

Ještě k rozvržení a funkcím subjektu (subjektů) v lyrice

Marie Kubinová

Lyriku bezpochyby poznáváme především podle toho, co v ní na rozdíl od ostatních literárních druhů chybí – totiž souvislý příběh, děj, dějové napětí; čtenář zde nemá možnost nechat se strhnout průběhem fikčních událostí, jejichž fyzicky sice nepřítomným, přesto však citově zainteresovaným svědkem by se cítil být. Čím tedy recipienta zaujme lyrická řeč, v níž jsou oslabeny nejen fakticky sdělovací, nýbrž navíc také kvazisdělovací funkce?

Tim, co takřkajíc zbývá po odečtení epických, narativních struktur, nač se tedy při jejich absenci zaměří příjemcova pozornost, je v první řadě bezpochyby sám promlouvající subjekt – lyrika je tradičně chápána jako příznakově „subjektivní“ literární druh; produkční subjekt je v lyrice vnímán nejen jako původce díla, nýbrž zároveň také jako hlavní předmět řeči, jako její základní, stěžejní, nejzazší (a proto ovšem též z velké části vnitřní, implicitní) téma. Epika a drama prezentují lidské bytí v jakémsi jeho „objektivním“ modu, i když sám tento pojem může být zdrojem nemalých těžkostí (a to nehlédě na radikální zpochybnění, jímž samotný protiklad subjektu a objektu prochází v současné filosofii): dá se vůbec mluvit o „objektivitě“ tam, kde máme co činit s evidentně smyšlenou, imaginární skutečností? A není snad na druhé straně každé, nejen tedy lyrické dílo v konečné instanci projevem a výrazem subjektu svého tvůrce? Přesto však nelze pominout závažnou okolnost, že subjekt tematizovaný v syžetových druzích je ustavičně a zásadně otevřen směrem ven, k okolnímu, obklopujícímu jej světu. Ať v konkrétním případě sebevíc nahlížíme události očima té které postavy, již může být dokonce svěřena role vyprávěče, zůstává tato postava situována ve fikční realitě: setkává a střetává se s jinými postavami, je nucena vyrovnávat se s nároky situací, v nichž se postupně ocitá, atd. Naproti tomu lyrika představuje lidské bytí v jeho „subjektivní“, introvertní dimenzi: celý svět (svět přítom různě rozlehlý, zaplněný nejrozličnějšími, často však příznačně rozptýlenými předmětnostmi) tu prochází prizmatem individua, jemuž zde připadá úloha konečného a scelujícího horizontu. To, o čem se v lyrice mluví – jednotlivé věci a situace, náměty úvah, z časového proudu vyňaté okamžiky, někdy třeba i fragmenty fikčních rozhovorů atd. –, to všechno zde nabývá osobitého nitermého smyslu. Každá báseň je mikrokosmem, jemuž je vlastní specifické subjektivní ladění, určitá povětová atmosféra, jež se zde pak snadno předpodstatní v projev a symbol jistého celkového, celostního životního postoje.

o nepřímou úměrné veličiny, kdy jedno se prosazuje na úkor druhého. V důsledku toho je pak také literární věda podle Genetta poznamenána jistým pojmovým a metodologickým rozdělením: „poetika [...] má dvě vzájemně si konkurující definice literárnosti – jedna definuje literárnost pomocí fikce, druhá pomocí poezie“ (Genette 2007, s. 17). A skutečně – syžetová próza bývá zpravidla zkoumána převážně v první jmenovaném konceptuálním rámci,¹ tj. na pozadí mimouměleckého, faktálního vyprávění, jako zvláštní případ obecně naratologické problematiky; hovoří se převážně o tematických makrokontextech, které mívají svůj protějšek a předobraz v empirickém světě, tedy o postavách, událostech, dějích, nyní již jakoby nezávislých na svém řečovém ustrojení; naproti tomu tam, kde dějové napětí z principu chybí, odhaluje se, obnažuje umělecký tvar. Lyrika se tak ukazuje jako ničím nerušená doména „dikce“, neboli vlastní doména estetické, poetické funkce. Dokonce se, zejména v moderní poezii, stále víc „jeví coby ‚poetické‘ jako takové“ (Friedrich 2005, s. 26); „lyrika je nejčistší a nejvyšší formou poetična“ (tamtéž, s. 146). Nikoli náhodou bývá často charakterizována jako „umění jazyka“, jehož skryté možnosti tu dostávají mimořádnou šanci se projevit.

Proto také subjekt, který k nám skrze lyrické dílo promlouvá, vnímáme především jako umělce, tj. jako toho, kdo vytváří dílo, o jehož sugestivní, tedy esteticky působivý tvar usiluje. Ve studii *Fikční světy lyriky* (její první verze vyšla samostatně r. 2003, verze druhá a podle autorových vlastních slov definitivní, k níž se tudíž budeme i my zde obracet, byla otištěna r. 2005 v rámci kolektivní publikace *Na cestě ke smyslu: Poetika literárního díla 20. století*) nazývá Miroslav Červenka tohoto původce uměleckého tvaru *subjektem díla*. Rozumí jim „hypotetického nositele tvůrčích činností“ (Červenka 2005, s. 750), tj. „nositele literární funkce“ (tamtéž, s. 718), kterého si „k básni přimýšlíme na základě jejich literárních vlastností“ (tamtéž, s. 719), kterého si tedy jako čtenáři vlastními silami, to znamená bez spolehlivých záruk a do značné míry i proměnlivě, vyvozujeme z textově zanechaných stop. Jedná se o proces, o kterém mluvil již Mukařovský, jenž přitom podobně jako později Červenka světoval výslednou podobu tohoto tvůrčího subjektu do pravomoci vnímatele:

„za každým uměleckým dílem pocítuje subjekt vnímající intenzivně subjekt znak dávající (umělce) jakožto odpovědný za duševní stav, který dílo ve vnímání vyvolalo. Odtud je již jen krok k bezděčné hypotézě konkrétního tvůrčího subjektu, vybudovaného toliko na základě předpokladů daných dílem [...] osobnost autora je pouhý stín, pouhý odraz struktury díla do mysli vnímatele.“ (Mukařovský 1966a, s. 227).

¹ Existují ovšem i práce, které se zaměřují právě na „dikci fikce“, sem patří například Mukařovského, Vodičkovy či Jankovičovy rozborů prozaických děl.

Tento způsob nazírání, prožívání a citového hodnocení světa, tento lyrickým dílem představovaný životní postoj býval tradičně spojován s „básníkem“ jakožto reálným tvůrcem daného textu: s intuitivní samozřejmostí se předpokládalo, že v básni hovoří autor coby skutečná, empirická osoba, která v konkrétním místě a čase žije či žila svůj osobní život, životopisný sled jedinečných příhod a událostí. Zde potom pramení mýty o domnělé přímochařosti lyrického sebevýrazu – mýty natolik houževnaté, že takřka všichni, kdo se ještě i ve 20. století (přinejmenším v jeho v první polovině) zabývali lyrikou, cítili potřebu vždy znovu se kriticky vyrovnávat s názorem, že básník snad v díle prostě jen vyjádřil své myšlenky a pocity, jejichž někdejší prožitkové zdroje je tudíž v zájmu porozumění zapotřebí odhalovat. Například Jan Mukařovský hned v úvodních partiích svého pojednání „O jazyce básnickém“ neopomene zdůraznit, že „básnický jazyk není [...] totožný [...] s jazykem určeným k vyjadřování emoci, *emocionální*“ (Mukařovský 1982a, s. 93 – zdůraznil J. M.), podobně též třeba ve studii „K sémantice básnického obrazu“ výslovně odlišuje básnický obraz od obrazu „emocionálního, citového“ (Mukařovský 1982b, s. 140). A činí tak i navzdory faktu, že sama soudobá lyrika již dále než půl století prochází, jak později v knize *Struktura moderní lyriky* (1956) podrobně ukazuje Hugo Friedrich, procesem výrazného „odosobnění“, kdy se jejím společným a nejcharakterističtější rysem stává rostoucí nechuť zveřejňovat, tematizovat básníkův intimní svět. Neslábne přitom ovšem sugestivita, působivost básnické řeči, neboli „alchymie“, „magie“ básnického slova, již Friedrich ve svých konkrétních rozbořech věnuje naopak mimořádnou pozornost. S pojmem „odosobnění“ ostatně pracoval například již Thomas Stearns Eliot, který v něm příznačně spatřoval základní předpoklad každé básnické, resp. umělecké tvorby: „Vývoj umělce je neustálé sebeobětování, neustálé popírání osobnosti“ (Eliot 1991, s. 13). Obecně vzato, jak v lyrice samotné, tak i v úvahách o ní vystupuje důrazně do popředí uměleckost, básnickost; je-li lyrika uměním sebevýrazu, pak hlavní důraz spočívá na slově „umění“.

Uměleckost, básnickost, jinak též literárnost, jejíž podstatu hledala ruská formální škola, jistě není vlastní pouze lyrice, avšak právě zde ji zřejmě obzvláště silně a bezprostředně prožíváme. Epická dějovost, epické zaměření na příběh totiž uplatňuje svůj konkurenční vliv nejen vůči hovořícímu subjektu, nýbrž také vůči uměleckému tvaru: čím víc se čtenář noří do vyprávěného světa, tím méně si uvědomuje jeho umělou vytvořenost, tím méně si tedy všimá například kompozičních postupů, které byly uplatněny při jeho budování. Řečeno terminologií Gérarda Genetta, fikce, která se mohutně hlásí ke slovu v syžetových družích, se nalézá v dialektickém napětí s „dikcí“, kterýmžto názvem batedatel označuje souhrn „formálních“, estetických kvalit textu; má se jednat

Hypostazovanou autorskou osobnost pocítujeme ovšem za každým, nejen tedy lyrickým dílem, dá se však předpokládat, že právě v lyrice tento „impli- citní“ (Iser), „modelový“ (Eco), „abstraktní“ (Schmid) atd. autor, nečíslný zde zájmem o pojednávání epická témata, vyvstává obzvlášť zřetelně.

Zmíněný subjekt díla je přitom subjektem komplexním, rozprostírá se po celém textu a je latentně obsažen v každé jeho části (právem proto Miroslav Červenka opakovaně poukazuje na jeho spřízněnost s ústředním tvárným prín- cipem, ježž Mukačovský nazýval „sémantickým gestem“); ačkoliv ne všechna jim účinná rozhodnutí jsou v textu stejně citelná a pro čtenáře stejně signifi- kaní (neboť mj. v různé míře podléhala rozličným determinacím), zároveň zde neexistuje nic, co by nebylo takřkajíc prošlo jeho rukama. Subjekt díla si podle Červenky také svobodně pohrává s fikčním světem, který si za tímto účelem vy- tvořil, svobodně tento svět kontempluje – a tudíž by zřejmě právě on měl též představovat konečný, cílový bod lyrické komunikace. Právě tato komplexní povaha tvůrčího subjektu však probouzí mj. otázky po jeho komunikační do- stupnosti: jak se například na jeho rekonstrukci podílejí vědomé a nevědomé, ra- cionální a emocionální složky vnímatelovy psychiky? Všimneme si, že Červenka prezentuje subjekt díla v kategoriích zobecnujícího literárněvědného metajazyka, tvorbu pojímá jako sled uskutečněných výběrů a kontextualizací: „Subjekt díla jako jeho hypotetický původce je [...] utvářený ze *znaků tvorby* ne- sených dílem, jehož každá částka poukazuje k činnosti svého výběru a *kon- textualizace*“ (Červenka 2005, 754; zdůraznila M. K.); při analýze jedné z Tomanových básní se pak „subjekt díla“ ukazuje jako „ten, kdo si zvolil ryt- mus, kdo v konfrontaci s rozvíto metafrikou symbolistů volil koncentrované pojmenování a v konfrontaci s macharovskými stylizacemi intimního rozhovoru se naopak obrátil k náznačkové obraznosti vzdálené každé reálné řeči, kdo zre- žíroval drobné významové zvraty mezi soupatřičnými slovy a odstupňoval ná- padnost aliterací ...“ (tamtéž, s. 719). Pohled k subjektu díla je tedy pohledem do básníkovy dílny – subjekt díla je chápán jako básník v profesním, techni- cistním smyslu toho slova: je to ten, kdo „ví, jak na to“, kdo zná paradigmatá stá- vajících možností („symbolistické“, „macharovské“) a suverénně vládné básnickými postupy. Je však třeba se ptát, zda a nakolik tento tvůrčí, při práci viděný subjekt, subjekt zastihovaný v okamžicích svého psaní, spadá skutečně a beze zbytku v jedno se subjektem, který je v lyrice nejen původcem, nýbrž také předmětem, vnitřním tématem své výpovědi; poskytuje tento, obrazně ře- čeno, „autoportrét s paletou a štětcem“ opravdu dostatečně úplný a celistvý obraz lyricky ztvárněvané osobnosti? Jakožto čtenáři jsme totiž v kontaktu ani ne tak s vyabstrahovanými básnickými postupy, nýbrž především s jejich zcela kon- krétními účinky, které v jejich bohaté nuancovanosti nejdříve fakticky zakou-

šíme, a teprve poté jsme je schopni racionálně analyzovat (takovéto dodatečně úsilí se nám ovšem esteticky zúročí: analytický pohled odkryje další, dříve ne- povšimnuté zdroje účinnosti). Vnímatelem svého díla byl ostatně během tvůr- čího procesu i sám autor, který si zpočátku určitým způsobem nastavil obecná pravidla, aby se následně, v recepčních fázích, nechal spolu s ostatními recipi- enty překvapovat konkrétními výsledky. Ty si přitom musel sám na sobě, ces- tou své vlastní čerby průběžně ověřovat: utvářející se významové pletivo textu je vždy příliš složitě a nuancované, než aby se jeho výsledná podoba dala pře- dem jednoznačně předvídat.

Ačkoli tedy čtenář předpokládá, tuší, intuitivně cítí řád díla (podle Mu- kačovského vnímatel v díle sémantické gesto „*pocítí*“ – Mukačovský 1966b, s. 100; zdůraznila M. K.) a podle svých dispozic jej také někdy dokáže s větším či menším úspěchem racionálně pojmenovat, tím hlavním a vpravdě nezbytným je, soudíme, reálný a do značné míry spontánní prožitek. Když básník (a subjekt díla coby jeho textový obraz) vytváří umělecký, tj. esteticky působivý text, pro- gramuje příslušné textové efekty, tedy vlastně jistě recepční odezvy, a ty se pak zřejmě dostávají i tehdy, když teoreticky možná nepoučený, esteticky ovšem vnímavý vnímatel netuší, jakými prostředky jich bylo z autorovy strany dosa- ženo. Co si podobného známe například z recepce hudby: hudebník či muziko- log s určitostí rozpozná skladatelem zvolené postupy, jež poté bude mj. porovnávat s repertoárem nabízejících se a nerealizovaných možností. Avšak ani pro hudebně nevzdělaného posluchače, pro „prostého“ milovníka hudby není jistě skladba pouhým hlukem. Aniž by dokázal pojmenovat, v jaké tónině se melodie právě pohybuje či do jaké tóniny v daném okamžiku přechází, které přesné nástroje symfonického orchestru jí právě teď přebírají atd., přesto slyší, že se „cosi“ mění, „cosi“ děje: nechává se unášet rytmem, melodií, barvitostí souzvučků apod., a to vše se na podkladě jakýchsi neznámých mu mechanismů zřejmě nějak asociuje s pohyby a energiemi zkušenostně prožívaného světa. Ač- koliv si tedy nemusí být vědom, k jakým přesně prostředkům se skladatel uchý- lil, nemusí si tedy být vědom všech těch vykonaných „výběrů a kontextualizací“, bezděčně zakouší jejich působivost. Podobně se to má například s architekto- nickými díly: obdivujeme velkolepost klenby, byť třeba nic nevíme o architek- tových matematických propočtech...

A tento rozdíl mezi stavitelem a stavbou, mezi skladatelem a skladbou bychom měli, soudíme, respektovat i v básnictví: „úhnná sémiotická aktivita díla“, jejímž úběžníkem má podle Červenky subjekt díla být (Červenka 2005, s. 749), evidentně přesahuje své čistě „záměrné“ složky. V jednotlivých dílech pak „záměrnost“, neboli zjevná a citelná, popřípadě i racionálně rozpoznávaná pří- tomnost autorského estetického záměru, a „nezáměrnost“ zřejmě vystupují

v různém poměru: existují díla, kde zjištění, jak si umělec počínal, tvoří podstatnou složku výsledného efektu – je třeba rozpoznat básnickovu dovednost, ocenit vynalézavost a nápaditost zvolených řešení. Na druhé straně si však mnohá díla naopak žřálivě střeží tajemství své působivosti; a dá se snad říct, že určitý stupeň takového utajení zřejmě k uměleckému dílu – jako takovému – přímo bytostně patří. Jinak řečeno, v lyrice, kde se nápadněji než jinde prosazuje subjekt jakožto veškerého významového dění, nevnímáme tento subjekt pouze jako *uskutečňovatele sémantického gesta*, nýbrž také a především jako jeho celkový *významový korelát*.

Důležitá je přitom skutečnost, že literární, slovesné dílo je projevem a výsledkem dvojího typu řečových aktivit, umělecky specifických a nespecifických. K prvním z nich bezpochyby patří zvuková výstavba textu – právě organizace zvukové stránky básnického díla se v mnoha jiných Červenkových pracích stala hlavním předmětem autorova badatelského zájmu. Na rozdíl od epické prózy (resp. od mnoha jejích běžných, bezpříznakově pocitovaných výtvorů) slova a věty v lyrice nezastírají, nýbrž dávají ostantativně najevo své tvarové, a tedy zmožené motivace. Lyrické slovo se v neposlední řadě účastní vznikajících zvukových struktur: verš dnes funguje dokonce snad přímo jako signál, poznávací znamení lyriky a lyrická, a také v prozaických lyrických útvarcích vystupuje silně do popředí jejich zvukové uspořádání; v tzv. básních v próze zřetelně „slyšíme“ větné intonace a intenzivně zde pocítujeme hry nejrůznějších zvukových korespondencí. Výběr básnického slova je tedy v neposlední řadě motivován jeho zněním – slabičným rozsahem, hláskovým uspořádáním atd. Textem prochází básnický rytmus, neboli trvalý, stabilně utvářený a v této své stabilitě obzvlášť naléhavý, mohutný, suggestivní proud zvuků, akustických představ; je to proud označujících, jež jako by se pro danou chvíli částečně odloučila od svých významových funkcí a po zákonu rytmu se nyní slučují do určitých samostatných, vyabstrahovaných linií. Ty jsou pak mimo jiné obdařeny jistou specifickou, jakoby „hudební“ zobrazivostí: unášení rytmem se cítíme být svědky, ba vlastně spíš účastníky pohybu, jenž se nám zjevuje v jakési čisté, vydestilované podobě, oddělený od jakéhokoli předmětného nositele i dalších předmětných okolností. Zároveň ovšem básnický rytmus působí též jako činitel, který v textu navazuje dodatečná významová spojení mezi zvukově si podobnými, zvukově ekvivalentními slovy: „Slova zvukově podobná se spínají i významově“ (Jakobson 1995a, s. 97), „Každá nápadná zvuková podobnost je v básnictví hodnocena ve vztahu k podobnosti a/nebo nepodobnosti významově“ (tamtéž, s. 98). Řečový zvuk totiž nikdy není čistou hudbou, vždy zůstává zabarven významem, s nímž jej spojují jazykové zvyklosti. Básnický rytmus tak čtenáři mj. umožňuje prožívat samu návratnost řečového proudu, v němž opakující se

„totéž“ se příznačně snoubí s „jiným“, kde tedy stabilní zvuková schémata se záplňují vždy novým sémantickým obsahem. Proti verši stojí věta, a to hned ve dvou svých podobách a funkcích: jednak jako abstraktní zvukové schéma, tj. jako nositel větné intonace, která se sekvává a sváří s intonací rytmickou (o dynamické, vnitřně napjaté spolupráci této dvojí intonace pojednává podrobně Mukařovského studie „Intonace jako činitel básnického rytmu“, Mukařovský 1982c), zároveň je to však také věta jakožto významový, vypovídací celek, potenciální nositel příslušného větného smyslu.

Ani tehdy, když jsou užívány jakožto „materiál“ slovesného umění, netrácejí totiž lexikální jednotky svůj původní sdělovací potenciál; ostatně sama uměleckým tvarem generovaná a bohatě jím rozehrávaná konotační nadstavba potřebuje mít v textu nějakou denotační bázi, k níž by se mohla připojovat. Ve více či méně zřetelné podobě vystupuje tudíž v básni někdo, kdo tu výslovně říká „já“ a kdo zde jakoby zcela bezelstně, jakoby bez ohledu na estetický záměr sděluje své (údajně) prožitky a úvahy; zejména v lyrice starších období mluvčí takřka pravidelně sděloval, co kolem sebe vidí, slyší, na co si vzpomíná apod. Tyto popisované situace ale nemusely pochopitelně mít nic společného s reálnými básnickovými zážitky – právě vědomí jejich latentně fikční povahy se stalo pro teorii výchozím podnětem, aby začala mezi oběma subjekty pozorně rozlišovat. Básníkem stvořenou, ve fikčním světě ponořenou postavu nazývá Červenka „lyrickým subjektem“, tento v literární vědě zdomácnělý pojem bývá však občas používán v poněkud širším smyslu: například Petr A. Bilek se ptá, zda Červenková terminologická volba není příliš reduktivní, zda je totiž vhodné a přípustné upírat lyrickému subjektu básnické dovednosti (Bilek 2006, s. 146). Možná by skutečně bylo na místě nějaké jiné, zavedenou interpretační praxi raději hovořit prostě o „lyrickém subjektu“? Problém je ovšem v tom, že tento zobrazený mluvčí, stejně jako i lyrický subjekt v Červenkově pojetí, je vlastně současně dělánován dvěma odlišnými způsoby – z jedné strany jej charakterizuje jeho fikční bytí, z druhé pak jeho zdánlivě běžná, jakoby mimoumělecká mluva: zobrazený mluvčí je tím, kdo v básni volí slova jakoby výhradně se zřetelem k jejich konvenční, jazykem stanovené pojmenovací a vypovídací hodnotě. Výsledky obou klasifikací se potom budou jen zčásti překrývat, nejednou se budou i rozcházet a křížit: chápeme-li zobrazeného mluvčího jako nositele nespecifických, obecně řečových kompetencí, vede naše cesta textem de

² Samozřejmě máme přitom na mysli literární, a tedy řečové zobrazení, diametrálně odlišné od zobrazení kupříkladu výtvarného: řeč zobrazuje skutečnosti tím, že je – prostřednictvím arbitrárních znaků – pojmenovává, že o nich mluví. Mluví se přitom nejen ve třetí, nýbrž také v první osobě: předmětem hovoru se tak stává i sám mluvčí, o němž příjemce získává explicitní i implicitní informace.

facto napříč trasou, na které jej hledáme a potkáváme jako fikčního, imaginárního lidského jedince.

Zobrazený mluvčí, jenž má na starosti řečovou mimezi, nápodobu mimoumleckých jazykových projevů, představuje evidentně interní, podřízenou složku celkového subjektu díla, zároveň mu ale též vytváří vzpírající se, dialektický protipól, neboť mimo jiné ztělesňuje odpor, jež klade jazykový materiál svému uměleckému tvarování. Jeho zdánlivě běžný, zdánlivě mimoumlecký způsob vyjadřování představuje jednu (elementární, bezpříznakovou) vrstvu mnohvrstevnaté, „mnohohlasé“ řeči tvůrčího subjektu díla. Vůči Červenkové formulaci, že subjekt díla „nevyšlovuje v díle žádná slova, ale požádá dílo“ (Červenka 2005, s. 749), cítíme totiž potřebu namítnout, že také onen tvůrčí subjekt nutně vyslovuje (resp. píše) slova, neboť nic jiného mu ani nezbyvá: „pořádat dílo“ slovesného umění může jedině tak, že vybírá a na scénu v určitém pořádku uvádí příslušné verbální jednotky. Činí tak ovšem se speciálním, tj. estetickým záměrem, pro jehož uskutečnění jako by mu zobrazený mluvčí dodával potřebný „materiál“. Zobrazený mluvčí tedy zajišťuje jistou přimární, „povrchovou“ srozumitelnost textu, stává se garantem jeho jazykové správnosti: i v básnickém textu se totiž slova většinou objevují v odpovídajících mluvnických tvarech, vytvářejí četná uzuzální spojení, nejednou se řadí do gramatiky i významové bezehybných vět. S tímto a nad tímto původně bezpříznakovým, jakoby „průzračným“ řečovým materiálem pak rozehrává subjekt díla své esteticky motivované a esteticky pocíťované hry (hranice umělecké specifčnosti jim uskutečňovaných aktivit ovšem rovněž není snadné vytyčit, a to v neposlední řadě i z toho důvodu, že básnický postup velice často, vzpomeňme třeba na problém obrazného pojmenování a jeho odstupňované „živosti“, vlastně jen rozvíjí a umocňuje některou z možností, která je latentně obsažena již v předuměleckém jazyce): protkává například text syntaktickými paralelismy, slova volí a seskupuje tak, aby vznikaly významové gradace, kontrasty apod. V neposlední řadě organizuje řeč zvukově, přičemž i básnický rytmus většinou mimožek počítá s významovou soudržností utvářejících se řad: kudy, jakými cestami se bude řeč ubírat, aby se bez výrazné újmy na významové koherenci naplnila očekávání, která ve čtenáři probudí rytmický a rýmový impuls?

Zobrazený mluvčí navíc udržuje v živém povědomí jazykové zákonitosti, v jejichž dosahu setrvává básnická řeč i tehdy (ba snad zejména tehdy), když je radikálně porušuje – a tím *de facto* upozorňuje na jejich existenci. Jeho přítomnost v textu se pak někdy ohlašuje pouhými minimálními příznaky: věty jsou natočeny jazykově regulérně, abychom si povšimli odchylek a zvažovali jejich aktuální význam. Na pozadí očekávané a zčásti i dodržované sémantické soudržnosti tak vnímáme jednotlivé inkoherece – a to v první řadě jako upozornění,

Marie Kubínová

že některá ze zúčastněných slov je třeba brát v nikoli doslovném, nýbrž v „přeneseném“, obrazném významu; tedy jako součástí metafor, jejichž zrod ovšem zpravidla připíšeme, zejména pokud jde o vpravdě „živá“, neotřelá básnická pojmenování, na konto tvůrčího subjektu díla.³ Ve hře je přitom také soudržnost tematická, i když lyrická promluva je z podstaty věci ve srovnání s epickou poměrně tematicky rozvolněná (svého druhu odbočkou od tématu je vlastně i každá metafora); přesto tu bývá jistý relativně jednotný tematický půdorys, z něhož se pak konkrétní řečový proud vychyluje a odklání. Máme tak možnost sledovat jednotlivé digrese, posuzovat jejich směr a vzdálenost, jakož i míru celkového tematického rozptylu, tj. rozdíl mezi (spíše) monotematickými a nápadně naopak polytematickými básněmi. Zobrazený mluvčí je ovšem též mimo jiné nositelem situovanosti promluvy, byť situační motivace se s plnou silou projevují především v příběhových, tedy v epických a dramatických výtvorech. Kupříkladu dialog v epické poezii splní svou mimetickou funkci, tj. bude brán jako nápodoba nějakého živého rozhovoru, pouze za podmínky, že si od něj pro daný okamžik odmyslíme jeho veršovanou podobu: je sotva myslitelné, cituje v této souvislosti Červenka postřeh mladého Otokara Březiny, že by dejme tomu dřevorubec snad „doopravdy“ hovořil pětistopým trochejem (Červenka 2005, s. 267). Avšak i lyrický mluvčí promlouvá tady a teď, v konkrétním místě a čase, v určité konkrétní situaci, která ovšem často citelně postrádá svá „předtím“ a „potom“, tj. ukotvení v širších chronologických a kauzálních souvislostech; jednotlivé útržky situací, jak se s tím setkáváme třeba u Karla Hlaváčka, Fráni Šrámka či Karla Tomana, tajemně a znepokojivě ční ve své izolovanosti. Celkově ovšem fikční situovanosti ubývá, v moderní lyrice se vypovídací situace stále víc sblíží, ba srůstá s okamžikem a procesem tvorby, a v důsledku toho se básnická řeč ještě víc třísí a fragmentarizuje: již ne „pozoruj“, „prožívám“, „cítím“ apod., nýbrž „tvorím“ – resp. manifestuji své já kreativním činem, jehož výsledky má čtenář před sebou.

Existují ale i básnické texty, kde řeč plyne až nápadně hladce, bez problémů a ochotně se podřizuje obecným jazykovým zákonům. I zde ovšem zůstává zobrazený mluvčí povolným nástrojem v rukou svého tvůrce. Subjekt díla se jen rozhodl utlumit své specificky umělecké aktivity, a to především ve spěch samotného řečového materiálu. Nad obvyklou a očekávanou mírou se v básni projevují určité obecné vlastnosti jazykového projevu – například pevná myšlenková struktura, logicky propracovaná argumentace, intelektuální hry tezí a antitezí, vyostřování paradoxů apod.; do popředí vystupují vlastnosti ře-

³ Červenka řeší otázku metafor tak, že v návaznosti na B. Hrushovského odděluje od sebe oba její členy: tenor, tedy „doopravdy“ miněnou věc, připsuje fikčnímu subjektu, zatímco vehikl, „metaforická transformace“, má být záležitostí subjektu díla (Červenka 2005, s. 764–765)

čových forem, jednotlivých předuměleckých řečových žánrů. Samo jazykové médium je totiž tím, co „zbývá“, a co na sebe tedy důrazně upozorní, jakmile jsou minimalizovány ostatní umělecké prostředky; když se nevyzdvihuje, nýbrž spíš zakrývá uměleckost daného výtvaru, podrobují se implicitní hodnotové reflexi samotné vyjadřovací a dorozumivací schopnosti řeči. Na příkladě Puškinovy básně „Ja vas ljubil“, která je jazykově nedeformovaným, přímočaře formulovaným významním (s překvapivou pointou), Roman Jakobson ukazuje, jak funkci estetické dominanty zde přejímají gramatické formy (Jakobson 1995b). Jakobson hovoří v této souvislosti o „poezii bez obrazů“ – a je třeba dodat, že také přímé pojmenování, doslovná platnost výroku může sloužit jako esteticky účinný prostředek. Stává se, že právě nejzávažnější skutečnosti nebudou bývají sdělovány přímo, neobrazně – neobrazné výroky se často objevují například v refrénu či v jiné exponované textové pozici: na pozadí čtenářských očekávání, na pozadí převládajícího obrazného kontextu dokáže forma prostého, lakonického oznámení kontrastem zdůraznit hodnotovou závažnost stroze sdělovaného faktu.

Významnou roli v ustavujícím se básnickém tvaru tak mj. sehrává i velkost rozesťupu mezi oběma subjekty, respektive to, zda a nakolik výrazně je tento rozesťup manifestován. Subjekt díla se někdy, jak jsme viděli, se zobrazným mluvčím solidarizuje, ba zdá se s ním takřka splynout – v lyrice totiž neexistuje bezpečná hranice, jaká v epice odděluje fikčního vypravěče od textově ztvárněného autora na základě jejich přínaléžitosti či nepřínaléžitosti ke světu příběhu. Zájmeno „já“ má v lyrice zvláštní, privilegované postavení (zde pak mj. spočívá důvod, proč někteří představitelé současné teorie fikčních světů vykazují, jak Červenka se zjevným nesouhlasem konstatuje, lyriku z mezí předmětu svého zájmu): zatímco v epice či dramatu si je bez problémů proměnlivě spojujeme hned s tou a hned zas onou fikční postavou, která se v daném okamžiku ujímá slova (ostatně obraz epické či dramatické postavy se do značné míry utváří na základě jejich jednání, v neposlední řadě řečových), v lyrice budeme mít stále tendenci hledat za ním v první řadě básníka. Subjekt díla jako by tedy někdy na pohled víc „mluvil“ než „tvořil“, jako by usiloval potvrdit svá slova vahou své reálné osobnosti. Na opačném pólu pak stojí případy tzv. básně role, tedy případy zjevné *autostylizace*. Řeč fikčního postavy, kterou tu básník očividně nechává promlouvat, přitom může (a ovšem také nemusí) být plná metafor a dalších jazykových „schválností“; básník hovoří ústy někoho jiného, avšak i tento „někdo jiný“ se může vyjadřovat navýsost obraznou, esteticky aktualizovanou řečí; subjekt díla se často nespokojuje s tím, že uvedl na scénu svého imaginárního dvojníka, nýbrž nechává své konstrukční aktivity bezprostředně prosvítat jeho umělecky výrazně organizovanou promluvou.

Distanci mezi oběma subjekty někdy prozradí název, mohou ji též signalizovat gramatické kategorie (sloveso první osoby se nachází v plurálu či v jiném mluvnickém rodu, než jaký odpovídá pohlaví autora), do hry se zapojují i další čtenářská očekávání a znalosti, mimo jiné třeba i údaj známé z básnickova životopisu. Oním druhým, vloženým subjektem pak může být jiný lidský jedinec stejně jako třeba neživá, darem řeči tedy původně nenaadaná bytost, může to též být reprezentant nějaké kolektivní, například národní entity, popřípadě i sama tato abstraktní, personifikovaná entita (tak je tomu třeba v případě Dykovy básně „Země mluví“) atd. Autostylizace vůbec zřejmě říká k zobecnění, ke slovu skrže ni často přičiňají nějaký vyhraněný, hyperbolicky vyostřený typ (vzpomeňme na příklad postavu havíře z Bezručových *Slezských písní*), symbol, mýtus. Autostylizace skýtá básníkovi (subjektu díla) a v jeho stopách i čtenáři příležitost pohlédnout na svět očima momentálně přijaté role, nahlédnout jej tedy z jiné, ne- zvyklé perspektivy. Na zkoušku je tak možno pobýt například ve výrazně odlišném, změněném prostoru, nápadně rozšířeném či naopak zmenšeném, miniaturizovaném, věci mohou být viděny z větší či menší dálky, shora či zdola, a to jak v doslovně prostorovém, tak i přeneseném smyslu. Zejména pohled zdola bývá básnický vědecký a frekventovaný, snad proto, že se dokáže stát symbolem mizérie nejen sociálního, nýbrž i existenciálního údělu člověka. Na samém dně sociální hierarchie přebývá například krysař (tedy postava zároveň opředena legendární, zlověstnou magickou mocí), s, koženou zástěrou ohlodanou“ a s „herkou vychrtlou, zpacenou, hnusnou“, jenž dostává slovo v jedné z básní Hlaváčkovy *Mstivé kantilény*. Podobně Tomanův tulácký mýtus, jenž ve společenském vyděděncství oslavuje prostor autentického, svobodného bytí, nabývá na intenzitě a koncentraci ve chvílích maximálního „ponížení“ mluvčího: v básni „Cassius“ ze sbírky *Melancholická pouť* se mluvčím stává toulavý, opuštěný, zlý pes. Autostylizace vůbec dává nejednou zakusit doteky zla, neboť jedním z jejich možných signálů se stává i etická nepřijatelnost výroků, které příliš vybočují ze stávajícího hodnotového úzu, než aby mohly být brány jako výraz autorových vlastních názorů: říká se tu něco, co autor sotva mohl myslet vážně, evidentně se jedná o provokativní nadsázku... Přitom však každá extrémně vyhrocená teze mívá, a to právě díky své extrémnosti, svůj jistý (negativní) étos, díky němuž bývá též připravena převrátit se ve svůj hodnotový protipól: například okázale vypjatý, cynických poloh nabírající negativismus Gellnerových versů vnímáme jako furiantské, sympaticky opovázlivé, smělé gesto, které se nebojí vysmát se do tváře nicotě... Rozestup mezi oběma subjekty, jenž na zjevné, povrchové úrovni trvá, se tak může v hlubší rovině vytráčet: básník promlouvá cizími ústy, pohlíží na svět cizíma očima – avšak jelikož těmito cizími ústy hovoří a cizíma očima se dívá právě básník, který se se svou autostylizací sžívá, který skrže ni vyslovuje

něco ze svých vlastních myšlenek a pocitů, stává se i tato výchozí cizota posléze známou a pochopitelnou. Ostatně sám pojem básnické autostylizace nevyklučuje básníka-tváře ze hry, pouze jej ukřývá hlouběji do implicitnosti: básník (subjekt díla) vysílá do hry své *alter ego*, které je jeho obraznou paralelou, jakousi jeho komplexní metaforou – s příznačnou pro ni dialektikou podobnosti a rozdílu.

Výslednou podobu subjektu díla si jako vnitřatelé odvozujeme (v básních autostylizacích i jiných) „ze značek tvorby“ (Červenka 2005, s. 754), z otisků konstrukčních aktivit, zároveň si jej však, jak řečeno výše, na jeho básnické dovednosti neredukujeme: skrze pocíťované účinky uplatněných postupů zakoušíme a sdílíme celý jeho hodnotový svět. V portrétu konkrétní, jedinečné lidské osobnosti, kterou dává lyrické dílo čtenáři nahlédnout a kterou mu předkládá k živému spoluprožítí, se potom zřejmě do jedineho, příznačně nerozlišitelného celku slévají významy zúčastněných slov a vět s relativizujícími povědomím o jejich estetických, tvarových motivacích, jakož i se specifickými významy „čistě formálních“ prostředků. Lexikální, syntaktickými vazbami propojené a kontextově tudíž upřesňované významy jsou konfrontovány s významovými korelátory zvukových kvalit, tj. s jejich již zmíněnou jakoby „hudební“, ikonickou zobrazivostí, která si s obzvláštní snadností nalézá životní paralely v oblasti niterných stavů a prožitků: některý verš jako by „tancoval“, jiný zas jako by krácel pomalým, rozvažným, někdy slavnostním, jindy osudově pochmurným krokem, vzestupná intonace může připomínat vzepětí touhy, pozvolna doznívající kadence zas mohou znít „teskně“ atd.; rychlý, svižný rytmus působí jako znamení vitality, monotonie zas někdy zahalují subjekt melancholickým oparem, s jistými typy subjektivního naladění koresponduje někdy převážně „stírný“, jindy zas naopak „povlovný“ ráz ustavujících se významových spojení, přechodů, kontrastů atd. Do tohoto výsledného, jednolitě působícího a zároveň vnitřně dynamického celku ovšem v neposlední řadě pronikají a zasahují také významy, které odkazují k básníkovi právě jakožto ke slovesnému tvůrci, tj. významy spjaté s daným uměleckým výkonem: jednou oceňujeme autorovu virtuozitu, bravurní lehkost, s jakou se vyrovnával s nástrahami materiálu, po druhé zas ve zřetelně vynaloženém úsilí (cítíme, jak úporně musel autor o tvar zápasit) spatřujeme svědecktí umělecké poctivosti. Pozitivně jsme ale připraveni přijímat občas také třeba umělcovu „naivitu“, a to buď skutečnou, na níž se pro zasvěceného, s „vyššími“ nároky obeznameného vnitřatele zakládá zvláštní půvab naivního, inzitního umění (jeho kouzlo rozebíral například Josef Čapek v *Nejstromejším umění*, 1920, a Karel Čapek v knížce nazvané *Marsyas čili Na okraj literatury*, 1931), nebo naivitu záměrnou, tj. vědomou rezignaci na dokonalost, kterou Zdeněk Mathauser nazývá „metahabilitou“ a upozorňuje na její bohatý významový potenciál (Mathauser 1994).

Již sama mnohost a heterogenost složek, které se společně podílejí na jeho utváření, ovšem naznačuje, že takovýto výsledný, *aposteriorně* vyvstávající subjekt není vlastně ničím jiným než čirým pohybem, prouděním významových energií. Chybí mu ontologické zajištění, jaké tvořivému, při práci jakoby právě zastihovanému subjektu dodává jeho předpokládaná identita s reálným umělcem a jakého se v jiné, oslabené podobě dostává i zobrazenému mluvčímu, pokud a nakolik se jeví být postavou, pokud a nakolik se tedy může odvolávat na svou smluvenou, fikční, hypotetickou existenci. Aniž by přestával být vnímán a pocíťován jako individuální lidská bytost, prochází tudíž tento výsledný subjekt jakousi generalizací: před sebou máme nyní spíše již subjekt „jako takový“, v souvislosti s nímž se už příliš neptáme, „čí“ je to subjekt, o to víc nás však zajímají jeho konkrétní kvality. Každé dílo má totiž svůj vlastní, jedinečný a konkrétní subjekt, odlišný od subjektů jiných lyrických děl; jedná se, vypomůžeme-li si naratologickou terminologií, o subjekt evidentně „bez těla“, zato však obdařený výraznou a nezaměnitelnou „psychickou fyziognomií“. Snadno se ale u něj též rozplývají veškeré hranice, včetně hranice mezi subjektem a objektem: obraz vnitřního světa subjektu sestává v lyrice většinou z velké části z obrazů nějakých „vnějších“ skutečností, tj. z hodnotově signifikantních věcí, ať již jsou prezentovány jako vnímané, vzpomínané apod., nebo jsou zpřítomňovány cestou přirovnání či metafory, popřípadě vystupují v roli věcně ne-motivovaného symbolu atd. Tyto předmětné motivy pak příznačně odkazují současně dvojím směrem: jednak k subjektu, do jehož vědomí bývají v lyrice integrovány („fikční hmotný svět v lyrice je prezentován skrze mentální procesy lyrického subjektu, nazírán jako obsah vědomí“; Červenka 2005, s. 773), jednak ale poukazují také bezprostředně ke svému předmětnému zázemí. Stávají se tak součástí imaginárního předmětného světa, po němž nás subjekt příznačně doprovází – například Petr A. Bílek výslovně a s důrazem připomíná, že široce chápáný „lyrický subjekt má [...] přiřazenou funkci průvodce po lyrickém fikčním světě“ (Bílek 2006, s. 143). Lyrický text mj. vyzývá čtenáte, aby se sama obsadil do centra a ohniska nabízené perspektivy: působením textu vyvstávají ve čtenářově obrazotvornosti předměty, předmětné konfigurace, celé výjevy apod., které ovšem právě proto, že v lyrice se vždy tím či oním způsobem vztahují k subjektu, jsou stále připraveny intenzivně vyznačovat auru svých „lidských“ významů, svou latentní niternou symboliku.

Lyrika skýtá vůbec příležitost uvědomit si, jak si obraz svého komunitního protějšku utváříme z obecně přístupného, sdíleného a přitom individuálně osvojevaného materiálu. Subjekt, který zde důrazněji než v jiných literárních druzích slyšíme promlouvat, je pro vnitřatele bezpochyby druhým, jiným, časoprostorově odděleným a mentálně odlišným jedincem – v lyrické

stejně jako v každé jiné komunikaci se hovoříci já z příjemcova pohledu mění v *ty*, jemuž chci (já, posluchač, čtenář) porozumět; avšak porozumět druhému individu, jak zdůrazňují filosofové, dokážeme zas jen díky tomu, že jej chápeme jako jistou analogii sebe sama, že si tedy do jeho obrazu mimoděk promítáme své vlastní ustrojení a vlastní zkušenost. A také tomuto aspektu dává lyrika vyniknout: aby se čtenář naladil na pocitovou vlnu lyrického textu, musí z paměti vyvolávat a do jeho tkáně dosazovat připomínky nejrůznějších vlastních, osobních zážitků, na jejichž obecnější, nadindividuální hodnotové významy se přitom může a musí spoléhat. A jelikož v lyrice, ale i v umění vůbec nenarážejí tyto významy na bariéry reálně uplatňovaných, a tudíž často i odlišných, střetávají se praktických zájmů, oba subjekty, promlouvající a vnímající, jako by tu posléze splyvaly takřka v jediný celek: nedá se s konečnou platností rozhodnout, zda posláním lyriky je umožnit vnímateli setkání s jinou, a právě v této své jinakosti zajímavou lidskou osobností, nebo zda se z básníkova podnětu, z podnětu básníkem vytvořeného textu setkává čtenář především sám se sebou, s jednou z možných verzí svého vlastního já.

Literatura

- Bílek, Petr A. „K hledání hranice, kdo kde co v lyrice mluví“, in *Česká literatura*, 2006, roč. 54, č. 2–3, s. 140–147.
- Červenka, Miroslav. „Fikční světy lyriky“. In *Na cestě ke smyslu: Poetika literárního díla 20. století*. Eds. Daniela Hodrová, Zdeněk Hrbata a Milena Vojtková. Praha : Torst, 2005, s. 711–783.
- Elfort, Thomas Stearns. „Tradice a individuální talent“. In *tyž. O básnictví a básnících*. Ed. a přel. Martin Hilský. Praha : Odeon, 1991, s. 9–17.
- Friedrich, Hugo. *Struktura moderní lyriky: Od poloviny devatenáctého do poloviny dvacátého století*. Přel. František Ryčl. Brno : Host, 2005.
- Genette, Gérard. „Fikce a dikce“. In *tyž. Fikce a vyprávění*. Přel. Eva Brechtová. Brno – Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2005, s. 3–33.
- Jakobson, Roman. „Lingvistika a poetika“. In *tyž. Poetická funkce*. Ed. Miroslav Červenka, přel. Miroslav Červenka, Milada Chlbcová a Tereza Pokorná. Jinočany : H+H, 2005a, s. 74–105.
- Jakobson, Roman. „Poezie gramatiky a gramatika poezie“. In *tyž. Poetická funkce*. Ed. Miroslav Červenka, přel. Miroslav Červenka, Milada Chlbcová a Tereza Pokorná. Jinočany : H+H, 1995b, s. 106–125.
- Mathauser, Zdeněk. *Estetické alternativy: Jazyk vědy a jazyk poezie*. Praha : Gryf, 1995.
- Mukařovský, Jan. „Záměrnost a nezáměrnost v umění“. In *tyž. Studie z estetiky*. Praha : Odeon, 1966b, s. 89–108.

- Mukařovský, Jan. „Individuum a literární vývoj“. In *tyž. Studie z estetiky*. Praha : Odeon, 1966a, s. 226–235.
- Mukařovský, Jan. „Intonace jako čímel básnického rytmu“. In *tyž. Studie z poetiky*. Praha : Odeon, 1982c, s. 191–204.
- Mukařovský, Jan. „O jazyce básnickém“. In *tyž. Studie z poetiky*. Praha : Odeon, 1982a, s. 93–136.
- Mukařovský, Jan. „K sémantice básnického obrazu“. In *tyž. Studie z poetiky*. Praha : Odeon, 1982b, s. 137–142.

Once More to the Organization and Functions of the Lyrical Subject (Subjects) in Lyrical Poetry

The study draws attention to the complexity of the classification criteria on the basis of which contemporary literary theory identifies individual lyrical subjects of the work of lyrical poetry, at the same time rightly distinguishing them from the empirical author. For instance, the internal lyrical subject of a poem, forming a component of the poem, who seems to express his impressions and experiences directly, without regard to the aesthetic nature of the text (Miroslav Červenka uses the term “lyrical subject”, the author of this study suggests more neutral term “represented speaker”) may be considered from the point of view of his fictional status, but it can be also viewed, with other implications, as a bearer of the artistically non-specific language competences in general. Červenka then distinguishes the superimposed subject and calls it “the subject of the work”, conceiving it as the subject of the creative activity. This subject is deduced by the reader from the work retrospectively. The complex nature of this subject is aptly perceived, but at the same time one has to be careful not to reduce this total, spontaneously and intuitively experienced subject of the work, who emerges before the reader as a complete correlate of the particular semantic structure of the text, only to the limited sum of the abstract, solely rationally recognized techniques.