elementem významového komplexu subjektu díla. (To, že subjekt díla stál na počátku předchozí naší výpovědi jako zdroj dění a pak na jejím konci jako její výsledek, odpovídá námí předem přijaté ideji cirkularity /srov. str. 27 s citací Margolin 1984, 183/. Iniciativy významu tvarů vycházející od subjektu díla rozechvívají relativně pevné kontury významových celistvostí fikčního světa, v lyrice realizované jako obsahy vědomí lyrického subjektu, a tím i je situují mimo dosah skutečnostních analogií, do světa smyslu dosažitelného právě jen na základě této svobodné hry; tím se tato iniciativa vrací sama k sobě, k subjektu díla, který ve vnímání konkrétního díla není než touto hrou, sémantickou gestikulací, a jen v racionalizaci našich interpretací dostává šat zacházení s prostředky literatury, záměrů a postojů k literatuře, k její nadindividuální vývojové situaci, k jejím možnostem a proměně.

Není zde možné zabývat se otázkami intencionality, které prostupují jazykové filozofickou a logickou diskusi posledních desetiletí. Celkový odklon od aplikací teorie řečových aktů v literární teorii bývá vysvětlován mj. i tím, že se tato teorie nedokázala vyrovnat s intencionalitou, jmenovitě s nevědomými, neuvědomovanými intencemi /Rabinowitz 1995, 364/, které jsou asi pro uměleckou komunikaci a pro vymezení subjektů aktivních ve slovesném díle rozhodující. (Kritickou analýzu intencionality u Johna R. Searla - mimo souvislosti s teorií literatury - podal u nás Petr Koťátko /Koťátko 1998/.) Oscilace mezi osobním a biografickým smyslem intence mluvčího a jejich smyslem sociálním a konvencionalizovaným výtá analytikovi řečových aktů Herbertu Paulu Griceovi Joseph Margolis /Margolis 1979, 41/; pokus překonat „formalistickou cirkularitu“, jak to na citovaném místě nazývá Peter J. Rabinowitz, pokus využít metodického omezení na intence realizované v textu, se tedy nezdařil. Naše úvaha se k této cirkularitě, jak bylo řečeno, bez zábran hlásí, aniž by proto předpokládala, že by nám kontext v důsledku toho začal fungovat jen jako „pouhá vnítrní literární charakteristika“; intence v díle opravdu realizované jsou synekdochickým poukazem mimo dílo, k aktivitám a intencím, které je umožňují.

Jedním z teoretiků, kteří se striktně drží ideje osobního autora, je Michael Hancher /Hancher 1972/; přesto je možné, že jeho rozlišení tří druhů intencí se dá pouýt při pohledu na dílo také skrze fikční subjekty. Autorova intence se podle Hanchera člení na: (1) vůli něco udělat, tj. udělat takové a takové dílo, což se nazývá programovou intencí; (2) intenci být pochopen jako jednající nějakým způsobem, intenci, která má bezprostřední

důsledky pro text a utváří význam dokončeného díla jako sumaci dílčích intencí v průběhu tvorby - Hancher ji nazývá aktivní intence; (3) finální intence pak představuje záměr něco prostřednictvím díla jako celku způsobit, ať už na straně čtenáře, nebo autora (dala by se tedy též nazvat intencí pragmatickou). Zdá se, že tomuto trojčlenní odpovídají naše tři subjekty účastné na díle: programové intenci subjekt díla, aktivní intenci lyrický subjekt (a v epice celý fikční svět, v naraci vypravěč atd.), finální intenci empirický autor, respektive úhrn tvůrčí osobnosti a jejich veřejných činů a vytvořil, osobnosti, kterou intence tohoto typu spolu s finálními intencemi jiných aktivit konstituují.

Jak jsme viděli, ke každému z těchto tří typů intencí lze přiřadit jiné indexikální odkazy (viz str. 37, kde je též citována relevantní stať Margolinova /Margolin 1984/). Pouze v doméně finální a aktivní intencionality lze hovořit o deixi, u první z nich je to deixe k aktuálnímu světu (projevuje se jmenovitě v paratextech díla - předmluvách, autokomentářích, některých dedikacích apod. - pocházejících od empirického autora /Hodrová 2001/, v druhé deixe ke světu fikčnímu. Jen část fikční situace mluvení lyrického subjektu, jež se v jeho rámci stává předmětem deixe, je před příslušným deiktickým poukazem explicitě konstituována (mutatis mutandis lze totéž říci o deixi vnitřetextové), přičemž míra této explicitnosti je samozřejmě závažným stylistickým, a tedy i významovým činitelem. K čemu se ve fikční řeči lyrického subjektu deikticky odkazuje, bytí to nebylo předběžně prezentováno, se tímto deiktickým odkazem (třeba i velmi neurčitě, jak to vyplývá ze sémantické chudoby prostředků deixe) teprve konstituuje, dosazuje do fikčního světa jako jeho „nová“, bytí předpokládaná a jakoby předem známá součást. Při tomto (re)konstruování fikční situace, včetně rolí participantů, jejich „předchozích“ (v básni neuvedených, ale implikovaných a pro pochopení relevantních) prožitků a výpovědí atd., působí přirozeně celý soubor lyrických konvencí. Poznáme je snadno z toho, že míra zatmělosti nebo fragmentárnosti situačního kontextu, která by byla v povídce nesnesitelná nebo přinejmenším silně příznaková, se v lyrické básni přijímá jako něco běžného. Slova konvence nebo běžnost tu však nemají být pochopena tak, že s pomocí dohody čtenář prostě prochází těmito slepými deixemi jako něčím neutrálním, něčím, čím takto konstituované lyrický fikční svět není obsahově formován. Vedle významů tajemna nebo dokonce vzdálených analogií se zamlčeními, která jsou diktována například málomluvností, studem, diskretností, hádkovitostí nebo obdobou rituálního tabu, je takto formováno i čtenářské přijetí komunikace jako

nčeho zaslechnutého, určeného někomu jinému, který je do deikticky vyznačených reálií zasvěcen, nebo přijetí komunikace jako solitérního projevu formulovaného bez ohledu na jakéhokoli posluchače. (O zamlčených nebo nevyložených místech textů je dnes možno číst inspirativní původní české práce /Richterova 1991; Vaňková 1996./) Deixe k předmětům mlčky předpokládaným na scéně řeči může ovšem vyvolat naopak i emocionální odezvu bezprostřední účasti, přítomnosti ve stejných časoprostorových souřadnicích s básníkem. Je však otázka, zda to vždy nebude jen jakási nejistá, rozpačitá bezprostřednost neviditelného, jemuž komunikační partner prstem ukazuje na předmět sice přítomný, ale nepojmenovaný a hlavně ve své jedinečnosti posluchači nepřístupný a neznámý.

V pracích o poezie, většinou psaných anglicky, jsou zvláštnosti básnické deixe probírány tak, jak se projevují v textech využívajících možnosti anglické gramatiky. Z hlediska výstavby implikovaného fikčního světa je zvlášť důležitý určitý/neurčitý člen. Uvádíme o tom delší citát z práce Theuna van Dijka /Pragmatika a poetika 1976/, jeho výhodou je, že obsahuje srovnání s narácím a náznak komunikační a sémantické interpretace.

„Komplexnější je speciální užití členů a determinátorů, zvláště v poezii. Většina románů respektuje různá pravidla pro uvedení referentů diskurzu a anaforickou – někdy kataforickou – referenci k nim. V básních však lze užit určitých členů a demonstrativ, ačkoliv příslušný objekt dosud jako referent diskurzu do konstituovaného světa nebyl uveden. Přísně vzato to implikuje, že mluvčí (nebo reprezentovaný mluvčí) předpokládá, že posluchač tento referent zná, což v daném případě neplatí. Tento jev má následující vysvětlení:

Mluvčí (nebo vypravěč) předpokládá existenci [explicitě] neuvedeného posluchače/čtenáře, který ví o presupponované znalosti mluvčího či vypravěče; skutečný čtenář v takovém případě jaksi „je svědkem“, ze strany naslouchá (*over-hears*) komunikaci mezi jinými lidmi; ačkoli mluvčí/autor ví, že skutečný čtenář neví o existenci některých reprezentovaných věcí, může tento nedostatek vědomostí pokládat za irelevantní, neboť popisuje strukturu, události, věci představovaného světa sám pro sebe [...]; ačkoli spojení s určitým členem a demonstrativa předpokládají spojení s členem neurčitým, tato spojení s neurčitým členem – jež se takto stávají redundantními – mohou být vypuštěna“ /van Dijk 1976, 54/.

Je zřejmé, že mnohé z tohoto výkladu o členech lze vztáhnout na jiné, i v jiných jazycích fungující prostředky deixe. Pokud jde přímo o protiklady určitých a neurčitých členů, jsou jejich českou obdobou – podstatně

bohatší a odstíněnější – prostředky aktuálního větného členění v čele se slovosledem. I bez anaforického demonstrativa je v češtině zdrojem analogických efektů umístění reference k textově neprezentované entitě v tématu výpovědi.

Je však zajímavé, že snad jen angličtina díky svým gramatickým prostředkům může vyjádřit specifickou lyrickou deixi času. „Lyrický čas“ (*lyric time*), jak to nazývá analytik tohoto postupu George T. Wright, je nesporně obecným příslušenstvím lyriky, v jiných jazycích je však jedním z významů obyčejného přítomného. V angličtině je možnost rozlišení dána existencí průběhového přítomného, který přítomnému odebrává vyjádření činnosti právě (současně s řečí) probíhající. (Pro prostý přezens zůstávají činnosti a charakteristiky rozložené v delší současnosti.) Zvláštnost lyriky záleží v tom, že její slovesa na místech, kde by jinde bylo užito průběhového přítomného, zůstávají u času prostého. Jmenovaný Wright jednak prozkoumal měnicí se frekvence tohoto jevu v dějinách anglického básnictví, jednak se s velkou jemností pokusil vymezit sémantické důsledky této specificky lyrické gramatické transpozice /Wright 1974/. V podmínkách usnadněných tvarovou diferenciací dospěl k charakteristikám, které postihují stylistiku přítomného v lyrice vůbec: vymaňování z běžného času, přetrvávání, fikčnost, neosobnost a odstup, monumentalizace, generalizace, zasazení „nyní“ do rozlehlejšího časového vzorce, změna jednorázové fyzické akce ve vizi permanentního procesu, veřejnost až ceremoniálnost, příděch archaičnosti. Z hlediska fikčního světa lyriky, jak byl pojat v této naší stati, je zvlášť významná následující Wrightova teze: „... protože v tomto čase [prostém přítomném – pozn. M. Č.] bez obvyklých kvalifikátorů jsou běžně popisovány jen mentální nebo abstraktní současné události“ (přesně to pojmenoval M. A. K. Halliday: nepřiznaným časem pro přítomné materiální procesy je průběhový přezens, pro mentální procesy prostý přezens /Halliday 1995 [1985], 116/), „užití akčních sloves v témž čase bez kvalifikátorů dává také těmto procesům mentální (nebo abstraktní) odstín. Popisované akce se jeví jako přefiltrované imaginací nebo pamětí, nebo předváděné v jakémsi očirotování (*under a spell*): každý výjev nabývá povahy vize“ /Wright 1974, 569/. Také pro nás je hmotný svět v lyrice prezentován skrze mentální procesy lyrického subjektu, fikční svět je nazírán jako obsah vědomí.

Intenzita, s jakou lyrika vnější svět a jeho události často předvádí, nedovolí ovšem, aby se odživovaly v bludě abstrakce. Při vnímání lyrické básně jsme však svědky probíhající transformace, přeměny právě zažívaného světa v mentální obraz. Tato dvojvrstevnost, spolu s konečnou nadvlá-

dou projekce do vědomí (lyrická mentalita je specifická v tom, že je s to rozšířit a rozzářit hmotný svět právě proto, že ho do sebe pojímá) se promítá ovšem i do průběhu lyrického času. Čas událostí se odštěpuje od času jejich duševního zpracování:

*Nikdo se v Coventry nedívá,
když jede lady Godiva,
jen Tomáš, vlnný křeč,
za dírou v došku bježí.*

*Až do smrti prý hříšník ten
sic zebrať mštem, oslepen,
však v jeho duši kančí
poslední obraz tančí:*

*prš, jenž jak bílý plamínek
se dere houštm ložýnek,
a dlouhá stehna, hebec
svírající hřbet hřebec.*

(Miroslav Choc: *Tomáš z Coventry*, rukopis, 2000)

V lyrickém přepracování epické látky se nedbá na chronologii, časové poslední události (Tomášův trest a smrt) jsou uvedeny ještě před polovinou básně. Takové postupy zná pochopitelně i vyprávění, ale při odchylkách v pořadí prezentace událostí od jejich následnosti ve fikčním světě máme vždy vědomí přesunu, ve vyprávěném čase je pořadí událostí pevné, takže hledáme významové motivace, které vedly k jeho změně. V básniče zcela převládá mentální akt nad svým obsahem, průběh básně je *totožný* s průběhem událostí, ovšem událostí ve vědomí mluvčího; Tomášova smrt je obsahem přípustkové věty, a tato přípustka „skutečné“ ve fikčním světě předcházela obsahu toho, k čemu je pokračování textu výhradou. Dominance druhého času, času mentálního dění ve vědomí lyrického subjektu, činí v lyrice neméně samozřejmými i různé sumace a clipsy: události podávané v přítomném, jako právě probíhající, se rozkládají ve fikčním světě, vzájemně bez onoho zprostředkování mentálními procesy, v docela jiném čase, než je čas světa, s nímž fikční mluvčí ve svém vědomí zachází. Běh dění ve fikčním světě se nám dává právě jen v té míře, v jaké byl vědomím lyrického subjektu postizen a zpracován.

Je tu ovšem ještě třetí časová vrstva, a to je čas lyrického komunikátu, který sice podává zprávu o mentálních procesech, ale zdaleka s nimi nemusí být souběžný. Aleksandra Okopień-Sławińska znamenitě pojmenovala právě tuto dvojítoť, když popsala jeden z klíčových jevů lyrické komunikace a nazvala ho konvencí lyrického prezentismu /Okopień-Sławińska 1985, 108/: o událostech (dodáváme – v jejich přímětu do mentálního dění) se mluví v přítomném a nyní, přičemž situace, v níž jsou události zasazeny a k níž se i deikticky poukazuje, jakékoli mluvení o nich (a případně i jejich mentální zpracování, neboť také to předpokládá časovou distanci /Klein 1979, 237–238/) vylučuje. Okopień-Sławińska spojuje tuto komunikační situaci s jedním druhem projevu subjektu, s lyrickým monologem; proti němu klade „autorskou výpověď“, která tuto vazbu dvou časů neznačí a v níž je řeč vztahena pouze k času tvorby. V našem pojetí autor, tj. subjekt díla, nemluví vůbec, a zní-li současně s hlasem lyrického subjektu v básni ještě jeden hlas (samozřejmě kromě případných hlasů „postav“), původnímu hlasu třeba i nadřazený, je to výzva k instalování (na základě inferencí) „dalšího“ lyrického subjektu, rozštěpení jeho předpokládané jednoty, demonstrování jeho niterného mnohohlasí. Typickým příkladem je lyrické sebeoslovení /podrobně Červenka 1996b/.

Analogii lyrického prezentismu ve vyprávění se detailně zabývá Dorrit Cohnová v kapitole o „simultánní naráci“ /Cohn 1999, 96n/.