

**Univerzita Karlova
Filozofická fakulta**

Habilitační práce

Studie o poezii a poetice

2018

Josef Hrdlička

Obsah

Úvod	3
I	
1. Poznámky k básnické řeči	7
2. Cullerova <i>Teorie</i> a problémy lyriky	27
3. Stát se básníkem. Proměny expresivní figury	42
4. Dvakrát o identitě básníka	62
Kdo je já?	62
Scéna blesku	66
5. Poezie a exil	71
6. Bachelard a poetika subjektu.....	106
II	
7. Krutost a melancholie: kameny Rogera Cailloise	131
8. „Být na dvou místech“: k básnickým obrazům Konstantina Biebla	148
9. K lyrické paměti po druhé světové válce (Paul Celan a Jiří Kolář)	160
III	
10. Paměť a exil v <i>Sešitech Josefíny Rykové</i>	183
11. Exil a úkryt	202
12. Ve stínu vzpomínky	220
Literatura	235

Úvod

Předkládaná práce shrnuje studie věnované poezii a některým otázkám poetiky, které vznikaly v posledních letech. Část z nich byla vydána v knize *Poezie a kosmos* (2017), zde je doplňuji o další studie věnované problematice teorii lyriky a poezie ve vztahu k exilu. Obě skupiny textů vznikaly ve vzájemné souvislosti (kapitola o exilové poezii Milady Součkové byla součástí zmíněné knihy), kterou se s jistým výhledem pokusím naznačit.

Jednou z výchozích otázek je vztah básnické řeči a světa. Slovo *kosmos* odkazuje k představě uspořádaného světa, který báseň předpokládá, zviditelňuje nebo utváří. První kapitola uvádí některé možnosti, jak tento vztah mezi řečí a světem chápat, a podává rozlišení několika typů básnické řeči. Harmonický vztah básnického slova a kosmu předpokládá Gaston Bachelard ve svých knihách věnovaných poetice. Neméně důležitým rysem Bachelardova myšlení je oddělení poetiky a vědy. To mu na jedné straně dovoluje právě v poetice pracovat s obrazem *kosmu*, na druhé straně je tento obraz odkázán do oblasti poezie, zatímco věda v Bachelardově pojetí již není schopna představit ucelený obraz světa.

Podobná představa *kosmu* je ale omezená i v oblasti poezie, k níž Bachelard přistupuje selektivně. V kapitole věnované Paulu Celanovi a Jiřímu Kolářovi se snažím ukázat rozpad takové představy kosmu v poezii po druhé světové válce. Podobný pohled je v moderní poezii samozřejmě starší, přinejmenším by bylo třeba zmínit Eliotovu skladbu *The Waste Land* (*Pustá země*, 1922) nebo Yeatsovou báseň *The Second Coming* (*Druhý příchod*, 1919), v poválečné době již ale nejde o jednotlivé básně – tato tendence v poezii ne-li převažuje, pak alespoň tvoří jeden významný a silný proud. Její součástí je také radikálnější narušení formy a zavedených postupů, jak o tom svědčí mimo jiné oblast konkrétní a konceptuální poezie, k níž lze přiřadit část díla Jiřího Koláře. Poválečné období v poezii charakterizuje, byť problematicky a polemicky, Adornův výrok o tom, že psát poezii po Osvětimi je barbarské.¹ Adorno se zjevně vztahuje k představě poezie jako výrazu nitra, jak ji v 19. století ustálila zejména Hegelova estetika. V tomto ohledu znamená báseň vyjádření osobního prožitku,

¹ Podrobněji se Adornovou tezí zabývám v 9. kapitole; sr. také Petříček, *Filosofie en noir*, s. 93n.

který zároveň nese univerzální význam sdělitelný také ostatním a básník je tedy klíčovou figurou kultury v tom, že vytváří pojetí mezi jednotlivcem v jeho jedinečnosti a kolektivem. „Po Osvětimi“ ale osobní prožitek nemůže mít takový význam, aby se stal důvodem básně. V tom tkví smysl Adornových slov, ale také jisté nedorozumění. Jednak proto, že nejpozději od Baudelairových *Květů zla* je básník spíše okrajovou postavou kultury, a především proto, že poezie, a nejen po druhé světové válce, poetiku prožitku postupně opouští a klade si podobné otázky jako filosofie.

Exil představuje jiný pohled na rozpad světa jakožto kosmu. Pokud básnická řeč formuluje nebo může utvářet vztah člověka a kosmu, předpokládá určité zapojení do společenství. Je-li je ale básník vyloučen ze společenství jazyka a kultury, ocitá se řeč v prázdnu a celý vztah přestává fungovat. Exil podává celou řadu příkladů toho, jak se básnická řeč v takovém odloučení proměňuje.

V mnoha případech znamená básnické podání exilu rozdělení mezi dvě místa *tady* (exil) a *tam* (domov). Tato základní polarita charakterizující nostalgii vytváří zdvojený obraz světa, v němž je „básník“ vyloučen. Tuto polaritu, ve svém případě mezi středem světa Římem, a Tomidou, vylíčenou jako ledový pól, rozvinul Ovidius, na nějž navázala celá řada dalších básníků. Vyloučení básníků ze společenství má svou dlouhou „tradiční“, kterou je možné vztáhnout k Platónově *Ústavě*. Představa exilu také řadě básníků posloužila jako obraz jejich postavení v moderní společnosti, aniž by byli skutečnými exulanty. Právě Adorno ostatně charakterizoval pozici intelektuála v moderní společnosti imperativem bezdomovectví: „je součástí morálky nebýt sám u sebe doma“.² V tomto ohledu je klíčová Baudelairova báseň *Labuť*, v níž exil nabývá existenciálního rozměru. V poválečné době rozpracoval polaritu exilu a přítomnosti francouzský básník Yves Bonnefoy, který v tom velmi subtilně navazuje na Baudelaira. Bonnefoy zdůrazňuje konečnost a smrtelnost člověka a uvědomění světa popisuje jako střídavý pocit „bytí následovaný pocitem vyhnanství“.³

Práce je rozdělena na tři části. První z nich je věnována obecným otázkám poezie a poetiky. Po první kapitole, která je věnována modalitám básnické řeči, se

² Adorno, *Minima moralium*, s. 41.

³ Bonnefoy, *Le carrefour dans l'image*, s. 14.

ve druhé věnuji Cullerově knize *Theory of the Lyric*, která do studia poezie vnesla důležité impulsy. Ve třetí kapitole se zabývám básněmi, které tematizují básníka jako toho, kdo je schopen promlouvat v básni, tedy dát básnické řeči její účinnost a působivost. Dlouhou a komplexní historii této „expresivní figury“ tu jen načrtávám a soustředím se na její rozpad v poválečném období. Doplnuji ji dvěma kratšími studii věnovanými dílčím motivům. Následující kapitola podává stručný přehled o poezii a exilu, jejím cílem je navrhnout základní vymezení poezie exilu, s nímž by bylo možné dále pracovat a uvažovat o jeho historických i poetologických mezích. První část uzavírá kapitola, v níž se pokouším zmapovat poetiku Gastona Bachelarda.

Druhá část práce zahrnuje studie rozvíjející přímo nebo polemicky Bachelardovu poetiku. Sedmá kapitola se zabývá texty o kamenech Rogera Cailloise, které představují svébytnou básnickou meditaci nad kameny, v níž se ukazuje pro člověka archaický rozměr kosmu. Osmá kapitola pojednává o obrazech v básnickém díle Konstantina Biebla, které jsou spojeny s místy a s pohybem mezi místy. Na ně navazuje zmíněná kapitola o poezii Jiřího Koláře a Paula Celana, u nichž je harmonický kosmos přítomný jako nemožný protiklad rozkladu světa a člověka.

Třetí, závěrečná část práce obsahuje tři studie o poetice exilu, které rozvíjejí některé otázky nadhozené v první části. V kapitole o *Sešitech Josefíny Rykové* se zaměřuji na poslední sbírku Milady Součkové a její pokus o konstrukci soukromého kosmu založeného na kultuře a paměti, a to v podmínkách exilu v období studené války. Nostalgickou a zároveň konstruktivní imaginaci Milady Součkové chápu jako kontrapunkt poválečné poezie. Následující kapitola sleduje obraz exilu jako úkrytu mj. v prozaických textech Egona Hostovského. V poezii nachází topos úkrytu jeden z vrcholů u Ivana Blatného, jemuž psaní básní dovoluje vytvářet neustále obnovovaný příbytek ze slov. Poslední kapitola je věnována otázce „zapomenutých“ vyhnanců, kterou v poezii zásadně otevřel Charles Baudelaire v básni *Labuť*. Ukazuje mimo jiné, jak je ustálený obraz exilu genderově polarizovaný a jak často a samozřejmě vylučuje ženské postavy. Zatímco mužští exulanti těžší z archetypu odysseovského a aeneovského hrdiny a zakladatele, řada jiných postav (a nejen ženských) jako by vedle nich zákonitě

ztrácela své místo v kolektivní paměti. Baudelaire upozorňuje právě na ně a vybízí k uvažování o jiné historii exilu či vyloučení.

Některé z kapitol této práce vyšly dříve samostatně, v této práci jsou v různé míře přepracované a doplněné.

Druhá kapitola Cullerova *Teorie a problémy lyriky* byla přijata k vydání v časopise *Česká literatura*.

Čtvrtá kapitola: Dvě komparativní skici o identitě básníka. *Slovo a smysl (Word and Sense)* 2014, 11, č. 21, s. 255–261.

Sedmá kapitola: Cruelty and Melancholy: The Stones of Roger Caillois. In Vydra, Anton, ed. *The Yearbook on History and Interpretation of Phenomenology 2013: Person – Subject – Organism*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2014, s. 185–203.

Osmá kapitola: „Být na dvou místech“. K básnickým obrazům Konstantina Biebla. In Wiendl, Jan, ed. *Tělo, smysly, emoce v literatuře; Tělo, smysly, emoce v jazyce*. Praha: FF UK, 2012, s. 47–57.

Devátá kapitola: K lyrické paměti po druhé světové válce: Paul Celan a Jiří Kolář. *Svět literatury* 2012, 22, č. 45, s. 109–126.

Desátá kapitola: Paměť a exil v *Sešitech Josefíny Rykrové*. *Slovo a smysl (Word and Sense)* 2012, 9, č. 17, s. 61–81.

Dvanáctá kapitola: À l'ombre du souvenir. Exil, littérature et exclusion du souvenir. *Revue de littérature comparée* 2018, 92, 1, s. 3–17.

Kapitoly 1, 3, 4, 6–10, které vyšly v knize *Poezie a kosmos* (Praha: Malvern, 2017), odsud přejímám beze změny.

1. Poznámky k básnické řeči

*Dosažitelné, blízké a neztracené zůstalo uprostřed
ztrát jedině: řeč. Řeč zůstala neztracena, ano,
navzdory všemu. Ale musila nyní projít svými
vlastními nezodpověditelnostmi, projít strašlivým
oněměním, projít tisícerými temnotami smrtících
promluv. Řeč prošla tím vším a nevrátila nám žádná
slova o tom, co se stalo; tímto děním však prošla.
Prošla jím a směla se opět projevit, „obohacena“ tím
vším.*

Paul Celan

I

Řeč strukturuje náš svět, poskytuje slova pro to, co v něm je, pro naše pocity, myšlenky vztahující se k věcem světa, i pro nové věci, které dříve neexistovaly. Ale méně zjevně a různými způsoby řeč také určuje, pro co pojmenování není, a o čem se tedy nehovoří, což někdy poznáme při srovnání dvou různých jazyků nebo jazykového úzu různých období. A možná ještě citelněji, když nám v určité chvíli dojdou slova a zůstane jen nejasný pocit. Řeč také v jednom ohledu svět vytváří, protože jej pojmenovává a uspořádává. To, co pro nás tvoří svět, vyslovujeme v řeči.

Do jaké míry, v jakém smyslu je tedy svět pouze protějškem řeči, a nakolik může být dán jen tím, jak o něm hovoříme nebo můžeme hovořit? Obtíž je na obou stranách otázky. Jednak se lze ptát, zda se něco ze světa naprosto vymyká řeči (a zda a jak se k tomu v tom případě lze vztahovat), jednak jde o možnost řeči *vyzdvihnout* něco, co dosud označeno nebylo, ukázat na to nebo to pojmenovat, třebaže jméno *tomu* nemusí svým řádem odpovídat, a zpočátku i ono funguje jen jako poukaz. Problém by bylo možné zformulovat také takto: pokud světu přikládáme Celanovým slovem „mříž řečí“ (*Sprachgitter*), určujeme, o čem je možné hovořit a o čem ne; básnická řeč (a nejen ona) se ale může vztahovat právě k této mříži a „mezer“ se dotknout. Pak je nasnadě další otázka, zda tomuto kladení mřížky něco *předchází*, anebo je svět dán právě spolu s tím, že je řeč (a obecněji myšlení a vztahování se ke světu).

Odpovědí, ale i způsobů, jak se ptát, je pochopitelně více a spolu vytýčují pole, v němž se může poezie pohybovat. Některé staré mýty (Genese, Enúma eliš) spojují počátek světa s řečí a stav *před* světem pojmenovávají jako neuspořádanost (chaos) nebo nepřítomnost. Také mýty, které řeč na počátku výslovně nezmiňují, se vztahují k nějakému stavu před, i před samotnou řečí. Když Múzy v Hésiodově *Kosmogonii* zpívají o vzniku světa a Chaosu na jeho počátku, vypovídají o něčem, u čeho nebyly. Ačkoli takové srovnání zní možná zvláště, moderní přírodní vědy se jim v tom podobají: ze stop v přítomném světě jsou schopné vyčíst hypotézy o podobě světa před tím, než se objevil život, a tedy před tím, než vůbec bylo možné o světě hovořit. Přesto jim přikládáme jistou důvěru, zatímco Múzy přicházejí zkrátka.

Francouzský filosof Quentin Meillassoux podobné „stopy“ nedostupné minulosti nazývá *archifossile*,⁴ jsou to „látky poukazující k existenci nějaké skutečnosti nebo události předchůdné (*ancestral*), starší než pozemský život. *Archifossile* tedy označuje materiální podklad, z něhož vychází experimentování dovolující zhodnotit nějaký předchůdný fenomén – například izotop, u něž známe rychlost radioaktivního rozpadu, nebo světelné záření hvězdy, které může podat informaci o datu jejího utváření.“⁵ Kritický filosof může namítnout, že tyto archaické fosilie možná přesahují rámec světa pro nás, ale my nemůžeme s jistotou vypovídat o jejich povaze *před* světem, předtím, než hypoteticky byly dány jako jev tak, jak se nám jeví. Otázka ale stojí tak, že „myslet předchůdnost (*ancestralité*) znamená myslet svět bez myšlenky – svět bez danosti světa“.⁶ Můžeme tedy uvažovat o archaickém v tom smyslu, že je dáno jako archaické (tj. předcházející možnost myšlení a řeči) *pro naše myšlení*, anebo tak, že *předchází možnost myšlení jako takovou*.⁷

Paul Ricoeur problém formuluje z jiného pohledu, jako řadu aporií časovosti. Rozpor kosmologického a fenomenologického času spočívá v tom, že

⁴ Termín by bylo možné přeložit jako *archaická fosilie*, protože nepoukazuje ke stopám minulého života, ale k něčemu před ním.

⁵ Meillassoux, *Après la finitude*, s. 26.

⁶ Tamtéž, s. 39.

⁷ Sr. formulaci této alternativy tamtéž, s. 168. Meillassouxova kniha je důmyslnou polemikou s kantovskou kritikou filosofii, ale také současnou fenomenologií vycházející z Husserla. Meillassoux se snaží *spekulativně* obhájit možnost myslet svět před daností (*donation*) světa pro myšlení. Drží se přitom v rovině racionálního myšlení a jeho spekulace se zaměřují na matematizovanou stránku těchto „archaických fosilií“.

oba časy jsou neslučitelné do jediné časovosti, jeden nelze odvodit z druhého, ale zároveň se bez obou těchto časů neobejdeme. V konfrontaci Heideggerova existenciálního času a času „běžného“ vyvstává neslučitelnost lidské přítomnosti s okamžikem v kosmickém měřítku. „To, že toto přiřazení k jedinému časovému měřítku je v poslední instanci klamné, dosvědčuje následující paradox: časový úsek lidského života se ve srovnání s rozsahem kosmických trvání jeví jako bezvýznamný, třebaže právě tento život je místem, odkud vychází každá významná otázka.“⁸

Nyní nejde o filosofický rozbor této otázky, ale o to, co a jak k ní může říci poezie. Paul Ricoeur naznačuje řešení, když zdůrazňuje *jinou* rovinu fikce a filosofického diskurzu. Fikce tyto aporie zpracovává jako „imaginativní variace“;⁹ „fikce není ilustrací nějakého již existujícího fenomenologického tématu, nýbrž v jedinečné podobě aktualizuje jeho univerzální smysl“.¹⁰ Příkladem takové *variace* může být Pascalův výrok o úzkosti z nekonečna, v němž je lidský čas nazřen měřítkem kosmického času.¹¹ Pokud má poezie tento paradox přeformulovat, musí na hranici obou zmíněných časů narušit obvyklý způsob řeči, který jen potvrzuje zažitý obraz světa. Musí hovořit v jiném režimu, i když bude používat tatáž slova. Jedním z příkladů takového posunu řeči jsou meditace nad kameny Rogera Cailloise. Kameny jsou předměty, které z realistického pohledu životu předcházejí, dostávají se k člověku v čase přes hranici danosti světa pro řeč a myšlení. Kámen jako archaický předmět mě vybízí k přemítání o tom, co bylo *kdysi*, dříve, než tu byla řeč a myšlení. Nestaví mě před filosofické otázky o možnostech takových úvah, nýbrž vytváří situaci, v níž myšlení sestupuje do času před tím, než vůbec existoval člověk jakožto myslící bytost. Otevírá nesmírný čas podobný pascalovskému nekonečnu. V Cailloisových meditacích dochází k posunu od řeči, která popisuje podobu kamenů, k řeči, která líčí jejich archaickou historii a to, co lze vidět a popsat, vyslovuje jako dílo archaických procesů. V takových chvílích také řeč překračuje určitou hranici a nechává se strhnout závratí z archaického času, v níž všechno, co na kameni vnímám, mění svou povahu a ukazuje se jako původně nepostižitelné a nevnímátné, ačkoli něco z toho nyní

⁸ Ricoeur, *Čas a vyprávění* III, s. 133.

⁹ Tamtéž, s. 143.

¹⁰ Tamtéž, s. 189.

¹¹ Sr. Meillassoux, *Après la finitude*, s. 160.

vidím a pojmenovávám známými slovy. Kameny i některé jiné věci světa jsou schopny připomínat tuto vnitřní hranici světa a stahovat do ní i řeč. A řeč a myšlení jsou schopny ji odhalovat.

Poezie a vůbec umění v této věci může hrát důležitou úlohu, protože neuvažuje o tom, *co* bylo, jako věda, ani o tom, *jakým způsobem to myslet*, jako filosofie, ale spíše dává najevo nebo zdůrazňuje, že toto archaické je ve světě přítomné, jen se vymyká běžnému způsobu řeči. Režim řeči, který tuto skutečnost vyzdvihuje, se vyznačuje určitým dekonstruktivním zdvojením. I když nemusí být přímo tematizována, vztahuje se nyní řeč sama k sobě, *odhaluje* strukturu, která pro nás fixuje řád světa, a naznačuje přítomnost *jiného rozměru* této struktury cizího.

Německý filozof Karl Heinz Bohrer vydal v osmdesátých letech studii nazvanou „Po přírodě“. Zabývá se v ní mimo jiné zlomem v básnickém pohledu na svět (exemplifikuje jej jednou Hölderlinovou básní), po němž není možné se bezprostředně vztahovat k přírodě. Hölderlin vyslovuje „zrušení svazku mezi přírodou a subjektem“, rozchází se „s božsky inspirovanou zkušeností přírody“.¹² Celý proces se podle Bohrera uzavírá u Gottfrieda Benny, v jehož básni *Melancholie* (1954)¹³ zkušenost přírody ani není vylíčena, „je již jen myšlena jako literární zprostředkování, aby mohla být popřena jako klam“.¹⁴ Na místo přírody pak nastupuje estetizovaná subjektivita, jejímž znakem je duševní stav smutku.¹⁵

Bohrer se ale soustředí na určitou konstelaci subjektivity ve vztahu k přírodě a některé důležité aspekty věci opomíjí. Podíváme-li se na Bennovy verše blíže, *neříkají* nic jiného, než že řeč nám nabízí konvenční a zavedené znaky pro věci „přírody“ a že v této konvenci znaky přírodu „zastupují“, utvářejí svět řeči, který dokonale překrývá svět jako takový, a tedy není jisté, zda něco takového jako příroda vůbec existuje. Jedinou jistotou zůstává stav duše, který toto zklamání doprovází. To ale neznamena, že takový stav je bezvýchodný. Situace

¹² Bohrer, *Nach der Natur*, s. 212.

¹³ Benn, *Gedichte*, s. 445: „Wenn man von Faltern liest, von Schilf und Immen, / dass sich darauf ein schöner Sommer wiegt, / dann fragt man sich, ob diese Glücke stimmen / und nicht dahinter eine Täuschung liegt, [...] / untäuschbar bleibt der Seele Agonie.“ (Když člověk čte o motýlech, o rákosí a včelách, / až se z toho krásné léto houpá, pak se sám sebe ptá, zda tato štěstí ladí / a zda za tím není nějaký klam, [...] / neklamnou zůstává jen agonie duše.)

¹⁴ Bohrer, cit. d., s. 213.

¹⁵ Tamtéž, s. 229.

odpovídá Baudelairovu *spleenu* a „východisko“ z ní je podobné tomu, jež nachází Baudelaire v jiných svých básních. Musí přijít něco v řeči neartikulovaného, co uzavřenost naruší – tupý úder polen jako ve Zpěvu podzimu, neznámý zvuk apod.¹⁶ Něco, co ukáže, že artikulovaná řeč je neúplná. Chybějící prvek se prosazuje jako *skutečnost* v té chvíli silnější než skutečnost, kterou lze označit slovy. Neartikulovaná skutečnost působí svou bezprostřední naléhavostí. Toto *reálné* může být vůči řeči relativní a jen dočasně neartikulované, ale může být také v běžném režimu řeči neartikulovatelné. Problém nespočívá v přírodě, ale spíše v rovině řeči a myšlení, které přírodu vymezují. A poezii může jít také o to, co se vymyká této základní strukturující řeči.

Dvacáté století se dvěma světovými válkami vnáší nebyvalou mnohoznačnost do vztahů mezi řečí a válkou. Často bývá zmiňována paušalizující a zkreslená interpretace Adornova výroku ve smyslu „po Osvětimi není možná poezie“;¹⁷ zatímco Adorno spíše poukazuje k tomu, že básně se ocitají v překerní situaci. Podle zjednodušujícího pochopení jeho slov se události symbolizované Osvětimi natolik vymykají běžnému řádu věcí, že báseň je nedostatečná a přímo nepatřičná, a možná také neexistuje a nemůže existovat žádný privilegovaný mluvčí, za nějž byl snad v minulosti pokládán básník. Faktická situace je ale jiná: básně se psaly a pší a různé imperativy, politické motivy a ideologické cíle hrály (a hrají) spíše roli faktorů, které podobu básní ovlivňují. Světová válka a ve Východní Evropě poválečná totalita, která má svého nepřítele a svou „studenou válku“, představují situace příkladně spojené s řečí. Ideologický diskurz je typ řeči, která se staví, jako by skutečnost plně uchopila, a přestává rozlišovat mezi uchopením a manipulací. Právě tehdy je důležitá skutečnost jako to, co se strukturující řeči vymyká, a tedy manipulaci odolává.

II

Termín *básnická řeč* není samozřejmý ani jednoduchý. Skrývají se za ním dva nevyslovené předpoklady: že poezie byla nebo je chápána jako zvláštní typ řeči,

¹⁶ Tímto momentem násilného proniknutí do uzavřeného prostoru „spleenu“ se zaobírá Yves Bonnefoy (*Sedmá strana hluku*).

¹⁷ Adornovým výrokiem se blíže zabývám v deváté kapitole.

jako významná nebo někdy dokonce božská řeč,¹⁸ a že dodnes si poezie mezi různými literárními žánry nebo druhy podržuje ne-li nejtěsnější, pak jistě zvláštní vztah k mluvenému slovu, a to především důrazem na zvukovou stránku.¹⁹ Pokud bychom ale poezii chtěli chápat především jako mluvenou řeč, musíme se vzápětí vypořádat s otázkou písma a psanosti. Ve 20. století je navíc velká část básnických textů a projevů svou povahou psaná, určena k tichému čtení nebo alespoň písemně fixovaná. Přesto může mít každá báseň více nebo méně rysů charakteristických pro orální poezii,²⁰ takže dvojice psaného a orálního slouží jako ideální polarita, v jejichž mezích lze většinu textů situovat, a co je důležitější, nabízí dvojí možnost čtení některých básní.

Vedle této polarity je důležitou stránkou funkční typologie básnické řeči. Situaci, o níž mi jde, postihují tři základní režimy řeči. Pro jejich označení používám s jistou volností lacanovskou triádu *imaginárno, symbolično, reálno*, kterou si v podobném kontextu oblíbila anglofonní kritika.²¹ Tři členy používám v užším smyslu jako modalities básnické řeči. V tomto ohledu tedy mají metajazykovou povahu vzhledem k řeči běžné komunikace a myšlení i k imaginárnu jako rovině představ a projekcí. Paul Allen Miller trojici termínů popisuje takto:

... tři termíny vycházející z lacanovské psychoanalýzy, ale dnes používané celou řadou kritiků. Jde o Imaginárno, Symbolično a Reálno. [...]

Imaginárno je termín odvozený z freudovského pojmu Imago. Lacanova

¹⁸ U doložených příkladů „božské řeči“ jde převážně o archaická synonyma, která básníci pochopitelně znali, označená za řeč bohů. K problematice sr. Toporov, *Die Ursprünge der indoeuropäischen Poetik*, zejm. s. 200n.; Watkins, *Language of Gods and Language of Men*; West, *Indo-European Poetry and Myth*, s. 160–162. Ve 20. století toto téma aktualizuje Heidegger, řeč u něj ovšem není božská, funguje ale podobným způsobem a Heidegger, který básnickou „techniku“ opomíjí, její povahu mytizuje.

¹⁹ K diskuzi tohoto rysu sr. Wolf, *The Lyric: Problems of Definition*, s. 24, 38.

²⁰ Walter Ong uvádí tyto psychodynamické vlastnosti orality: – aktivní povaha slova; – úzká souvislost s pamětí, – spíše aditivní povaha projevu, – kumulativnost spíše než analytičnost, – redundantnost, – konzervativnost, – blízkost přirozenému světu (neabstraktnost), – agonální rysy, – empatie a účast spíše než odstup, – homeostáza (rovnováha založená na přítomnosti), – situačnost (*Technologizace slova*, s. 41–70). U většiny těchto rysů zdůrazňuje převahu, nikoli výlučnost. Některé z nich pochopitelně nemusejí být znakem pouze orálního projevu a spojení může být částečně historické povahy. Kromě toho lze polaritu orálního a psaného chápat jako pomocnou. Do popředí pak vystoupí odlišné póly, například kolektivnost/individuálnost recepce apod.

²¹ Sr. důležitou knihu Hala Fostera o moderním umění *The Return of the Real*. K lacanovskému kontextu sr. Fulka, *Psychoanalýza a francouzské myšlení*.

teoretizace pojmu je velmi rafinovaná, ale na nezákladnější rovině se vztahuje k obrazu nás samých, který promítáme do světa. Symbolično je naproti tomu světem pravidel a kódů. Zahrnuje řeč a ostatní sdílené sémiotické systémy. Je založeno na pojmu jazyka ze saussurovské lingvistiky a představuje sdílenou společnou mřížku srozumitelnosti, která určuje společenství. Jako subjekty jsme druhými uznáváni, jen pokud zaujímáme nějaké postavení v Symboličnu. Toto postavení může lépe nebo hůře odpovídat představě, kterou jsme si o sobě vytvořili v Imaginárnú. Poezie jako jazyková činnost přísluší do Symbolična, ale nepochybně [...] obsahuje podstatný materiál z Imaginárna. Reálno je to, co nespadá ani do jedné z předchozích kategorií. Není to „realita“, protože je právě tím, co uniká jazykovému výrazu a imaginárnímu přivlastnění. Reálno tedy nemůže být předmětem vědomé zkušenosti. Je důležité dodat, že Imaginárnú, Symbolično a Reálno neoznačují vzájemně se vylučující oblasti, ale pronikající se rejstříky existence. Naše imaginární projekce jsou ponořeny v kódech a normách Symbolična, a Symbolično poskytuje pravidla, kódy a formy pro zpracování Imaginárna. Reálno nepředstavuje ani tak nějaký svět mimo tyto dvě oblasti, jako jejich nutné meze. Tato triáda má celou řadu výhod. Umožňuje nám teoreticky uchopit vztah já ke společnosti, aniž by se jeden z termínů vztahu zhroutil v pouhý protiklad druhého nebo byl jeden termín podán jako sekundární odraz druhého. Tuto triadickou strukturu nelze omezit na nějaký esencialismus, protože každý z členů vždy relativizuje a rekontextualizuje ostatní. Neexistuje nějaké jedno Imaginárnú nebo Symbolično, ale jen specifické příklady, které se různým způsobem vztahují k sobě navzájem. Neexistuje dokonce ani nějaké jedno Reálno. Reálno vyznačuje meze každé sebeprojekce a společného systému norem a kódů. Tím také vyznačuje prostor historické změny, prostor, v němž se daný ideologický systém nebo osobní projekce střetává se svou vlastní konečností, a tedy také nutností změny.²²

²² Miller, *Subjecting Verses*, s. 5.

Symbolický režim řeči zakládá, stabilizuje a modifikuje strukturu společného světa jako kolektivní diskurz. Básnická řeč a řeč vůbec ustavuje a opakuje řád světa, který má společenský rozměr a daná společnost jej bere za svůj. Exemplárně tento režim vyjadřují staré kosmogonické mýty, v nichž se také objevuje odkaz přímo k řeči. Řeč tu hovoří o stavu *před* pojmenováním, ale totéž pojmenování zároveň již zná, takže v jedné rovině je vyprávěn příběh o *počátku* a ve druhé se děje *opakování* řeči, její potvrzení v sobě samé jakožto řádu:

*Když nahoře nebesa nebyla pojmenována,
dole zem jménem nebyla zvána,
(byl tu jen) prvotní Apsú, jejich zploditel,
(a) hřmotná Tiamat, rodička veškerenstva.
Své vody mísili dohromady,
houštiny z rákosu se vzájemně nesplétaly a stvoly se na sebe nevrstvily.
Když žádný z bohů se (ještě) neobjevil,
jménem nebyl nazván, osudy nebyly určeny.²³*

Nejde o jednoduchou tautologii, protože hypotetický slovník (který v orální situaci fakticky ovšem neexistuje) jako soubor použitelných slov ještě nemusí reprezentovat řád světa. Důležité je, že řeč se udržuje aktuální a živá a poskytuje či vnucuje oporu pro vnímání světa, protože v převažující orální situaci se to, co není (veřejně nebo významně) opakováno, vytrácí z paměti a v jistém ohledu přestává existovat. V režimu básnické řeči znamená symbolično strukturování a ustavení řádu skutečnosti. Tím je zároveň mimo řád postaveno to, co pojmenovat v daném režimu řeči nelze a co se v určité situaci může projevit jen jako určité narušení řádu nebo struktury.

Podívejme se na příklad z moderní poezie, který poměrně rafinovaně pracuje s podobnými schémata jako citovaný mýtus. Jde o jednu z básní, které do svého výboru české „stalinské“ poezie *Podivuhodní kouzelníci* (1987) zařadil Antonín Brousek.

²³ Prosecký, *Slova do hlíny vepsaná*, s. 37; sr. podobně v mýtu Marduk stvořitel (tamtéž, s. 77–79): „rákos nerostl, stromu nebylo, / cihla nebyla položena, kadlub nebyl zhotoven“.

Obrázek

*Těžko je vyznat ve větě,
co cítí každý k rodné zemi...
Z obrázků, z kterých známe Tě,
nejvíce jeden libil se mi.*

*Stalinský úsměv na tváři
Nad stadionem stojíš v bílém...
Kolem jsou ti, co vytváří
radost a lásku při svém díle.*

*Ti krásní lidé zdraví Tě,
nad Moskvou slunce pálí...
Tím, čím je táta pro dítě,
tím je jim soudruh Stalin.*

Báseň byla napsána v roce 1949 a je dobrým příkladem toho, že autorství ve smyslu individuálního a originálního činu je u tohoto druhu básnictví méně podstatné: báseň má naplnit ideologické vzorce a její mluvčí není obrazem autora, nýbrž přijímá určitou roli z omezené škály možností. Autorský podíl zůstává omezen na řemeslnou bravuru, s níž úlohu naplňuje, tam ovšem rozdíly mezi autory jsou, a právě tato báseň prokazuje dobrou práci s řečí.

V těchto básních se projevuje silný deklamační patos, který z nich dělá dílo spíše orálního typu, určené k veřejnému přednesu a skupinové recepci. Obtížně si dnes budeme představovat, že by podobné básně byly určené k osobnímu a tichému, nebo dokonce analytickému čtení v ústraní. Mluvčí básně je *já* typické pro orální poezii: jde o jednoznačnou a zdánlivě neproblematickou roli, která naplňuje určité schéma, nikoli o subjekt, i vnitřně rozporný, který by figuroval jako integrující prvek jedné nebo více básní.²⁴ Role mluvčího je tu

²⁴ P. A. Miller na základě Benvenistovy terminologie rozlišuje *já* jako integrující (u psané poezie) a distribuční prvek (tedy pro celek projevu nahodilý) u poezie orální. (*Lyric Texts*, s. 53) V

konstantním, očekávaným prvkem. Skutečným subjektem básně je mnohem více čtenář nebo posluchač, on je oslovován, na něj báseň naléhá, aby přijal postoj mluvčího a potvrdil svou příslušnost ke kolektivu. Ačkoli báseň nepůsobí na první pohled útočně, v pozadí lze vycítit dobovou agonální rétoriku rozdělující společnost na *my* a *oni*. V tom ohledu je báseň aktivním činem, který má působit a přesvědčovat, nikoli textem k zamyšlení. Na první poslech zřetelná aditivnost, jednoduché teze a obrazy mají utvrdit ideje kolektivní paměti a formovat určitý ideologický obraz přítomného světa (rodná země, radost, láska), který v sobě implicitně zahrnuje také minulost (Stalin jako vítěz v nedávné válce).

Tak lze báseň vnímat z hlediska orálního nebo kvaziorálního provedení, které odpovídá ideologické funkci. Když se ji pokusíme kriticky *přečíst* jako text, vyjde najevo něco trochu jiného, čtení ideologickou funkcí odhalí a naruší, ale také ukáže, o jak důmyslnou „montáž“ se jedná. Zvláště působí už samotný začátek:

*Těžko je vyznat ve větě,
co cítí každý k rodné zemi...
Z obrázků, z kterých známe Tě,
nejvíce jeden líbil se mi.*

Proč se má nevyslovitelný cit k vlasti pojit se Stalinovým úsměvem? Možností čtení je více, počínaje lyricky stylizovanou asociací dvou motivů a konče důmyslnou strukturou, v níž se Stalin zpětně promítá do úvodních veršů, otcovsky ozařuje nejen Moskvu, ale také „naši“ rodnou zemi, a činí z ní provincii sovětského impéria. Mluvčí básně najednou není tak jednoznačný – k jaké rodné zemi se vlastně hlásí?

Stalin, a nejen v této básni, je líčen jako božstvo, které povzneseně a shovívavě shlíží na davy lidí. Stadion je možné číst jako analogii moderního chrámu a úsměv jako příznačný rys laskavého božstva. Silněji tu ale působí asociace slunce a Stalina daná paralelností druhé a třetí strofy (Stalin nad stadionem, slunce nad Moskvou), jako by on byl sluncem nebo slunečním

citované básni plní „já“ distribuční roli, pokud přijmeme za svou stalinskou ideologii. Produktivní je ovšem právě srovnání obou možností.

božstvem, které svým světlem-úsměvem zalévá zemi. Jeho všudypřítomný úsměv podobně jako sluneční světlo sjednocuje vše dole, Moskvu, stadion i rodnou zemi mluvčího, tedy Čechy. Jakožto psaný text (což měl být sekundární typ recepcce) tedy báseň vykazuje mnohem zřetelnější ideologickou manipulaci, ale její (možná) účinnost se do značné míry pojí s hlasitým přednesem v určité situaci; analýza jen odhaluje, co má nebo mělo zůstat skryto.

Tato báseň je typickým projevem básnické řeči v symbolickém modu, tedy v rovině kolektivní reprezentace. Ustavuje a ustaluje představy a myšlenky, které mají být obecně sdílené, a pracuje s obecně (kolektivně) srozumitelnými motivy, obrazy a hodnotami, jimž dává nebo může dávat nový význam, spojuje je v novém kontextu a vytváří koherentní obraz světa, v němž je vše podřízeno přítomným hodnotám (zde exemplárně vlast jako tradiční topos, Stalin jako nové božstvo). V tom má blízko ke starým básním jako mýtus Enúma eliš,²⁵ jakkoli takové spojení může působit historicky nepatříčně a našli bychom celou řadu podstatných rozdílů.²⁶

Hlavním z nich patrně není to, že stalinská ideologie je totalitní, i staré kosmogonické mýty utvářejí celkový (totální) a kolektivní obraz světa, nýbrž to, že ideologie funguje v rozděleném světě a střetá se s jinými názory. Vedle stalinské ideologické poezie existují ještě jiná svědectví, dokumenty (včetně básní), které ji zásadně relativizují. U staré poezie takový konfrontační protipól většinou neexistuje. V padesátých letech je tomu ovšem jinak. Antonín Brousek uvádí svou antologii mottem z básni Zbyňka Havlíčka, který ve svých básních dokázal povahu oficiálního diskurzu trefně vystihnout a dokonale jej rozvrátit. Jeho přístup je v zásadě velmi jednoduchý: témata a motivy oficiální rétoriky řeči podřizuje *imaginárnímu* režimu básnické řeči.

Imaginární řeč pracuje se stejným zázemím jazyka jako řeč symbolická, zásadně se ale liší subjekt řeči. *Já* v imaginárním modu nezastává společensky danou roli, která je podřízena ideologii, *já* v imaginárním modu promlouvá vždy za sebe a ideologické prvky podřizuje své imaginaci. Není to *já* jednoznačné jako role, často se v básni utváří nebo proměňuje. Zbyněk Havlíček do svých básní

²⁵ Mýtus také pracuje s agonální rétorikou (starých a nových božstev) a uvádí na scénu Marduka jako tvůrce nového, uspořádaného světa.

²⁶ Především to, že mýty byly zavedeným rituálem důležitým v chodu společnosti, zatímco ideologická poezie je spíše součástí obnoveného rituálu s celou řadou jiných funkcí.

vnáší motivy z celé řady rejstříků cizích oficiální řeči, a to ne jako platné a nutně rozporné ideologie, ale jako prvky básnické řeči v modu imaginárna, tedy součást osobní fantazie a asociací, které nemají kolektivní smysl a jež je třeba interpretovat z hlediska subjektu imaginace. Mísí například motivy erotické perverze nebo psychoanalytické termíny s frázemi dobové politiky. Je-li jazyk ideologie konstruktivní, ten Havlíčkův naopak destruuje, ale zároveň je také reflexivní. Jeho poezie si podvratně osvojuje křiklavost stalinské poezie, často zní jako provolání k davu, má tedy určité orální kvality, je to ale hlas vnitřně rozporný, jako by veřejně vykřikoval intimní sny. Je paradoxní a prozrazuje svou textovou povahu: není možné jej sjednotit nerozporným subjektem, za tímto hlasem si většinou nelze představit konzistentního mluvčího. Hlas rozvrací implicitní subjekt a prozrazuje, že máme co do činění s psaným textem. Dalo by se říci, že Havlíček provádí dialektickou negaci orálního stylu. Jeho básně neutvářejí kolektivní skutečnost, nýbrž ji obracejí naruby: „ňadro vysává kojence“.²⁷ Mluvčí básně, lyrické já, je problematický subjekt plný vnitřních pnutí a nesrovnalostí:

Stal jsem se průchodem žvlů

Bitevním polem

Kde ostré obrysy padlých vnucují svou vůli příštím nočnímu nebi²⁸

Stalinský rapsód vystupuje jako jednolitá, nerozporná figura, jeho řeč ale rozděluje lidi na my a oni, na národní kolektiv a nepřátele, což Havlíček výstižně reflektuje nikoli jako akt zakládající kolektiv, nýbrž jako násilné rozštěpení zasahující jednotlivého člověka. Boj, přijmeme-li metaforiku, která se mimochodem objevuje také u Havlíčka, se neodehrává mezi dvěma zřetelně odlišnými tábory, nýbrž uvnitř jednatelce. Havlíček si dobře uvědomuje kolektivní rozměr situace:

Dialektický materialismus

Který podal

²⁷ Havlíček, *Veškerá poezie*, s. 288.

²⁸ Tamtéž.

*Doposud nejúplnější
Avšak
Nezbytně historický a podmíněný
Výklad světa
Brání se
Svému odchodu z dějin
S úporností stejně dojemnou
Jako směšnou*

*Řeklo by se
Že z dětinštěl
Po způsobu svých předků
Kterí lpěli
Tak neskonale na svém životě
Že ještě dnes
Zjevují se v podobách strašidel
Některým naivnějším lidem
Utvořivším
Hlouček²⁹*

III

Dvojice ideologické reprezentace (symbolično) a imaginárního, která je v české poezii přelomu čtyřicátých a padesátých let minulého století vyhocena do výrazného protikladu, skrývá důležitou otázku: co je vlastně *skutečné*, jak chápat skutečnost, a je vůbec něco skutečného, když na jedné straně stojí symbolično posunuté do roviny kolektivní fikce a na druhé straně imaginárno jako osobní snění? A co k tomu může říci poezie? Stalinská řeč se jeví jako fikce, simulakrum, a nikoli jako obraz skutečného světa právě v konfrontaci s imaginativním myšlením. Jak se ukazuje u Havlíčka, hlavní problém spočívá v jednotlivém člověku, který je oficiální řečí rozpolcený a nemůže ji přijmout jako řeč o

²⁹ Tamtéž, s. 287–288.

skutečnosti. Empiricky se to samozřejmě nemusí týkat každého občana, ale jedinec v moderní společnosti je alespoň de jure autonomní subjekt a rozlišení dvou druhů řeči (a myšlení), vztahu ke společnosti a vztahu k sobě, je mu vlastní. Ideologický diskurz je tedy vždy alespoň potenciálně zevnitř narušován řečí imaginace a v určité chvíli může ztratit schopnost přesvědčovat jakožto reprezentace skutečnosti.

Oba tyto režimy řeči jsou dány vztahem buď ke kolektivu, nebo k jedinci. Imaginace může účinně rozbít ideologickou řeč, a naopak určitá forma kolektivní řeči relativizuje osobní imaginaci jako nereálné snění. V takovém momentu poezie hledá ještě něco jiného, jiný způsob řeči nebo nějaký pevný bod, jehož hodnotu by žádný z režimů řeči v dané konstelaci nedokázal zpochybnit. Podobná potřeba se objevuje po druhé světové válce a jejím příznakem jsou také citovaná slova o poezii po Osvětimi. Zjevně je potřeba o událostech mluvit, zároveň ale takovým způsobem, aby jejich „skutečnost“ zůstala zachována.³⁰ Paul Celan si toho všímá v případě své dnes slavné básně Fuga smrti, u níž nelibě nesl to, že byla čtena a přijímána jako zpracování událostí, nikoli jejich intenzivní připomenutí. Jak ale má báseň vzdorovat opakovaným pokusům o asimilaci, tedy začlenění do symbolického řádu, když právě opakování je vlastním životem básně? V pozdější básni Těsna se Celan pokusil dotknout určité původní (archaické), a přece přítomné nedostupnosti světa. Připomněl ji jako hlubinnou řeč „spodních vod“, která člověku zůstává nesrozumitelná.

Jednou z možností je mlčení a ticho, které ale potřebuje nějaký rámec, aby bylo „slyšet“. Podobnými úvahami se na konci čtyřicátých let zabíral František Halas a vedle něj Jiří Kolář, který se toto mlčení snažil vnést do básnické řeči a posléze na verbální poezii ve druhé polovině padesátých let ve stejné logice definitivně rezignoval. Mezitím se ale Kolář *reálna* skutečně dotkl, když se mu zdařilo do básně vložit *něco jako* výkřik, který není tichem, ale zároveň nic neříká, jen se jím projevuje *něčí* přítomnost. Výkřik je svým způsobem *archaickým* momentem řeči, vykřikuje řeč před tím, než ona sama promluví. A v tom je také archaickým momentem člověka jako hovořící bytosti.³¹

³⁰ Touto otázkou se podrobněji zabývám v deváté kapitole.

³¹ Viz devátou kapitolu. Z tohoto pohledu má svou logiku Kolářův přechod k výtvarnému umění a zejména technikám, které pracují s předměty.

Symbolický a imaginární modus představují pozitivní instance (básnické) řeči. Pokud jde o reálno, to vyžaduje nepřímou práci, například negativní postup. Opírá se o předchozí dva typy básnické řeči, které nějakým způsobem mění. Vezměme na závěr za příklad báseň Paula Celana, v níž *reálno* vystupuje na pozadí jiných režimů řeči.

Entwurf einer Landschaft

*Rundgräber, unten. Im
Viertakt der Jahresschritt auf
den Steilstufen rings.*

*Laven, Basalte, weltherz-
durchglühtes Gestein.
Quelltuff,
wo uns das Licht wuchs, vor
dem Atem.*

*Ölgrün, meerdurchstäubt die
unbetretbare Stunde. Gegen
die Mitte zu, grau,
ein Steinsattel, drauf,
gebeult und verkohlt,
die Tierstirn mit
der strahligen Blesse.³²*

Náčrt krajiny

*Kruhové hroby, dole. Ve
čtyřtaktu krok roku na*

³² Báseň byla napsána v roce 1958 a vyšla ve sbírce *Sprachgitter*. K básni sr. Manger, *Entwurf einer Landschaft*; Steinhart, *Paul Celans Entwurf einer Landschaft*.

příkrých stupních kolem.

*Lávy, čediče, srdcem světa
prohořelé kamení.
Pramenný tuf,
kde nám rostlo světlo, před
dechem.*

*Olejně zelená, mořem rozprášená
neprostupná chvíle. Proti
středu k, šedé,
kamenné sedlo, na něm
vyboulené a zuhelnatělé
zvířecí čelo s
paprsčitou lysinou.*

Ve stejném roce, kdy napsal tuto báseň, se Celan krátce, ale podstatně vyjádřil k otázce řeči a skutečnosti:

Této řeči [tj. řeči německé lyriky, jh], při vši nevyhnutelné mnohomístnosti výrazu, jde o přesnost. Nevyjasňuje, „nepoetizuje“, ona jmenuje a klade, snaží se vyměřit okrsek daného a možného. Ovšemže tu nikdy není řeč sama, plně pracující řeč, nýbrž vždy jen nějaké Já hovořící pod zvláštním úhlem sklonu své existence, jemuž jde o obrys a orientaci. Skutečnost není, skutečnost chce být hledána a získána.³³

Tuto pasáž, ale i další texty a básně bychom mohli číst jako kritiku Heideggerova pojetí řeči.³⁴ Stručně lze říci, že Heidegger se snaží o ontologické zakotvení

³³ Antwort auf eine Umfrage der Librarie Flinker, Paris (1958), *Gesammelte Werke III*, s. 167–168; sr. Felstiner, *Paul Celan*, s. 112–113.

³⁴ Například v přednášce *Die Sprache / Řeč*. Heideggerův důraz na to, že hovoří pouze řeč, že v řeči jde o „ryzí vyřčení“, sjednocuje řeč do jediného režimu a ruší napětí mezi ní a tím, kdo mluví. Kosmologie „součtveří“ (*Geviert*) je svou povahou mytická, můžeme ji číst jako vzor pro některé básně, ale skutečná situace je odlišná právě tím, že „sklon existence“, který zdůrazňuje Celan, nelze brát jako sekundární a podřízený pohybu řeči, nebo jím nakonec usmířený.

symbolického modu řeči, Celan naproti tomu zdůrazňuje roli jednotlivého člověka, který hovoří vždy v určitém „sklonu existence“, což jej přibližuje imaginární řeči. Jestliže zde říká, že skutečnost má být hledána a získána, neznamená to nutně, že by ji poezie tvořila, nýbrž také to, že pravdivost řeči není zjevná, že „jmenování a kladení“ není jednoduchá operace, ale něco, v čem podstatnou roli hraje právě osobité hledisko konkrétní existence.

Na první a letmé čtení v básni může jít o popis určité krajiny, dvojnásobný název básně ale odkazuje k závěru citovaného místa („skutečnost není, skutečnost chce být hledána a získána“), a kromě toho, že báseň snad načrtává nějakou konkrétní krajinu, může náčrt, skica zdůrazňovat také to, že jde o rozvrh tvořené krajiny. Báseň, jak uvádí Klaus Manger,³⁵ jako tištěný text čteme shora dolů, ale krajina v básni se postupně ukazuje zdola (od hrobů dole, přes střed až k hlavě na konci básně), roste také počet veršů ve strofách (3, 5, 7). Řeč je tu ve zvláštním, protisměrném pohybu vůči tomu, o čem hovoří. Pohyb zdůrazňuje důležitost středu jako průsečíku protisměrných pohybů, v něm se navíc objevuje ústřední motiv Celanovy poezie – dech.

První strofa uvádí uzavřený, kruhový čas zdůrazňující smrt (hroby).³⁶ Druhá pracuje s hloubkou a uvádí podobně složitě spojení pohybu řeči a obsahové stránky básně. Povrch tu vyvěrá z hloubky („srdce světa“), jako by se řeč v geologických termínech snažila uchopit proces vzniku světa. Klaus Manger³⁷ konstatuje antropomorfismus a metaforičnost spojení historie země a člověka ve výrazu *weltherz*-. Místo je možné číst nejen jako analogii řeči a geologických procesů, ale spíše křížení obou rovin, pokus řeči sestoupit tam, kam lidské myšlení a vědění přistup nemá, k archaickým procesům, které formují svět. Metaforičnost (imaginativní modus řeči) je v tomto pohybu důležitým prostředkem pohybu k realitě světa, která člověku předchází. Imaginace, na rozdíl od symbolického modu, umožňuje navázat *vztah s touto realitou* světa, ale v určité chvíli naráží na své meze, protože ji může pojmenovat jen metaforicky. „Realita“ ale není dána vztahem k člověku, je (časově i prostorově) *před* ním, a

³⁵ Manger, *Entwurf einer Landschaft*, s. 351. M. Steinhart poukazuje ke stoupající krajině, ale pouze v rovině zobrazení (Paul Celans *Entwurf einer Landschaft*, s. 94).

³⁶ Sr. Manger, *Entwurf einer Landschaft*, s. 352. Manger také zdůrazňuje uzavírající aliteraci prvního a posledního slova *Rund- ... rings*, obě navíc obsahují význam kruhovosti (s. 350).

³⁷ Tamtéž, s. 353.

pokud ji chce báseň uvést jako takovou, musí nastoupit jiný modus básnické řeči. Přechod od imaginárního k reálnému modu se děje v závěru druhé strofy (v. 6–8):

*Pramenný tuf,
kde nám rostlo světlo, před
dechem.*

Všimněme si, že v těchto verších se objevují všechny čtyři tradiční živly – oheň a země (tuf), voda – pramen, vzduch – dech. Jestliže první strofa evokuje mrtvou krajinu s jistým mechanickým, kruhovým časem, druhá naznačuje povstání nebo počátek krajiny ze „srdce světa“, a to současně s tím, jak se proces v nehybné krajině ukazuje člověku (motiv světla). Tyto verše představují jádro básně. Obsahují jediné sloveso celé básně a motiv člověka („nám rostlo světlo“) zdůrazňuje „lidský úhel pohledu“. *Dech* v osmém verši pak představuje střed a bod obratu básně.

Dech je pro Celana zásadní motiv. Jedna z jeho sbírek se jmenuje *Atemwende*, tedy *Obrat dechu*, a toto spojení také opakuje několikrát v textu přednášky nazvané *Meridián*, kterou Celan pronesl v roce 1960 u příležitosti udělení Büchnerovy ceny. Celan se slovem *Atemwende* zaměřuje na místo, kde se dech zastavuje a obrací se zpět, ale zároveň v té pauze, v tom bodu obratu se dotýká *jiného*. Na jednom místě *Meridiánu* píše:

Báseň je sama. Je sama a na cestě. Kdo ji píše, zůstává jí přidán.

[...]

Báseň chce něco Jiného, potřebuje toto Jiné, potřebuje protějšek.

Vyhledává jej a přihovívá se k němu. – Každá věc, každý člověk je básni, která se vydává k jinému, tvarem tohoto jiného.

Pozornost, kterou se báseň snaží věnovat všemu, s čím se setká, její vyostřený smysl pro detail, obrys, pro strukturu, barvu, ale také pro „cuknutí“ a „nejasné náznaky“, to vše, domnívám se, není žádná vymoženost oka soupeřícího (nebo spolupracujícího) se stále dokonalejšími nástroji, spíše je to soustředění pamětné všech našich dat.

„Pozornost“ – dovoluňte mi, abych zde citoval z kafkovského eseje
Waltera Benjamina několik Malebranchových slov: „Pozornost je
přirozenou modlitbou duše.“³⁸

„Před dechem“ tedy můžeme číst jako místo jiného, místo otevření básně, ale také pozornosti a zároveň jako mez člověka vůči vnějšku. V citovaném verši splývá otevření básně k jinému a zmíněný „sklon existence já“. Báseň „*nám*“ otevírá krajinu jako místo něčeho zásadně jiného, co přesahuje sféru subjektu – je před dechem, tedy na druhé straně dechu než já; dech přitom s tím vnějším pojí i od něj odděluje, bez dechu já již nejsem, ale tento vnějšek zůstává. Všimněme si také toho, že *dech* se tu stýká se *světlem*, tedy sobě zcela nesourodým prvkem. To se děje v osmém verši, tedy uprostřed básně, což naznačuje *obrat*: báseň uspořádáním slov obrat dechu také zobrazuje. – Třetí strofa je „na druhé straně dechu“ oproti první, a druhá strofa může představovat samotný dech, který se obrací.

*Olejně zelená, mořem rozprášená
neprostupná chvíle. Proti
středu k, šedé,
kamenné sedlo, na něm
vyboulené a zuhelnatělé
zvířecí čelo s
paprsčitou lysinou.*

Od momentu, kdy se objevilo světlo, ruší báseň imaginární modus a pracuje s neslučitelnými, nesouměřitelnými prvky. Světlo – dech – chvíle („olejně zelená, mořem rozprášená / neprostupná“). Tato místa stojí v bezprostředním okolí „obratu dechu“ a zároveň jsou místem *skutečnosti* v básni a krajině. Kde selhává imaginární řeč, tam přichází až fyzický styk. To *šedé* stojí proti středu,³⁹ celou

³⁸ Celan, *Gesammelte Werke* III, s. 198.

³⁹ V citované odpovědi na dotaz knihkupectví Flinker hovoří Celan o „šedivější řeči“ (*grauere Sprache*), tamtéž, s. 167; sr. Birus, *Sprachgitter*, s. 216; Manger, *Entwurf einer Landschaft*, s. 351.

báseň orientuje, ale zároveň ji přesahuje, protože směřuje „proti středu k šedé“. Řeč básně se v duchu citované pasáže *přihovořivá protějšku*.

Obrat signalizuje také vazba „Gegen / die Mitte zu“, v níž se spojuje pohyb (člověka) ke středu i to, co je (vidět) naproti středu – *kamenné sedlo* atd., tedy krajina v jiném, zoomorfním modu. Krajina je opět mrtvá, ale jinak než na začátku, mrtvé, spálené zvíře připomíná obětinu, která má rituálně obnovit svět,⁴⁰ ale již v lidském rámci, ve tvarech, které jsou člověku běžně srozumitelné (v symbolické řeči). Jako by tady byl v lidském měřítku napodoben pohyb světa obsažený ve druhé strofě. Zatímco kameny jsou prohořelé, prožhavené srdcem světa, zvíře je zuhelnatělé a vyboulené jako neživá látka. Obětina představuje analogii světa, rituálně jej obnovuje. Chová se stejně jako symbolická řeč, opakuje tu podobu světa, kterou mu dává člověk.

Skutečnost světa (krajiny) se v básni zjeví na krátký okamžik uprostřed. Když ale čteme pozorněji, ukazuje se skutečnost *pod* nebo *za* slovy, když se básnická řeč napíná do krajnosti. To, co vyslovit nelze, přímo nevysloví, ale tam, kde je rozrušená, se řeč skutečnosti dotýká, jako se dech dotýká světla.⁴¹

⁴⁰ Komentáře báseň spojují s významnými indoevropskými lokalitami, Stonehenge nebo Mykénami – sr. Manger, *Entwurf einer Landschaft*, s. 352, Widemann, *Kommentar*, s. 660 a zejména Steinhard, *Paul Celans Entwurf einer Landschaft*.

⁴¹ V rukopisné poznámce k Meridianu Celan poznamenává (*Der Meridian*, s. 107): „Sprache: ist das nicht Begegnung mit Unsichtbarem“ (Řeč: není to snad setkání s neviditelným).

2. Cullerova *Teorie* a problémy lyriky

I

V roce 2015 vyšla obsáhlá kniha Jonathana Cullera nazvaná stručně *Theory of the Lyric (Teorie lyriky)*.⁴² Název prozrazuje záměr napsat příručku, která upřesní pojem lyrické poezie, stanoví základní obrysy debaty o ní a zároveň poslouží jako pokročilejší úvod do lyriky. Vzhledem k různorodým teoriím v oblasti poezie ve srovnání například s naratologií jde bezpochyby o významný pokus teoreticky popsat žánr lyriky. Kniha leccos z tohoto záměru naplňuje, třebaže některé její teze vyvolaly polemické reakce⁴³ a některá nedořečená místa otevírají prostor k dalším diskuzím.

Cullerova práce se objevila v době zvýšeného zájmu o hlubší teoretické pochopení lyriky a poezie (k otázce termínů se ještě dostanu), který lze v posledním desetiletí sledovat zejména v anglické, německé nebo francouzské jazykové oblasti, v českém prostředí bohužel ne, což může mít své konsekvence v jisté „kolonizaci“ nebo přinejmenším neucelenosti zdejšího uvažování, jak po stránce teoretické, tak v psaní o české poezii. Mezi významné publikace, dokládající tento trend v poslední době patří například čtvrté vydání *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (2012) – zřejmě nejrozsáhlejší a nejdůkladnější práce svého druhu (obálku encyklopedie mimochodem tvoří Kolářova koláž, ačkoli jeho jméno s jistou ironií uvnitř chybí) nebo číslo *Journal of Literary Theory* (1/2017), které vyšlo v souvislosti s první z plánované řady mezinárodních konferencí věnovaných otázkám lyriky (*Situating Lyric*, Boston University 2017). Lze říci, že Culler svou knihou završuje dlouhodobější zvýšený zájem o lyrickou poezii a pokouší se na základě debat stanovit obecněji přijatelný pojmový rámec. Svědčí o tom také polemické momenty jeho teorie, namířené mimo jiné proti historizujícímu přístupu, který v americkém prostředí reprezentuje například Virginia Jackson, autorka hesla Lyric ve zmíněné encyklopedii. V něm Jackson konstatuje, že dnešní široké pojetí lyriky zahrnuje takřka celou poezii, zatímco v minulosti byla tato oblast rozrůzněná; současný pohled se podle ní postupně formoval od 18. století a velký vliv na něj mělo pojetí lyriky jako výrazu

⁴² Culler, *Theory of the Lyric*; ke knize dále odkazují přímo v textu kapitoly.

⁴³ Zettelmann, *Apostrophe, Speaker Projection*; Perloff, *Jonathan Culler, Theory of the Lyric*.

osobních pocitů.⁴⁴ Jonathan Culler se vydává spíše opačným směrem, třebaže historický rozměr má v jeho uvažování důležitou roli.

Na vysvětlenou teoretizujícího přístupu přitom uvádí dva argumenty. Jednak ten, že básníci sami se vztahují ke starší lyrice jako ke svému žánru, pociťují tedy jeho jednotu a především zpětně utvářejí souvislost i jistou normu vnímání lyriky. Druhý argument vychází z pedagogické potřeby pracovat při výuce s ucelenou teorií, která umožní adekvátně číst básně. Potřebnost sama o sobě možnost teorie jistě nedokládá, nanejvýš dává smysl podobnému pokusu, Culler ale nezačíná od nuly, svou knihu staví na kritické interpretaci starších teorií a jde mu především o *vhodnější* teorii. Vymezování se vůči angloamerické nové kritice, jejímu modelu a z něj vycházející praxe čtení tvoří ne nepodstatnou vrstvu *Teorie lyriky*. Žánr lyriky Culler sám chápe značně historicky a konstatuje různost pojmu v různých dobách. Tím do jisté míry odpovídá na námitky ze strany historismu, na druhé straně také mlčky připouští meze svého vlastního pokusu.

Knihu tvoří vedle úvodu a závěru sedm delších kapitol. První (Induktivní přístup) uvádí devět příkladů typicky lyrických básní (Sapphó, Horatius, Petrarca, Goethe, Leopardi, Baudelaire, Lorca, Williams, Ashbery) a na základě jejich čtení předběžně stanovuje několik podstatných aspektů lyrické poezie. Oproti mnoha teoretikům, kteří začínají obecnými výměry, volí Culler vstřícnější i živější vstup. Vybrané básně nevykládá podle šablony, nepoužívá je jako doklady daných tezí, ale spíše se snaží je čtenáři otevřít k jeho vlastnímu čtení. Jak píše hned v úvodu, *Teorie lyriky* polemizuje také s tím, že básně je nutné interpretovat nebo že interpretace je tím hlavním cílem čtení básní. Culler připomíná, že interpretační postoj je až věcí pozdějšího vývoje a že v dřívějších dobách čtenáři očekávali od básně především „poučení a potěšení“. Báseň nebo píseň si také mohu poslechnout, nahlas přečíst, nebo pro sebe zopakovat. Cullerův přístup hlásící se k poetice (oproti hermeneutice), má spíše ukázat, co mají některé básně společného, co představuje důležité prvky, čím je lyrická báseň specifická, nikoli báseň přeložit do jiného, vysvětlujícího jazyka, který by ji víceméně zastoupil. Poetika a hermeneutika se ovšem nevyklučují, Culler uznává, že bez interpretace se mnohdy neobejde. – Vybrané úvodní příklady tvoří celkem reprezentativní komparativní

⁴⁴ Jackson, *Lyric*.

rámec, jakkoli autor uznává a přiznává své meze (dané vzděláním a jazykovou kompetencí), a pochopitelně předznamenávají to, co v knize následuje. Na závěr kapitoly Culler předběžně konstatuje čtyři parametry, které dále v knize podrobněji rozebírá: výpovědní struktura básně (trojúhelníkový vztah oslovování a zvuková stránka poezie); báseň jako přítomná událost a nikoli reprezentace minulé události; ritualistická, nikoli fikční povaha básně; a hyperboličnost.

Další dvě, obecněji zaměřené kapitoly, se věnují otázce žánru a lyrice jako žánru, a vybraným teoriím lyriky, na které Culler sám navazuje nebo se vůči nim kriticky vymezuje. Tady Culler zdůrazňuje potřebu žánrového přístupu (nejen v oblasti lyriky) oproti přístupu čistě textuálnímu (který demonstruje na příkladu Maurice Blanchota). Mezi různými způsoby určení žánru upřednostňuje prototypový model:⁴⁵ tedy významný příklad nebo příklady reprezentují daný jev nebo skupinu prvků. První kapitolu pak zpětně můžeme číst jako konstelaci prototypů (nikoli jen náhodných příkladů), které mají významně předvést pole lyriky.

Ve druhé kapitole Culler stručně, a nutně zkratkovitě načrtává historii lyriky od antiky po romantismus, zdůrazňuje přitom ani ne tak kontinuitu žánru, ale spíše provázanost jednotlivých epoch, kterou utvářejí sami básníci svým vlivem, výpůjčkami a aluzemi. Význačný moment, k němuž se vztahuje průběžně, představuje *Erlebnislyrik*, poezie vycházející ze zkušenosti či prožitku (termín ustavil Dilthey v klíčové knize *Das Erlebnis und die Dichtung* z roku 1906); tedy básně, v nichž mluvčí víceméně odpovídá osobě básníka a báseň vychází z jeho osobního prožitku. Zde Culler připomíná Hegelovo pojetí lyriky jako subjektivní formy v jeho *Estetice* a Hegela objevně spojuje s knihou Käte Hamburgerové (*Die Logik der Dichtung*, 1957), již čte jako pokus uchovat subjektivní formu a zároveň uvažovat o subjektu jako gramatickém a pozičním prvku básně. Mluvčího básně nelze sice ztotožňovat s konkrétním lidským subjektem, v některých případech, jak ukazuje Käte Hamburgerová, ale také nelze říci, že mluvčí není básník: „neexistuje žádné exaktní kritérium, ani logické ani estetické, ani vnitřní ani vnější, které by rozhodlo, zda můžeme ztotožnit subjekt výpovědi lyrické

⁴⁵ Sr. Hempfer, *Theory of the Lyric: a Prototypical Approach*.

básně s básníkem, nebo ne“.⁴⁶ Spíše se ukazuje, že podobná otázka je často nepatřičná. Tím Culler průběžně polemizuje se zavedenou praxí vycházející z nové kritiky, totiž chápat mluvčího básně jako personu či postavu a ptát se, kdo a v jaké situaci promlouvá. Což vede ke konstrukci nebo rekonstrukci fikční situace a chápání lyriky jako fikční výpovědi. Oproti tomu spolu s Hamburgerovou pojímá lyrickou báseň jako výpověď o skutečnosti (*Wirklichkeitsaussage*) a zdůrazňuje vztah básně ke skutečnosti: „je zásadní rozdíl mezi chápáním lyriky, jako by projektovala nějaký fikční svět, s fikčním mluvčím-personou, a tvrzením, že lyrika tvoří skutečné výpovědi o tomto světě, i když vztah těchto výpovědí ke zkušenosti autora je nejistý“ (106–107). V průběhu knihy opakovaně zdůrazňuje roli *epideiktické* řeči, tedy chvály a hany, jako tradičních modalit lyrické poezie a jejich přítomnost nachází ve starší i moderní poezii.

Čtvrtá kapitola Rytmus a opakování je věnována obecněji zvukovým kvalitám básně. Rytmus na rozdíl od českého úzu chápe Culler nejen jako realizaci metra, ale v širším smyslu jako konkrétní zvukovou strukturu básně založenou například na figurách jako aliterace. V případě metrického rytmu se opírá o anglofonní a především francouzskou tradici normativních poetik, které stanovují přesná pravidla pro metrickou podobu verše – což dovoluje uvažovat o rytmických kvalitách přesahujících metrickou normu. Kategorie rytmu by ale měla postihovat i volný verš.

Podstatným momentem kapitoly je vztah rytmu a významu (*meaning*), tj. tematické roviny básně: s odkazem na další autory uvádí Culler tři možnosti – (1) rytmus je podřízený významu a přispívá k němu, (2) mezi oběma není předem daný vztah a (3) význam je podřízený rytmu a odkazuje k němu. Dále připomíná, že na rozdíl od rozšířeného názoru, že rytmus přispívá k významové stránce, je tomu často jinak: například v Blakeově básni Tygr je možné téma básně číst jako alegorii síly rytmu. Uvádí nicméně příklady různých možností tohoto vztahu a rytmus chápe jako sílu operující nezávisle na významu. Rytmus je především somatické povahy, je věcí přímého prožitku, nikoli interpretace. Vnímání rytmu je založeno na kompetenci, která je sice prostředkována kulturou, ale „i když víme, že rytmy jsou konstruované, tento prožitek jako by dával rytmům jistou exterioritu

⁴⁶ Cituje Culler, *Theory of the Lyric*, s. 106–107.

vzhledem k myšlení, jako by byly vnější silou“ (171). Tyto úvahy představují jeden z klíčových argumentů pro ritualistické pojetí lyriky oproti fikčnímu. Culler v té souvislosti připomíná, že roviny rytmu a významu už tím, že uvažujeme o možnostech jejich vztahu, jsou oddělené a dokonce mohou operovat tak, že nejsme schopni věnovat pozornost oběma současně. Ústřední role rytmu pak odlišuje lyriku od epické a narativní poezie: i když i tam můžeme najít podobné rytmy, lyrika vede k odlišnému slyšení.

Pátá kapitola *Lyric Address* se zabývá oslovováním a adresátem v lyrice. Culler vychází z postřehu, že oslovování má v lyrické poezii (a nejen v ní) trojúhelníkovou strukturu. Pokud se mluvčí básně obrací ke konkrétní osobě nebo entitě, je toto oslovení v řadě případů nereálné a ve skutečnosti je báseň určena čtenáři nebo posluchači, který jako by naslouchal cizímu rozhovoru. Culler koriguje Millovu distinkci (často zmiňovanou v anglofonní teorii) mezi *hearing* a *overhearing* a zdůrazňuje, že čtenář/posluchač je v poněkud jiné pozici: buď je přítomen hlasitému přednesu básně, anebo jí při čtení propůjčuje svůj vlastní hlas.⁴⁷ Podrobněji se zabývá oslovením čtenáře nebo publika, oslovením jiných osob a apostrofou (delší podkapitola o apostrofě je založena na starší Cullerově studii, jež stála u počátků jeho zájmu o teorii lyriky). Nepřímé oslovení pokládá Culler za ústřední rys lyriky: i báseň, která se formálně zakládá na přímém oslovení, obsahuje něco víc, už jen proto, že předpokládá opakování a tím zdánlivě danou situaci posouvá do zcela jiného rámce a času.

V šesté kapitole knihy jde o „lyrické struktury“: nejprve o možnosti členění pole lyriky, její subžánry a jejich distinktivní rysy, dále pak o důležité aspekty lyriky – hyperbolu, lyrický monolog, rámeček minulých událostí a lyrickou přítomnost. Culler je celkem po právu skeptický k teoretickému významu nejrůznějších výčtů lyrických žánrů, které jsou velmi proměnlivé a především nesystematické. Podrobněji zvažuje členění lyriky u Northropa Frye a pak na jeho základě navrhuje vlastní, určené osami *mélos – opsis* a *rituálnost – fikčnost*. První osa naznačuje celkem ilustrativní škálu od vizuální poezie, přes významovou artikulaci obrazů a artikulaci hlasu po zvukové básně. Oba střední členy (artikulace obrazu a hlasu) se přitom více blíží pólu fikčnosti, kde figurují krajní

⁴⁷ J. S. Mill tuto distinkci uvádí v eseji *Thoughts on Poetry and its Varieties*, s. 71, cituje ji Frye v *Anatomii kritiky*, s. 20, 286.

subžánry lyriky dramatický monolog a balada (oba termíny se vztahují k anglofonní tradici), jimž za hranicemi lyriky odpovídá drama a vyprávění (epika). I toto členění oblasti lyriky ale pokládá za problematičtější a zdůrazňuje, že jde o produktivní oblast, kterou nelze jednoduše zmapovat.

Hyperbole Culler věnuje jen několik málo stran, postihuje ale skrze ni podstatnou věc o lyrické výpovědi vůbec. Nejenže je hyperbola v lyrice častější, než bychom možná připustili, nejde jen o rétorický tropus, nýbrž svým způsobem vystihuje efekt lyriky vůbec – zaměření pozornosti na předmět, téma, zdůraznění věci, již takovou hodnotu nepřikládáme nebo si jí vůbec nevšimneme. V tom hyperbola souvisí s připomínanou epideixí.

Dramatický monolog (typickým příkladem je v anglofonní tradici Browningova báseň *My Last Duchess*), který se pro řadu teoretiků stal modelovým typem lyrické básně, představuje v Cullerově knize spíše polemický bod. Celkem oprávněně charakterizuje monolog, u nějž lze sledovat postavu a uvažovat o scéně, jako krajní polohu lyriky s výraznou fikční složkou.

Poslední dvě části kapitoly se věnují vztahu lyriky a přítomnosti. Lyrika se podle Cullera vztahuje především k přítomnosti (což dokládá i významná statistická převaha přítomných slovesných časů v lyrických básních). Přítomnost lyriky je jednak přítomností čtení nebo poslechu básně, tuto přítomnost vyzdvihují ritualistické prvky, což ilustruje příklad anglické balady, i další příklady, v nichž je minulý děj vztažen k přítomnosti. Klíčová je pak lyrická přítomnost, která se vymyká obvyklému času – opět už tím, že báseň je určena k opakování a její „ted“ není většinou vázáno ke konkrétnímu datu.

Závěrečná kapitola *Lyrika a společnost* se zabývá v poslední době přetřásanou otázkou političnosti a společenské angažovanosti básně, respektive básníka. Jisté východisko přitom představuje citovaná teze Jacquesa Rancièra: „Básník patří do politiky jako ten, kdo do ní nepatří, kdo nebere ohled na její zvyky a rozrušuje její slova“. Culler uvádí několik příkladů z různých období, v nichž neangažovanost znamená svým způsobem zřetelnou angažovanost už například tím, co básník opomíjí nebo zdůrazní. Dále se zabývá Adornovou Přednáškou o lyrice a společnosti (1951) a dialektickým modelem, který německý filosof rozvíjí. V závěru kapitoly podrobněji analyzuje dvě v Americe velmi

známé básně, Frostovu Nezvolenou cestu (The Road not Taken) a především Audenovu 1. září 1939. V ní Auden, od ledna 1939 emigrant z Británie do USA, medituje nad začátkem druhé války. Culler zajímavě analyzuje, jak tato báseň, situovaná do newyorského baru, překvapivě ožila po 11. září 2001 navzdory tomu, že obsahuje pasáže naprosto neslučitelné s náladami po útocích.

Rozpětí kapitoly od funkcí lyriky ve společnosti až po političnost básně v užším slova smyslu vede k jisté rozptýlenosti a snad lze říci i neúplnosti této kapitoly. Stranou prakticky zůstává otevřeně politicky angažovaná poezie, která může být přímočará, apelativní, a přesto sugestivní, nemluvě o důležité souvislosti s písní. Zájem o Adornovu studii, kterou přes její kvality lze dnes těžko přijmout za základní text k otázce, je zřejmě motivován i rolí ritualistických prvků, teoreticky vděčný materiál by ale Culler našel také mezi otevřeně politickými básněmi. Paul Franz ke kapitole podotýká, nevychází z analyticky vykazatelných rysů lyriky, nýbrž otevírá otázku reference.⁴⁸ Cullerovo čtení Audenovy básně ale podtrhuje přinejmenším částečnou estetickou autonomii básně, která není jednoznačně závislá na svém primárním kontextu a může ožít v různých situacích. To se nakonec ukazuje jako klíčový moment celé knihy, který podporuje tezi o určité jednotě lyrické poezie od antiky do současnosti.

II

Ve srovnání s jinými žánry je lyrická poezie tradičně obtížněji vymežitelná, což platí jak historicky, tak v rámci současných debat a potvrzuje to ostatně i Culler svou polemikou a snahou nalézt znaky lyriky mimo rámec starších vymezení opírajících se mj. o lyrický subjekt.⁴⁹ Historická i synchronní rozmanitost může pak vést ke skepsi ohledně jednotících modelů, nebo k redukci, často motivované některou významnou částí lyriky. Ve hře je také nejasný vztah a historicky proměnlivé překrývání pojmů lyrika a poezie. Kromě toho jsou oba pojmy v

⁴⁸ Franz, *Burden of Proof*, s. 18.

⁴⁹ Sr. Culler, *Theory of the Lyric*, s. 33. V tomto směru spíše nesouhlasím s tvrzením Pavla Šidáka, že „v definování lyriky panuje poměrně silná shoda“ (Šidák, *Úvod do studia genologie*, s. 42), ani znaky, které uvádí, subjektivnost, atemporalita a nedějovost (tamtéž) nejsou přijímány všeobecně, mimoto se různí i jejich pojetí. Ve stručnosti lze odkázat ke konstatování editorek reprezentativní antologie k teorii lyriky: „Jak je možné, že téměř veškerá poezie je stále více čtena jako podstatně lyrická, a současně jako bychom nevěděli, jak lyriku definovat?“ (Jackson, Prins, *The Lyric Theory Reader*, s. 1.

různých jazykových prostředích často vnímány různě. Cullerův argument, že jednotu lyrice dávají básníci svým vztahováním ke starší tradici, je problematický právě vzhledem k širšímu pojmu poezie. Historicky vzato působí největší potíže s vymezením v rámci triády lyrika, epika a drama právě lyrika.⁵⁰ Problematická je sama tato trojice, pro popis současného pole literatury jen obtížně použitelná. V roce 1819 napsal J. W. Goethe, že „existují jen tři pravé přirozené formy poezie: [...] epika, lyrika a drama“ („Es gibt nur drei echte Naturformen der Poesie: [...] Epos, Lyrik und Drama“).⁵¹ Podobně u Hegela, jež Culler cituje, se pojem poezie (*Poesie*) člení na epickou, lyrickou a dramatickou poezii, vůči níž jako celku stojí próza. S nástupem především románu jako ústředního prozaického žánru a ústupem tradiční veršované epiky a dramatu ale ztrácí takové souhrnné pojetí poezie smysl. Pojmy poezie a lyrika se postupně sblížovaly, u některých autorů jsou až záměnné.⁵² A při užším pojetí lyriky zase neplatí, že poezie je prostě lyrika plus epická poezie. Existují další typy básní, které nepatří k úzce pojaté lyrice, ani k epice – například delší reflexivní básně, elegie, deskriptivní básně. Kromě toho se ve 20. století objevuje řada proudů označovaných za antilyrické (které je třeba k lyrice vztahovat jako její polemické i logické pokračování) a rozvíjí se velká oblast experimentální či konkrétní poezie, kterou někteří zahrnují do lyriky,⁵³ byť u Cullera zůstává spíše na okraji. Ze současného pohledu by pojem poezie patrně zahrnul úžeji pojatou lyriku, ale také něco z epiky – například *Božskou komedii*, ale již spíše ne středověké veršované romány. V každém případě lyrika tvoří oblast s nejasnými hranicemi. Culler se s tím vyrovnal v úvodní kapitole, kde uvedl více či méně reprezentativní skupinu básní, které postupně ještě doplňoval. O ni se mohl opřít v dalším výkladu a současně poskytl také intuitivní východisko čtenáři.

Pro posouzení Cullerovy teorie je dobré stručně připomenout záměr: „Bezprostřední podnět tohoto projektu je tedy kritický: prozkoumat nedostatky rozšířených modelů a vysledovat možné alternativy na základě inherentních

⁵⁰ Sr. Genette, *Introduction a l'architexte*, s. 108n.

⁵¹ Goethe, *Gedichte und Epen*, s. 187.

⁵² Sblížení lyriky a poezie („lyricization of poetry“) označují editorky zmíněné antologie „za dílo kritického myšlení 20. století“ ((Jackson, Prins, *The Lyric Theory Reader*, s. 7), nelze ale odhlédnout od vlastního vývoje poezie už v 19. století (což je možné sledovat i na české poezii).

⁵³ Např. Zymmer, *Lyric and Its ›Worlds‹*.

možností spojených se západní lyrickou tradicí“ (3). Cullerovi nejde o definici nebo čistě teoretický popis lyriky, ani o vyjádření její podstaty nebo antropologicky založený výklad fenoménu lyriky, nýbrž o použitelný model, který by dovilil postihnout celé spektrum západní lyriky od řecké antiky po současnost, přičemž podstatným aspektem takového modelu je použitelnost pro výuku, a to v situaci, kdy pro teoretickou rozpravu je ústřední román.⁵⁴ Pedagogický rozměr knihy se projevuje v celkem jasném stylu výkladu a v kompozici knihy, místy možná na úkor hlubší analýzy některých pojmů (*ritualismus*, *voicing*, ad.), jejichž význam je zčásti třeba vytvářet na základě více pasáží. Především pak hraje roli při formulování základních rysů lyriky, které se soustředí kolem koncepce ritualismu. Jednotlivé rysy přitom Culler neformuluje výlučným způsobem, ale spíše zdůrazňuje jejich převahu.

Opakovaně se Culler vrací k otázce lyrického já a připomíná, že existuje řada básní, v nichž lyrický subjekt nefiguruje nebo nemá velký smysl o něm uvažovat. Jedním z příkladů je v jeho knize Williamsova báseň *Red Wheelbarrow* (Červený trakař). Důležitá je tu jemná distinkce mezi nepřítomností subjektu a jeho nedůležitostí. U staročeského Slova do světa stvoření jistě nějakého mluvčího lze konstruovat, k lepšímu čtení básně to výrazně nepřispívá. V některých případech ale rekonstrukci mluvčího a fikční situace přímo brání jiné, často formální prvky básně, někdy také dost dobře nelze uvažovat o smysluplné situaci, v níž by báseň mohla být promluvou. Oproti tomu Culler zdůrazňuje prvky, které nazývá ritualistické a které podtrhují báseň jako přítomnou událost. Nejružnější prvky zvukové i významové roviny přispívají k tomu, že báseň vnímám jako řečovou událost (vyzývající k zapamatování), která konstituuje lyrickou přítomnost, nikoli jako podnět k rekonstrukci fikčního světa. Perspektiva subjektu vede k tomu, abychom v básni „četli“ obraz hlasu, podle Cullera ale nad hlasem (*voice*) převažuje základnější rovina básně, zvučení (*voicing*), zvukové prvky jako „souzvučnost rýmu, asonance nebo aliterace a rytmické vzorce“ (35).

Zřejmě základní bod celé knihy představuje zmíněná polarita ritualistických a fikčních prvků, kterou Culler volně přejímá od Rolanda Greena,⁵⁵

⁵⁴ Sr. podobný ohled v Altieriho studii *Taking Lyrics Literally* s podtitulem *Teaching Poetry in a Prose Culture*.

⁵⁵ Greene, *Post-Petrarchism*.

přičemž fikčnost považuje za méně důležitou a v některých případech ji pokládá za vnučenou zmíněným novokritickým modelem. Termín ritualismus shrnuje prvky různých rovin, zejména ale zvukové, které utvářejí a posilují vnímání básně jako události, tedy vytvářejí přítomnou kvazirituální situaci spojenou se čtením básně. Culler nepopírá, že jeho záměr je částečně polemický, vztah ritualismu a fikčnosti také zůstává otevřenou otázkou jeho knihy. Nicméně upozorňuje na důležitou věc. Myšlenka ritualismu (ne nutně rituálu) stojí na několika předpokladech spojených se čtením básní. Posun oproti starším modelům nebo těm zdůrazňujícím fikčnost spočívá mimo jiné v příklonu k modelu písně, oproti básni jako textu. Báseň je, nebo tradičně byla určena k opakovanému čtení, ať už jako celek slovo od slova, nebo v tom, že si zapamatují a opakují její části. Bez této potenciality k opakování a zapamatování, která nemusí být vždy realizována, by se stala informací, která zaniká, jakmile je použita. V tomto směru je možné pochopit Staigerovu charakteristiku básně jako rozpomínky, jako prodlévání u toho, co bylo.⁵⁶ Culler ale přenáší důraz na řečovou povahu básně a „lyrický čas vypovídání“. Báseň je pro něj událostí více než reprezentací události.

V této perspektivě se také jinak jeví povaha lyrického já. Lyrický mluvčí možná vypovídá na základě prožitku básníka, a leckdy nemá smysl báseň číst jinak; obtížně lze ale tvrdit, že lyrická výpověď kdy byla s tímto prožitkem synchronní, spíše jde o formulaci ex post, která je vždy již vzdálená v čase od hypotetického prožitku. Potenciální opakování básně kdykoli později utváří „já“ jako strukturní prvek lyrické přítomnosti. Slova básně, a v tom se lyrika liší jak od epiky, tak od románu, pronáší také čtenář a tím se on sám stává jejím mluvčím. V tomto bodě Culler navazuje na tendenci živou v současném myšlení o poezii: ono problematické „já“ v básni je také místem čtenáře. Stephen Burt v knize nazvané *Báseň jsi ty* (jde o citát z básně Johna Ashberyho) píše: „Tyto básně nám poskytují představu cizího niterného života, skoro jako by byly nebo mohly být naše: představují hlas a ztělesňují podmanivé či přitažlivé individuální vědomí, které můžeme slyšet, nebo sami vyslovovat, nebo zpívat, nebo si je zkoušet či testovat, jako by bylo naše vlastní“.⁵⁷ Charles Altieri popisuje tento akt čtení básně až jako fyzickou událost, v níž slova básně formují tělo čtenáře: „Čtenáři

⁵⁶ Staiger, *Poetika, interpretace, styl*, s. 150.

⁵⁷ Burt, *The Poem Is You*, s. 3–4.

musí rozeznít zvuky v obou smyslech slova ‚sound‘ – tedy znít a sondovat. Při fyzickém rozeznění nás zvuk uvádí do kontaktu s materiální přítomností poezie v našich tělech. A po imaginativní stránce sondování toho, jak vytváříme tyto zvuky, zahajuje sebereflexivní proces, v němž poezie pozměňuje náš pocit toho, co může být spojeno s různými dočasnými identifikacemi“.⁵⁸ V podobném smyslu píše Dominique Rabaté v pozoruhodné knize *Lyrická gesta*.⁵⁹

Culler staví ritualismus a fikci proti sobě jako dva póly strukturující oblast lyriky ve vztahu k dalším žánrům. Nevyjasněný ale zůstává významový vztah rituálu a fikce. Podívejme se na jedno Cullerovo vymezení (které v knize průběžně doplňuje o další rysy), v němž se ukazují důrazy jeho teorie: „Greenův pojem *ritualistické* dimenze lyriky se jeví zvláště slibný. Odkazuje sice k antropologické a náboženské oblasti, které mohou nebo nemusí být relevantní, ale především postihuje princip iterability – lyrické básně jsou určeny k opakování – spolu s jistou ceremoniálností a možností působit na svět („making something happen in the world“) (ti kdo provádějí rituály, doufají v jejich účinnost). Pojem rituálu obrací pozornost na formální vlastnosti lyrického projevu počínaje rytmem a rýmem až po jiné druhy jazykových vzorců“ (122–123).

Pod pojem ritualismu Culler zahrnuje především formální prvky jako obdobu formy rituálu, stranou většinou nechává obsah nebo význam rituálu. K tomu se jen příležitostně dostává jinde, například u podnětné analýzy apostrofy: oslovení něčeho neživého není jen konvenční figurou, nýbrž navázáním vztahu a proměnou pohledu na svět, jako by jeho části byly stejně živé jako mluvčí básně (a tedy čtenář). Náboženství a antropologie leží mimo oblast takto pojaté teorie, nicméně obsahová stránka rituálu je důležitá i z jiného ohledu. Většina rituálů se pojí s obsahem, který se v jejich průběhu zpřítomňuje a skrze tento prezentovaný obsah má rituál působit na skutečnost. Pro účastníky rituálu v té chvíli dochází k proměně skutečnosti. Může jít o společenské ceremoniály jako jmenování do úřadu, vyznamenání apod., ale také o náboženské obřady jako mše nebo oběť, při nichž je proměna skutečnosti neviditelná a pro nezasvěcené jakoby neexistuje. Je pochopitelné, proč tuto neviditelnou sféru (*posvátno*) nechce Culler označit termínem fikce, i kdyby to bylo teoreticky obhajitelné: pro účastníky se rituál

⁵⁸ Altieri, *Taking Lyrics Literally*, s. 262.

⁵⁹ Rabaté, *Gestes Lyriques*, s. 11–12.

samozejmě vztahuje ke skutečnosti, nikoli k nějakému fikčnímu světu. Aktéři rituálu věří a prezentovaný obsah je skutečný jakožto součást kultury, symbolická sféra, nebo norma. Pro oblast lyrické poezie by tato normativní nebo ideová složka rituálnosti zasloužila zvláštní pojem, a zřejmě by v tomto případě mohla fungovat trojice *fiktivní – imaginární – reálné*, jak ji uvádí Wolfgang Iser.⁶⁰ I proto, že přináší určitou dynamiku a vzájemnou závislost pojmů, oproti Cullerovu možná příliš vyhocenému a statickému protikladu.

Otázka rituálnosti také bude stát jinak u starší poezie, kde se často uplatnění v dané situaci společenského rituálu předpokládá.⁶¹ Zatímco v případě orální poezie můžeme rituální příležitost pokládat za rámeček, v němž se báseň uplatňovala a která jí dávala smysl, Cullerovův přístup implikuje odlišnou tezi: ritualistické prvky patří ke strukturním prvkům básně a prosazují se v *moderním* způsobu čtení jako jeden ze základních rysů lyrické básně. Je tedy možné říci, že báseň jistou imaginární rituální situaci vytváří.⁶² V tom případě ale báseň primárně působí na čtenáře a výpověď o skutečnosti je dána v subjektivní perspektivě, kterou čtenář přijímá – a nebude příliš záležet na tom, zda lyrický subjekt básně je explicitní, nebo téměř nulový. Stephen Burt tuto lomenou perspektivu velmi dobře ilustruje na básních o místech, v nichž vnější místo může fungovat jako společný bod různých soukromých či subjektivních zkušeností.⁶³

Paul Franz v recenzi na *Teorii lyriky* vytýká Cullerovi právě to, že pojem lyriky příliš násilně aplikuje na nesourodý materiál. A můžeme konstatovat, že Cullerova teorie nebere v úvahu celkem podstatné historické nebo epistemologické zlomy, které člení oblast lyriky do relativně heterogenních podoblastí, v nichž tytéž pojmy mohou mít odlišný význam – evidentním příkladem je ritualismus – což stále ještě Cullerův přístup nediskvalifikuje. V jiné rozsáhlejší recenzi vytýká Eva Zettelmann přílišné upozadění fikčnosti, připomíná pojem *imerze*, který by bylo vhodné v souvislosti s lyrikou uplatnit. Její kritika v

⁶⁰ Iser, *Fiktivní a imaginární*.

⁶¹ Sr. Nagy, *Poetry as Performance*; Miller, *Lyric Texts and Lyric Consciousness*.

⁶² William Waters píše o odtržení (*detachment*) básně od kontextu, které chápe jako historický zlom, jakkoli je obtížné jej jednoznačně datovat – různá pojetí jej kladou do antiky, ale také na přelom 19. a 20. století. Bez ohledu na problematiku datování lze souhlasit s tím, že většina básní není určena pro skutečnou společenskou příležitost, a naopak se situace stává součástí imaginativní struktury básně. Waters, *Poetry's Touch*, s. 8–10.

⁶³ Burt, *Odtamtud* s. 32.

jádru zřejmě postihuje důležitý problém, protože Cullerovo spíše polemické než typologické⁶⁴ odmítání fikce nakonec zastírá otázku, jak s tímto pojmem v oblasti lyriky pracovat, když jej evidentně nelze jen tak přijmout z naratologie. Úvahy o aktivní roli čtenáře, který vstupuje do role *já* v básni, *stává se jiným*, mám-li vzdáleně parafrázovat Rimbauda, by tuto specifčnost mohly postihnout.

Miroslav Červenka ve studii *Verš a poezie* odlišuje drama na jedné straně a poezii a prózu na druhé podle toho, zda jde o řeč určenou k inscenaci, či nikoli.⁶⁵ Ritualistický pohled na lyriku ale naznačuje ještě jinou polohu mezi prózou a dramatem, která má v sobě něco z inscenace. Předběžně by bylo možné uvažovat o reprezentaci (próza), prezentaci či performanci (poezie) a inscenaci (drama), přičemž styčným bodem prózy a dramatu by byla fikčnost, v případě poezie ustupující do pozadí. Charles Altieri v citované studii tuto polohu popisuje: „Neboť neexistuje lepší přístup k jiným identitám, nebo k tomu, kým se stáváme, protože chceme přijmout jiné identity, než že sami sebe předáme určité škále hovořících hlasů. Tehdy nesledujeme postavy na obrazovce nebo na jevišti; nýbrž se skutečně stáváme hlasy, skrze které postavy žijí“.⁶⁶

III

Jonathan Culler navazuje svou knihou na dlouhodobé a souvislé přemýšlení o poezii a lyrice v posledních letech zejména v anglofonním prostředí. Podstatná část jeho argumentace, jakkoli je přístupná i bez toho, stojí na tomto starším uvažování, jež někdy ani nezmiňuje.⁶⁷ Zájem se ale neomezuje jen na anglicky píšící autory a stále více také přesahuje pojetí poezie založené na národních literaturách (což svým záběrem dokládá i Culler), třebaže lokální perspektiva nepřestává hrát důležitou roli. V jakém směru může být tedy *Teorie lyriky* přínosná pro české prostředí?

Jednak může podnítit celkem sporadické teoretické psaní o lyrice (resp. poezii) a základní debatu, která tu citelně chybí. Jediné svým teoretickým záběrem

⁶⁴ Zettelmann, *Apostrophe, Speaker Projection*, s. 196.

⁶⁵ Červenka, *Verš a poezie*, s. 79.

⁶⁶ Altieri, *Taking Lyrics Literally*, s. 262.

⁶⁷ Velmi dobře ukazuje obsáhlé souvislosti americké teoretické debaty Burtova kritická studie (*What Is This Thing Called Lyric?*) k antologii *Lyric Theory Reader* (Jackson, Prins eds.), v níž zastává v polemice s historizujícím směrem New Lyric Studies postoj poměrně blízký Cullerovu, zároveň ale diferencovanější.

srovnatelné, fakticky ale osamocené jsou práce Miroslava Červenky (necháme-li stranou starší práce pražské školy a ojedinelé, spíše dílčí studie dalších autorů). Posun, který Červenka udělal od studie *Verš a poezie* k pozdějším *Fikčním světům* lyriky přitom signifikantně dokládá některé tendence v uvažování o lyrice v posledních desetiletích. Starší ze studií svým důrazem na poezii jako zvláštní typ řeči (v čemž navazuje na tradici českého strukturalismu) má k Cullerovu důrazu na ritualismus blíže než *Fikční světy* lyriky založené na teorii lyrického subjektu, k nimž lze Cullerovu knihu vztahovat polemicky. Obě polohy najdeme i v současných debatách. Spíše než vývoj, představují stále otevřenou otázku, a konečně nechybějí ani pokusy o jejich spojení. Červenkovy *Fikční světy* ale velkou diskuzi nevyvolaly, ačkoli k ní přímo vybízejí, a spíše jsou přijímány jako autoritativní text, ačkoli silné až kategorické tvrzení o fikčnosti lyriky a jejím spojení se subjektem rozhodně není evidentní nebo univerzálně použitelné.⁶⁸

Cullerův komparativní záběr, třebaže opomíjí některé literatury, citelně například slovanské, dobře ukazuje, jak přínosné je přistupovat k poezii v širším rámci, než je národní literatura. Poezie v národních jazycích je v různé míře ovlivněna starší společnou tradicí, založenou na přenosu forem jako sonet nebo významných historických vlivech (řecká lyrika, latinská poezie, i jednotliví autoři jako Petrarca nebo Baudelaire). V moderní a současné poezii podobné tendence jsou neméně výrazné a mají podobu mezinárodních proudů od symbolismu po experimentální poezii nebo transnacionálních pohybů.⁶⁹

A především Culler dává na první místo báseň, nikoli teoretické teze nebo definice. Na základě jeho knihy možná nepodám rychlou ani sofistickou odpověď na otázku „co je to lyrika?“ Zato ale leckterou báseň lépe nebo s větší chutí přečtu. Tento pohled se promítá do distinkcí ritualismu a fikčnosti, hermeneutiky a poetiky a odpovídá pedagogickému zájmu knihy a důrazu na užitek ze čtení básně, protože tím čtení většinou začíná. „Kritika, která analyzuje nejprve užitek z básně a až potom její význam nebo vždy užitek *spolu s*

⁶⁸ Martin Pokorný poukázal na problematičnost a nejasnost Červenkovu pojmání subjektu (*K pojmu lyriky*), jiný problematický bod *Fikčních světů* lyriky spočívá ve vymezení žánru, které ve studii chybí, jako by bylo samozřejmé; tomu také odpovídá volba příkladů. Přitom by nebylo těžké najít básně, u nichž teze o fikčním světě založeném v lyrickém subjektu selhává, nebo přinejmenším velmi málo vypovídá.

⁶⁹ Sr. Ramazani, *A Transnational Poetics*; Quinn, *Between Two Fires*, český překlad *Poezie ve dvojím ohni*.

významem, by mohla postupně kompenzovat převažující interpretativní model⁷⁰.
Cullerova teorie má přes řadu možných výhrad velkou přednost: umožňuje čtenáři lépe vidět a vnímat předmět jeho zájmu, tedy básně.

⁷⁰ Von Hallberg, *Lyric Powers*, s. 3.

3. Stát se básníkem Proměny expresivní figury

I

Kdo promlouvá v básni? Pojmy jako lyrický subjekt nebo lyrické já mají své oprávnění (i své důvody a historii), vyjadřují ale jinou úroveň obecnosti, než vyžaduje bezprostřední komentář básně. Říci, že v Kaddiš za Naomi Ginsbergovou „lyrický subjekt“ truchlí za svou matkou, nebo že v Jandlově básni Klos „lyrické já“ hledá záchod, působí komicky.

Tato častá a často zbytečná otázka – a to je možná nejdůležitější fakt – nemá jednoznačnou odpověď, a to ani negativní – například že mluvčího básně není možné ztotožnit s autorem. V některých případech je popření příliš silné: těžko lze tvrdit, že v Kaddiš za Naomi Ginsbergovou nepromlouvá Ginsberg, nebo ve věžeňských básních *Domu Strachu* Jan Zahradníček. Jakkoli nelze ani jednoznačně říci, že to jsou oni.⁷¹ Otázka je nepatřičná, důležité ale je povědomí o různých možnostech. Najdeme případy, kdy se obě instance jednoznačně liší (patřili by k nim mluvčí typu role nebo persony), a na druhé straně zjevně autobiografické básně, třebaže i u nich je třeba alespoň udělat uvozovky a hovořit o „Ginsbergovi“ nebo „Zahradníčkovi“. Mutlu Konuk Blasing přesně ukazuje diferenci mezi autorem a „já“:

I v doložitelně autobiografické poezii odděluje osobu básníka a subjekt textu příkop. Básník je zodpovědný za věrohodnost svého „já“ – jako zároveň zakoušející „já“ a tento konkrétní soubor slov, jako současně psychologické, sociální a historické já (self) a slovní entitu. Bez ohledu na obsah básně a na to, jaké myšlenky, pocity nebo prožitky vyjadřuje, její generická věrohodnost závisí v obou ohledech na rétorické věrohodnosti mluvčího.⁷²

Autorská pozice odpovídá jinému vztahu k textu než pozice mluvčího v textu, což je elementární znak literárnosti. Když například píše dopis, já i adresát

⁷¹ Sr. Culler, *The Theory of Lyric*, s. 106.

⁷² Blasing, *Lyric Poetry*, s. 33.

bereme jako samozřejmé, že „já“ v dopise označuje mne jakožto pisatele; slovo „já“ se automaticky vztahuje k tomu, co si myslím, co chci říci, a pokud má slova neodpovídají skutečnosti, pak se mýlím nebo záměrně klamu. Zatímco při psaní básně je „já“ konstruktem v určité situaci konstituované více či méně básní samotnou a nezakládá se na konvenci faktické pravdivosti. Autor básně, ať už vypovídá za sebe či nikoli, především tvoří „já“ mluvčího jako prvek básně. Autorskou výpovědí je celá báseň včetně vytvářeného „já“. Tím se ale věc zdaleka nevyčerpává, jak napovídají i případy, kdy mluvčí vykazuje autobiografické rysy. Mluvčí básně může zpětně ovlivňovat implikovaného autora, a vytvořený subjekt básně může také ovlivnit nebo proměnit autorský postoj.

Tyto variabilní vztahy mezi různými rovinami, které tu jen zhruba naznačuji, odkazují k jinému důležitému momentu mnoha básní: pozice mluvčího je nebo může být nejen projekcí autorského postoje, ale také místem, s nímž se může čtenář více či méně identifikovat – už prostě tím, že slova básně pronese nahlas. Dostává příležitost k dočasné proměně identity. Jinak řečeno, když čtu třeba právě zmíněné Ginsbergovy nebo Zahradníčkovy básně, přijímám v té chvíli alespoň zkusmo za svá jejich slova a perspektivu, kterou báseň nastoluje.⁷³ Ne proto, že se mám stát někým jiným, ale proto, abych nahlédl věci z určitého pohledu a jaksi si „vyzkoušel“ to jiné. Tato čtenářova proměna je do značné míry založena na struktuře, kterou vytváří vztah autora a mluvčího, i ji lze na skupině důležitých příkladů popsat jako určitý typ proměny.

II

Hlavním předmětem této kapitoly jsou některé společné prvky poválečné poezie. Rád bych ale začal alespoň náznakem určité historické perspektivy. Podstatné je v tomto ohledu srovnání s orálním modelem, kde jsou vztahy v lecčem odlišné.

Gregory Nagy v souvislosti s homérskou epikou popisuje archaický typ mimese jako *pře-hrání* (*re-enactment*) oproti Platónově koncepci mimese jako imitace. Ve chvíli básně je mluvčí identický s básníkem:

⁷³ Sr. Altieri, *Taking Lyrics Literally*, s. 262.

[...] když rapsód říká „povězte mi Músy“ (Ilias II, 484) nebo „pověz mi, Múso“ (Odysseia I, 1) není toto „já“ reprezentací Homéra: to je Homér. Tvrdím, že rapsód pře-hrává Homéra tím, že jej představuje, že je Homérem, pokud se děje mimese, pokud trvá představení. Slovy T. S. Eliota (The Dry Salvages, 1941) „jsi hudbou, pokud hudba trvá“. Z hlediska mimese je rapsód přetvořený představitel: přetváří se v Homéra pokaždé, když jej představuje.⁷⁴

O něco dále k tomu dodává:

Ústřední myšlenka mimese bychom se mohli vyhnout, kdybychom si řekli, že zájmeno „já“ použité tím, kdo pře-hrává daného boha nebo héra, znamená v té chvíli prostě jen „herce“, bez ohledu na to, kdo je mluvčí – člena sboru nebo vůdce sboru nebo dokonce toho, koho bychom mohli označit za skladatele. Trvám ale na tom, že tento druh „jednání“ v kontextu archaické řecké poezie není otázkou předstírání, jde spíše o splývání identity performujícího s identitou napodobující archetyp – splývání opakované pokaždé, když nastane rituální situace.⁷⁵

V tomto modelu role básníka a rapsóda alespoň dočasně splývají – a jsou také jinak stratifikovány: autorství (pokud podržíme tento anachronický pojem) se dělí mezi Músy, archetypálního básníka Homéra a reálného rapsóda, který se s archetypem identifikuje. Podstatné je dále to, že rapsód není jen nějakým básníkem, ale Básníkem, Homérem – a je, přesněji řečeno *stává se* jím jen během provedení básně nebo písně. Je básníkem a zároveň vůbec nezáleží na jeho občanské identitě, není to v tu chvíli Ión, nýbrž Homér.⁷⁶ Jakmile do hry vstupuje písmo, odděluje autora a mluvčího časová distance, ale také rozdíl mezi tím, kdo mluví, a tím, kdo komponuje báseň, pořádá slova a tvoří obrazy.⁷⁷ Postoj básníka

⁷⁴ Nagy, *Poetry as Performance*, s. 61.

⁷⁵ Tamtéž, s. 96–97.

⁷⁶ Což Platón ve svém dialogu nepřipouští a rapsóda Ióna ironicky kritizuje právě z pohledu mimese jako napodobení vzoru, ne splynutí s ním.

⁷⁷ „V pátém století před Kristem se pěvci stávají tvůrci a začínají se objevovat řemeslné metafory, třebaže básně stále často vyhláší božskou inspiraci“ (Culler, *Theory of the Lyric*, s. 51).

vzývajícího Músy se z tvůrčího principu mění v konvenční figuru. Alespoň zdánlivě – protože figura básníka pěvce má překvapivě dlouhý život, objevuje se ještě v 19. století, jak v Čechách dosvědčuje mimo jiné Máchů.

Je tu ale přítomen ještě jeden důležitý ohled. V orálním a často i v psaném modelu je mluvčím ten, kdo je schopen promlouvat, kdo je nadán schopností básnické, nejen běžné řeči. Tato schopnost není samozřejmá a v Nagyově modelu vyžaduje určitou proměnu: rapsód Ión se musí stát Homérem. Ve chvíli, kdy se jím stane, dokáže přednést báseň, dokud je pouze Iónem, není ani schopen rozumně vysvětlit, v čem jeho schopnost spočívá. Připomeneme-li úvodní otázku „kdo promlouvá v básni?“, můžeme říci alespoň to, že v jedné důležité skupině básní v první osobě je mluvčím *básník*, tedy někdo schopný patřičného projevu. V tomto případě je básník funkcí nebo mytickou postavou a nezáleží na jeho občanské identitě, rozhodující je, že je nadán básnickými schopnostmi, jimi z pozice autora prokazuje, že je básníkem. Distanční mezi autorem a mluvčím tato figura neruší, dodává jí však určitou kvalitu: autor vytváří ne libovolné já, ale expresivní já, nadané řečí. Díky němu je autor schopen tvořit básně nejen ze zpětného pohledu hotové básně.

Já je v řadě básní integrující složkou básně, spojuje výběr a organizaci slov, formální stránku básně s referenční funkcí, textovou a etickou operaci.⁷⁸ Ne ve všech básních figuruje explicitní lyrické já, a ne vždy toto já reprezentuje básníka. V řadě básní jde o postavu (personu) již básník propůjčuje hlas. A konečně i v těch básních, u nichž lze já alespoň volně chápat jako výraz autora básně, nemusí být tento vztah tematizován. Expresivní figura básníka spojuje jazykové a existenciální já do jedné postavy a toto spojení zakládá na předpokladu, že určitá *zkušenost*, která formuje nebo odhaluje přirozenou schopnost, je nezbytná pro básnickou schopnost práce s jazykem. Nejde zdaleka jen o prožitkovou poezii (*Erlebnislyrik*), kdy můžeme hovořit o autobiografičnosti prožitku a vztahovat mluvčího básně k jejímu autorovi, protože vypovídá o tom, co prožil. Expresivní figura básníka je starší: v básni hovoří básník, a proto také její autor je básník. Z toho důvodu Pindaros prosí Músu, aby jej učinila

⁷⁸ Sr. Blasing, *Lyric Poetry*, s. 29–30.

nejproslulejším básníkem Řecka.⁷⁹ U Horatia, kterého pak následuje celá řada dalších, se také objevuje kritika této tendence ve zdůrazňování extaticčnosti básnické zkušenosti.

*Poněvadž Démokrit soudil, že nadání víc je než trudné
umění, z Helikónu že vyloučil básníky s myslí
zdravou, tu většina pěvců si nedává nehty ni vousy
stříhat, do pustých míst jen směřuje, střeží se lázni.
Neboť básníka jméno a hodnotu získá jen ten, kdo
hlavu, již vyléčit nelze ni lektvarem nejúčinnějším,
holiči nesvěří nikdy ni nejzručnějšimu. Já blázen,
který si černou žluč čistívám vždy s příchodem jara!⁸⁰*

III

V moderní poezii najdeme celou řadu příkladů, které uchovávají nebo odrážejí něco z archaického modelu. Jejich význam a funkce jsou pochopitelně jiné než v antice, je třeba je číst s ohledem na písemnou povahu básní a odlišný způsob čtení. Vypovídají ale o povaze poezie, a to neméně tam, kde expresivní figura selhává.

Významné sblížení autora a mluvčího básně přináší romantismus. Odklon od rétoriky v romantismu znamenal také sblížení obou pólů: autor básně nemá být vyučeným rétozem, který promyšleně tvoří a komponuje obrazy, používá figury a tropy, jeho schopnosti mají blíže ke Kantovu géniu, který tvoří spontánně. William Wordsworth v předmluvě k *Lyrickým baladám* uvádí známou definici poezie jako „spontánního překypění silných citů“ („spontaneous overflow of powerful feelings“).⁸¹ V tom směru jsou autor a mluvčí básně, který emoce prožívá, identičtí. Autor není tvůrce cvičený v rétorice, ale ten, kdo prožívá emoce. Diference mezi oběma se přenáší do časového skluzu, protože zpracování prožitku v básně se nutně odehrává s určitým zpožděním, ve zpětném usebrání:

⁷⁹ Pindaros, *Olympijské zpěvy*, s. 23 (I, 115b). Podobně se Theognis prohlašuje za známého po celém světě *Nejstarší řecká lyrika*, s. 140 (v. 19–23).

⁸⁰ Horatius, *Vavříin a réva*, s. 280.

⁸¹ Wordsworth, *Jezerní básníci*, s. 15; *The Major Work*, s. 611.

Poesie [...] odvozuje svůj původ od emocí, na něž vzpomínáme v klidu. O takové emoci meditujeme tak dlouho, až se – jako určitá specifická reakce – klid začne postupně ztrácet a pomalu se vynoří emoce podobná té, jakou jsme zažili nad předmětem naší meditace, a ta ovládne naši mysl, jako by byla skutečností“ (and does itself actually exist in the mind). V takovém rozpoložení se obvykle začínají psát úspěšné výtvořiny a v podobném rozpoložení se v komponování pokračuje, avšak emoce, ať už je jakéhokoli druhu a intenzity, z rozličných příčin podléhá rozličným požitkům, takže se při každém vědomém popisování kterékoli vášně v nitru rozhostí stav blažené radosti.⁸²

Jak bylo vícekrát řečeno, prožitková lyrika není nijak prosta rétoriky, a tedy autorské pozice značně odlišné od prožívajícího subjektu,⁸³ funkční idea této poezie ale předpokládá, že „subjektem básně je osoba básníka“,⁸⁴ v identifikaci obou pólů, které odděluje *pouze* časový odstup mezi prožitkem a jeho zpracováním v básni. Do této časové diference se ovšem vejde všechno, co z ní zdánlivě zmizelo, protože meditace musí být účinná a báseň je odlišná od prózy v tom, že ji podle Wordsworthe lze číst opakovaně („nejméně stokrát“) a vždy emoci obnovuje.

Teoretizace prožitkové lyriky (*Erlebnislyrik*) je značně pozdější oproti praxi, přichází s ní až Wilhelm Dilthey na počátku 20. století. Teorie génia živá právě za romantismu se na otázku tvoření dívá z odlišné perspektivy. Báseň tvoří génius, přirozený tvůrčí talent, nikoli autor zběhlý v pravidlech umění (a zejména v rétorice), génius je originální a jeho tvoření spočívá v tvoření nových pravidel.⁸⁵ Když Wordsworth píše o meditaci (*contemplation*) emocí, můžeme jeho slova chápat jako naladění básnické osobnosti tak, aby ke slovu přišel přirozený génius. Mluvčím básně a v tomto ohledu i jejím tvůrcem není nutně autor jakožto fyzický člověk, ale spíše jeho génius. Tento proces přetvoření zkušenosti v báseň,

⁸² Tamtéž.

⁸³ Sr. Hom, *Subjektivita v lyrice*; Perkins, *Romantic lyric voice*.

⁸⁴ Culler, *Theory of the Lyric*, s. 105.

⁸⁵ Teorii génia jako talentu, tedy „vrozené produktivní schopnosti umělce“ rozpracoval Kant v *Kritice soudnosti* (zejm. §§ 46–53). Básnictví pak mezi uměními náleží nejvyšší místo, protože je téměř cele projevem génia. Oproti tomu rétorika zaujímá mnohem nižší místo a představuje až protiklad básnictví (§ 51–53).

viděného ve slovo, pregnantně vyslovuje Friedrich Hölderlin v jediném verši: „Und was ich sah, das Heilige sei mein Wort“ („A co jsem viděl, to svaté, budíž mým slovem“).⁸⁶

Nejradikálněji zformuloval důsledky takového přístupu zřejmě Rimbaud v takzvaných dopisech vidoucího z května 1871,⁸⁷ kde představuje způsob, jak se člověk stane básníkem. Oproti romantickým básníkům se Rimbaud zaměřuje na jiný krok: co má adept básnictví dělat, aby se stal vidoucím. V Rimbaudově projektu najdeme kritiku romantického básnictví, protože „první romantici byli *vidoucími*, aniž by si toho byli nějak moc vědomi: jejich duše se začaly kultivovat náhodně“,⁸⁸ ale také nechtěné přiznání, že schopnost *vidět* zdaleka není tak samozřejmá jako v dobách romantismu, a proto je třeba ji oživit:

*Chci být básníkem a pracuji na tom, abych se stal vidoucím: tomu Vy neporozumíte a asi bych Vám to ani neuměl vysvětlit. Jde o to, dojít k neznámému rozrušováním všech smyslů. Je to příšerné utrpení, ale je třeba být silný, být rozený básník (être né poète), a já v sobě básníka rozpoznal. To není vůbec moje vina. Není správné, když se říká: Já myslím: mělo by se říkat: myslí to ve mně. – Promiňte mi tu slovní hříčku. Já je někdo jiný. Tím hůř pro dřevo, které v sobě cítí housle [...]*⁸⁹

V prvním dopise Rimbaud naznačuje, že je básníkem od přírody a rozrušováním smyslů v sobě tohoto básníka přivádí k vidění. Tento skrytý básník, s odkazem na starší představy můžeme říci *génies*, není člověku podřízen, je „někým jiným“, a pokud je probuzen, naopak se jeho osoby zmocňuje. Člověk se stává básníkem, tedy někým jiným, skrytým v něm. Druhý dopis otázku básnické přirozenosti vidí z lehce odlišného hlediska. Budoucí básník má poznávat a kultivovat svou duši, ale zároveň má duši učinit obludnou (*monstrueuse*): jako by „někdo jiný“ nebyl

⁸⁶ Hölderlin, *Sämtliche Gedichte*, s. 239.

⁸⁷ Dopisy z 23. a 15. května 1871 adresované Georgesovi Izambardovi a Paulu Demenyemu.

⁸⁸ Rimbaud, *Œuvres*, s. 350; *Dopisy*, s. 21.

⁸⁹ Tamtéž, s. 345–346; 12.

nutně skrytý od přirozenosti v duši, a naopak básník se stává jiným také tím, jak je duše formována vnějším neznámem.⁹⁰

Není bez významu, že jde o dopisy, a nikoli básně – to dovoluje alespoň částečně restituovat konvenční identitu mezi autorem a promlouvajícím básníkem.⁹¹ Stát se básníkem znamená pro Rimbauda stát se vidoucím a dosáhnout neznáma rozrušením všech smyslů. Důraz na *vidění* je klíčový. Rimbaud dodává známou větu „Já je někdo jiný“, již můžeme chápat jako postavu básníka, který se zrodil díky dosažené schopnosti vidění, nicméně ji v obou dopisech ilustruje dvěma podobnými, překvapivě nevizuálními obrazy: „Tím hůř pro dřevo, které v sobě cítí housle“ a „Jestliže se v mědi probudí polnice, není to její vina“.⁹² Zatímco rapsód se stává básníkem díky Músám, u Rimbauda se skrze rozrušení smyslů stává „jiným“ a dosahuje neznáma. V tom je moderní básník možná o něco aktivnější, proměňuje, přímo deformuje sám sebe, aby viděl. Je ale vystaven *neznámu*, podobně jako se starý básník dává k dispozici Músám, a v tom expresivní metafora moment pasivity uchovává. Dřevo nebo měď se mění v nástroj bez svého přičinění, jako by neznámo ke schopnosti vidět mělo přidat ještě schopnost projevu. Je-li tedy člověk básníkem od přírody, jeho talent je skrytý a dostává se ke slovu jen díky soustavné práci na sobě, nebo proti sobě. Tento básník je pro člověka neznámý, on či ona je podobně jako dřevo a měď pro něj jen materiálem.

Rimbaudovy stále enigmatické dopisy inspirovaly řadu čtení. Nás nyní zajímá jen úzké propojení mezi vnímajícím a expresivním básníkem. Rimbaud jako by založil svůj program na citovaném Hölderlinově verši a viděné chtěl proměnit ve slova básně, respektive v hudbu, která v jeho metaforách je obrazem básně. Přitom, zdá se, to podstatné je správné *vidění*. Stačí stát se vidoucím, tedy někým jiným a hudba nastane sama:

⁹⁰ Další místa dopisů, a zejména „expresivní metafory“, jimiž se budu dále zabývat, potvrzují spíše první možnost. Přesto není na místě druhou alternativu zcela vyloučit: pokud je třeba soulad mezi duší a světem obnovovat takto drastickými prostředky, může to znamenat i radikálnější „denaturalizaci“ a potřebu otevřít se ne-přirozenému neznámu.

⁹¹ Jiný typ neshody prozrazuje programový aspekt dopisů, identita obou poloh není daná, nýbrž proklamovaná jako program, a jakkoli jej Rimbaudova poezie v něčem naplňuje, v tomto ohledu nikoli. Rozdílnost mezi básnickou figurou a reálnou existencí naopak poznamenává následující Rimbaudův autorský posun k *Iluminacím*, které postavu básníka zcela eliminují ve prospěch autorské pozice, a nakonec patrně vedla ke konečnému odmlčení básníka.

⁹² Tamtéž, s. 12, 19; 346, 347.

*Neboť já je někdo jiný. Jestliže se v mědi probudí polnice, není to její vina. Je mi to jasné: pomáhám své myšlence, aby se vyklubala: pozoruji ji, naslouchám jí: nasadím smyčec: symfonie bouří hluboko uvnitř, nebo naráz vyrazí ven.*⁹³

Tím se ustavuje silný vztah mezi básníkem jako fyzickou osobu a mluvčím básně. Autor básně nemůže být jen rétor, protože s mluvčím sdílí to podstatné: to, co viděl, tedy zkušenost. Vztah neznamena identitu, ale spíše proces *stávání se* básníkem. V takovém smyslu můžeme číst *Opilý koráb*. Básník vidí totéž, co koráb, stává se jím a tím získává také schopnost promlouvat jako koráb.

IV

Související skupinu příkladů tvoří básně, v nichž básníci používají své vlastní jméno. Je jich celá řada od Hésioda, Sapphó, Theognida přes Catulla, Ovidia, Villona až po Whitmana, Petra Bezruče nebo Paula Celana. Přes velkou různorodost příkladů je problematické tvrdit, že v těchto básních nepochybně promlouvá jejich autor. Opět je na místě opačný pohled: nejde o to, zda ve verši „Walt Whitman, a kosmos, of Manhattan the son“, promlouvá skutečný Walt Whitman; takové tvrzení ani nemá vzhledem k obsahu verše velký význam. Z pohledu archaického modelu tu promlouvá básník a dává najevo, že on Whitman, je *básník*, podobně jako Homér, a že je schopen promlouvat v básni. Jedno z nejstarších prohlášení tohoto druhu najdeme v Hésiodově *Theogonii*: „Od nich [tj. Mús] Hésiodos se krásně naučil zpívat“.⁹⁴ Whitman sám na jiném místě *Zpěvu o mně* používá expresivní metaforu podobnou Rimbaudově, když vyhláší schopnost naučit druhé promlouvat. Na rozdíl od Rimbauda hovoří z perspektivy již hotového básníka, ne toho, kdo se jím stává:

*It is you talking just as much as myself, I act as the tongue of you,
Tied in your mouth, in mine it begins to be loosen'd.*

To mluvíš ty právě tak jako já, jsem jazyk tvůj,

⁹³ Tamtéž, s. 19; 347.

⁹⁴ Hésiodos, *Zpěvy železného věku*, s. 14 (v. 22).

*Svázaný v ústech tvých, rozvazuje se v mých.*⁹⁵

Petr Bezruč a další básníci představují komplikovanější případy, v nichž se básnické jméno promítá zpátky na autora, který je přijímá za své. U Rilka, který intenzivně promýšlel archaickou poezií, najdeme v sofistikované podobě oba zkoumané případy – expresivní figuru i použití jména. V jeho básni Na okraji noci (*Kniha obrazů*, 1902) se mluvčí přirovnává k hudebnímu nástroji:

*Meine Stube und diese Weite,
wach über nachtendem Land, –
ist Eines. Ich bin eine Saite,
über rauschende breite
Resonanzen gespannt.*

*Můj pokoj s rozevřenou
dálkou nad temnicí zem,
toť jednota. Já jsem strunou,
napjatou nad ozvěnou
těch širých šumů až sem.*⁹⁶

V *Sonetech Orfeovi* dostává esence zpěvu jméno mytického básníka Orfeá:

[...] *Wir sollen uns nicht mühen
um andre Namen. Ein für alle Male
ist Orpheus, wenn es singt.*

[...] *Netřeba snažit se
o jiná jména. Jednou provždy je
Orfeem, co zpívá.*⁹⁷

⁹⁵ Whitman, *Complete Poetry*, s. 243 (Song of Myself, č. 47); *Stébla trávy*, s. 84.

⁹⁶ Rilke, *Die Gedichte*, s. 305; *Kniha obrazů*, s. 59.

⁹⁷ Rilke, *Sonety Orfeovi*, s. 16–17 (I, V).

V cyklu orfeovských sonetů Rilke důmyslně přechází mezi několika osobami, které zahrnují gramatické já i Orfeá, takže obojí místy splývá. Tak vytváří moderní verzi stávání se Orfeem, ustavuje Orfeá (a v důsledku také Rilka) jako moderní básnický vzor, ačkoli nikde v básni nepoužívá své vlastní jméno – které v tomto ohledu není důležité, protože identita se přenáší opačným směrem, stává se Orfeem.

V

Jednu z krizí expresivní figury a změny v jejím fungování dobře ukazuje poválečný vývoj poezie v tehdejší Československu, v němž se ve vyhraněné podobě, dané politickou situací, projevují obecnější antilyrické tendence, které například Michael Hamburger ve své *Pravdě poezie* nachází od třicátých let 20. století.⁹⁸ Tato krize je hlubší než problémy, na něž poukazoval Horatius nebo kritici prožitkové lyriky. Nejde v ní jen o rozpor mezi autorem řemeslníkem a vidoucím básníkem, ale také o nedůvěru k instituci básníka. V některých případech vyhocenou až do té míry, že v básni *nemůže* promlouvat básník.

Režimní poezie psaná především v období 1945–1955⁹⁹ nastolila specifickou, ideově vyhocenou situaci, v níž se možná bezděčně (a jistě ze zpětného pohledu) dostává do popředí vztah poezie a pravdy. Řada básníků psala agitační básně propagující komunistický režim, oslavující Stalina a Gottwalda, nenávislně se obracející proti západnímu imperialismu. Jde v zásadě o *epideiktickou* poezii,¹⁰⁰ která oslavuje, zdůrazňuje, dává význam určitým událostem, ale také pochopitelně selektuje a v tomto případě deformuje a podstatně zkresluje skutečnost. V podstatě šlo o ideologickou propagandu, která manipulovala s fakty a pomáhala ustavit pozitivní veřejný obraz komunistické diktatury. Škála této poezie jde od zdánlivě celkem neškodných básní oslavujících budování vlasti až po militantní výpady proti nepřátelům režimu. Nejde v ní pochopitelně o formální tvrzení pravdy či nepravdy, ale o potvrzování určité ideologie; tato propagace někdy jen zdůrazňuje jednu stránku věci na úkor druhé, jindy celkem nepokrytě klame. Už velký rozsah produkce nasvědčuje, že řada

⁹⁸ M. Hamburger, *The Truth of Poetry*, kap. 9, A New Austerity.

⁹⁹ Do těchto let datuje její největší rozkvět Antonín Brousek, editor antologie *Podivuhodní kouzelníci* (1987).

¹⁰⁰ Sr. Culler, *Theory of the Lyric*, s. 307–314; Detienne, *Mistři pravdy*, zejm. 2. kapitola.

autorů psala své básně v dobré víře a nadšení pro nový režim, byť to dnes může působit nepravděpodobně. V jiných případech, jako jsou Nezvalovy rýmovačky, jde o neskrývaně pragmatické výtvořiny. To ale není podstatné. Důležité je, že tato poezie vnucuje čtenáři předpoklad, že její autor se vztahuje ke skutečnosti a vypovídá pravdivě. Což neznamená pravdu faktů, neboť jde o poezii, ale o vztah autora a mluvčího básně. Ideologické básnictví okázale staví na předpokladu jejich úzké spojitosti: básník je jedním z lidu a „zpívá“ o tom, co skutečně zažil. Dobře je tato stylizace vidět na spíše výjimečných básních Milana Kundery, v nichž se nezapře jeho prozaický naturel. Prolog jeho sbírky *Člověk zahrada širá* (1953) je plný odkazů k romantizující tradici autentického výrazu, včetně hudebních metafor. V sousedství ideologických obsahů následujících oddílů, které prolog uvádí, i lyrizujícím tónem vedle spíše epických básní působí prolog nepatřičně:

*Ať už zpívá, o čem zpívá,
sebe básník zpívá.*

*Básník, jenž se přetvařuje,
červy v básních mívá.*

*Hrám své písně na klávesy
svého osudu.*

*A tak zpívám tak, jak zpívám.
Jinak nebudu.¹⁰¹*

V dlouhodobější perspektivě tyto básně prozrazují oslabení vztahu mezi básníkem a subjektem básně a zpochybnění role básníka vůbec. Ideologický básník je fakticky *slепý* k velké části skutečnosti, jako by na rozdíl od Rimbaudova vidoucího básníka podle pokynů redukoval své smysly pouze na ideologické obsahy. Zjevně se tu rozchází řemeslná zdatnost a bravura se schopností *vidět*, tedy autorská pozice a lyrické já. Proč by potom, v takové situaci

¹⁰¹ Kundera, *Člověk zahrada širá*, s. 5. V prvním oddílu sbírky se metafora hudebního nástroje opakuje, např.: „Ó, tepej rychleji, / srdce, můj orloji, / ať nerozezná se má polnice, / až týden po boji!“ (s. 7)

měl veřejně vypovídat právě básník? Protože je jeho poezie rétoricky účinná?
Protože využívá tradice?

VI

Mnohem zřetelnější reakce na krizi „básníka“ přinesla neideologická a neoficiální poezie, třebaže její recepce byla pochopitelně ve své době opožděná nebo omezená.¹⁰² František Halas v programové básni *A co básník*, publikované poprvé v roce 1946, reaguje na sílící ideologický tlak:¹⁰³

*Nechci být masem vzduchu okolo
jak se to líbí jim
nechci být kůlem vyhlášek
veřejným míněním¹⁰⁴*

V této básni ale vyjadřuje představu o důležitosti poezie a básníka ve veřejné promluvě, přináší si ji z předválečné a válečné doby, ale také ji sdílí s režimní poezií: „Co zvedám zavíní čísi pád / co upouštím bude mu vzlétnutím“. V poznámkách a náčrtech z posledních let i ve výročí, které zaznamenal Jiří Kolář, se tato představa jeví mnohem problematičtěji.

Zcela otevřeně vyslovuje pochybnost o roli básníka Jan Zahradníček. V jeho poválečné poezii jde podobně jako u Koláře o člověka, o to, co vůbec je člověk. A poezie k tomu má co říci, třebaže postava básníka naopak stále méně. V *La Salettě* (1947) připomíná Zahradníček básníky jako ty, kdo měli podobné postavení jako nevinné děti a byli schopni vidět více než jiní již v minulém čase.¹⁰⁵ A ve *Znamení moci* básníci patří k těm, kdo nedokáží „číst“ řeč světa. Místo mimochodem velmi dobře postihuje jednostrannost režimního básnictví:

¹⁰² Přemysl Blažíček s jistým nadneseným důrazem píše: „I v demokratických režimech existuje oficiální ideologie a také poezie chtějící být jejím výrazem, ale v totalitním režimu všechna poezie takovou být musí“ (*Kritika a interpretace*, s. 156). Slovo „musí“ je tu nepřesné i jako hyperbola, už proto, že fakta jsou jiná, a neméně proto, že kritik jako by přijal premisu, že existuje pouze oficiálně vydávaná poezie. Naopak se zdá, že v moderní době, kdy má poezie latentně silnou politickou funkci, je neoficiální, mimorežimní poezie téměř nutným protějškem ideologického proudu.

¹⁰³ Sám v té době napsal několik budovatelských písní a básní.

¹⁰⁴ Halas, *A co básník*, s. 112.

¹⁰⁵ Zahradníček, *Dílo II*, s. 232.

*Utíkal jsem a zase se vracel
a všude jsem se setkával s troskami, z nichž kouřila hudba
naléhavá, byť nepochopitelná všem, kteří nevěděli
že Bůh myslí orchestrálně
[...]*

*A ta slova, jež kouřila s hudbou
z trosek všudypřítomných
byla hrozná
nejen básníkům, kteří už nevěděli
že Bůh myslí orchestrálně
a že také děsivý buben prázdna má důvod svůj¹⁰⁶*

Nejen toto místo, ale celá skladba vyvolává otázky po identitě toho, kdo promlouvá a na rozdíl od básníků ví, „že Bůh myslí orchestrálně“. Toho, kdo není básník, ačkoli je mluvčím básně. Podobně v *Domě Strachu* (Procházka po cele) jsou básníci postavami minulosti: „Sbohem básníci. Sbohem, ochalebníci fetišů“.¹⁰⁷ V básni *Zvon Zahradníček* role až paradoxně zaměňuje – vězeň je ten, kdo v básni hovoří, zatímco básníci nejsou schopni rozumět skutečnosti:

*Na byt a stravu jsem v ulici Bartolomějské.
[...]
Nevím. Je jarně a básníci večer cestou do klubu
u řeky stanou. Ani zvon ani řeka nic neřekne jim.
Nevím. Snad strach brání jim pátrat, co na rubu
psáno má tento večer, ten ztracený večer z dějin.*

*A oni na byt a stravu jinde než v ulici Bartolomějské,
a oni tak unášeni tím večerem na sklonku zimy
jdou, večerí v klubu, je jich pár a jsou sami v té nudě své.*

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 259.

¹⁰⁷ Tamtéž, s. 314.

*Nikdo jich neposlouchá. Nikdo se nepře s nimi.*¹⁰⁸

To, co dokonává Zahradníček ve svých posledních básních psaných ve vězení, můžeme označit jako existenciální obrat. Zatímco apokalyptický mluvčí *Znamení moci* zůstává poměrně neurčitý a přes jasné ideové zakotvení není jasné, kde se bere jeho schopnost být mluvčím orchestrálně myslícího Boha, *Dům Strach* takovou otázku neklade, ve sbírce jednoznačně promlouvá vězeň Zahradníček. Připomeneme-li častý motiv odloučení od rodiny, izolaci od světa, jak ji Zahradníček prožívá, ale i zcela realisticky postavení vězně v komunistickém režimu, pak právě on může vidět věci z obou stránek, i z té „rubové“, kterou připomíná v citované pasáži. – Zahradníček samozřejmě je básník, ve svých básních ale důrazně připomíná, že toto označení ztrácí smysl a promlouvat v tomto momentu má někdo jiný, ten, kdo je skutečně schopen vidět skutečnost z více stran.

Expresivní metaforu básníka příznačně posouvá první báseň *Domu Strachu* (Co zpíval kos zatčenému). Vypovídá už název básně: zpívá kos, nikoli básník, a tím, kdo promlouvá a zároveň *dokáže* naslouchat, není básník ani někdo neurčitý, nýbrž vězeň, který se zpočátku skrývá v oslavné apostrofě kosa („naproti mému oknu“):

*Jakým jak vyjádřiti tvůj jásot,
zvěstovateli rozbřesků, jenž sis vybral
tuto ulici, tento dům naproti mému oknu,
jež kalně mžourá
napodobujíc den a noc.*¹⁰⁹

První verš vyslovuje úkol – vyjádřit zpěv kosa.¹¹⁰ Což by měl nebo mohl být úkol pro básníka, v básni ale ani nebude naplněn. Podstatnější nyní je, že *slyšet* kosí „chvalo zpěv započatý už v ráji“ může jen vězeň vzdálený od přátel a blízkých a pohřbený v temnotě. Zaslechnutý kosí zpěv překonává rozpolcení života na svět

¹⁰⁸ Tamtéž, s. 328.

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 289.

¹¹⁰ Úvodní motiv, i formulace prvního verše upomínají básně G. M. Hopkinse, kterého Zahradníček překládal (sr. *Dílo* III, s. 128–129 a pozn. tamtéž, s. 469).

mimo žalář a temnotu vězení. A přitom zpěv v básni nezazní, jen je vyjádřena jeho nepostizitelná síla a působení – proniká temnotou a ruší působnost „zla“ a dělá z vězně opět člověka („proniká tmou, jež drtí mne / k podobě červa leda“). Pro zpěv a pro toho, kdo mu naslouchá, zdi vězení dočasně neexistují.¹¹¹

Zahradníček v této básni ukazuje jako oddělené to, co se v básníkovi zdánlivě spojovalo: schopnost vnímat a schopnost promlouvat nebo zpívat. Zpěv vychází z ráje, přísluší k oblasti, která je člověku nepřístupná; a schopnost slyšet a vidět je dána jen vězni, tedy tomu, kdo dosvědčuje realitu rozpolceného světa.

VII

Zahradníčkova „kritika“ instituce básníka zůstává přes své politické a ideové souvislosti na poli poezie, má více intuitivní než programovou povahu. U jiných básníků ale kritický pohled na postavení básníka vede až ke kritice poezie jako takové i problematizaci jejích hranic. V první řadě najdeme příznaky distancování od užšího pojmu lyriky už v názvech Kolářovy *Černé lyry* (1948, 1955) nebo Zábranovy *Černé lyriky* (1953). Kritická funkce básně se projevuje také v ostřejším a adresnějším laděním expresivní metafory. V Celanově básni *Engführung* mluvčí probouzí druhé, přivádí je k bdění:

*Ich bins, ich,
ich lag zwischen euch, ich war
offen, war
hörbar, ich tickte euch zu, euer Atem
gehorchte, ich
bin es noch immer, ihr
schlaft ja.*

¹¹¹ Ve *Čtyřech létech* se motiv básníků opět objevuje v tradičnější poloze těch, kdo hovoří o světě, což souvisí s celkovým posunem sbírky od vězeňské tematiky. Ani tady ale básníci nejsou „vidoucí“:

*Přes celý život básníci luští tvůj palimpsest
s čmáranicemi ptačích letů, ty křehká
nádhro nebes, o níž nevíme, kdo ji nosí* (b. Obloha, *Dílo II*, s. 404).

A to oproti dětem, jimž:

„... peříčko, list či hlásek

[...] přinášely poselství, za něž by básníci vděční byli (b. Čtyři léta, tamtéž, s. 454).

*Já to jsem, já,
já ležel mezi vámi, já byl
otevřený, já byl
slyšitelný, já jsem vám tikal,
(se vás dotýkal), váš dech
poslouchal, já
to jsem, ještě pořád já, vy
přece spíte.¹¹²*

John Felstiner pasáž komentuje: „Náhle, jako by odnikud, jakési já šestkrát připomíná svou přítomnost a ‚tiká‘ ke spícím – jako metronom, budík, časovaná bomba.“ Sloveso *ticken* znamená tikat, ale také dotýkat se, „jako když na Boží dotek Adam začal dýchat“.¹¹³ Expresivita mluvčího není hudební, tedy příjemná, harmonická a okouzluje. Je náhlá a nepříjemná, otřásající v tom, že tlumočí něco, co bylo zapomenuto nebo vytěsněno. Obraz nevyjadřuje jen to, že básník vypovídá, ale také to, že jeho řeč působí nebo má působit na druhé, jako by je přiváděla k vědomí nebo probouzela. Podobně agresivní obraz básnické řeči najdeme ve stejné době u Vratislava Effenbergera v první básni cyklu *Přízrak třetí války*:

*Šel jsem cestičkou kolem potoka
prodávat vosí hnízda
prodávat vosí hnízda
nikomu jsem nic neudělal
a náhle mne popadli za krk
a náhle mne popadli za krk
a cloumali mnou tak dlouho
dokud jsem neupadl*

*A uřezali mi ruce
a uřezali mi nohy*

¹¹² Celan, *Die Gedichte*, 327. Tímto místem se zabývám v deváté kapitole.

¹¹³ Felstiner, *Paul Celan*, s. 121, 308 p. 24.

*kdo by věřil že jsem dřív prodával vosí hnízda
spíš budou věřit že jsem se opil
místo abych šel svou cestou
kolem potoka¹¹⁴*

Píchat do vosího hnízda znamená vytahovat na světlo věci, o kterých nikdo nechce nic slyšet, připomínat známé, ale nepřiznané skutečnosti, a také se vystavovat nebezpečí. Effenberger v básni dokonale využil možnosti obrazu a posunul expresivní metaforu básníka ještě o kus dál. Vosí hnízdo je zvučící objekt plný rozdrážděných vos, vydává nepříjemný zvuk, ale také bezprostředně hrozí násilím. A básník by přitom měl být tím, kdo podobné objekty veřejně nabízí. Je zřejmé, že tento prost'áček není obrazem Vratislava Effenbergera, nýbrž trefně vytvořenou personou, která demonstruje kritickou funkci poezie i její nedostatečnost v určité konstelaci. Tohoto blázna nikdo nebude poslouchat, naopak je odsouzen k mlčení. V jiné básni cyklu tuto hluchotu vystihuje civilnější obraz:

*Potkávám se se známými ale nepoznávají mne
přistupuji k nim potichu a oslovuji je jmény
obracejí se ke mně s kamennou zdvořilostí¹¹⁵*

Effenberger vnímá poválečnou dobu jako období kulturní a společenské krize. V poezii to má za důsledek nefunkčnost tradičních nástrojů:

*Báseň a obraz, které se donedávna měly stát prostředkem poznávání lidské
přirozenosti a jejich psychologických a sociologických funkcí, staly se nyní
nejčastěji různými druhy estetických kamufláží, jejichž jediným skutečným, byť
často i neuvědomělým, účelem je zastírat pravý stav věcí [...] Za těchto okolností
jsou všechny druhy uměleckého výrazu bez výjimky krajně podezřelé.¹¹⁶*

¹¹⁴ Effenberger, *Báseň 2*, s. 149. Cyklus vznikl v roce 1957 a vyšel v samizdatovém pracovním sborníku *Objekt 3* (1958), tiskem poprvé v roce 1987 v exilovém časopise *Svědectví*, č. 82.

¹¹⁵ Tamtéž, s. 161.

¹¹⁶ Effenberger, *Realita a poesie*, s. 335.

V roce 1963 formuloval Effenberger koncepci *parapoesie* jako protiváhy tradiční poezie, jejíž latentní moment lze najít pod povrchem tradičních básní. „Jestliže poesie je výrazem emocionální hodnoty skutečnosti, zaměřeným k určitému kritickému aspektu, parapoesie signalisuje ohrožení autenticity, která jediná dává tomuto výrazu a této kritice podstatný smysl.“¹¹⁷

Effenbergerův *Přízrak třetí války*, Zahradníckovo *Znamení moci*, Kolářova *Prometheova játra* a celá řada dalších básní z konce čtyřicátých a z padesátých let ožívují apokalyptické téma.¹¹⁸ Hovořil-li Effenberger v roce 1963 o kulturní a sociální krizi a „objevování parapoesie“ vnímá jako hygienický akt,¹¹⁹ u Koláře a Zahradníčka, ale také v jeho starším *Přízraku třetí války* krize zasahuje hlouběji, týká se samotné lidské přirozenosti – jako by člověk ztratil svůj vlastní tvar: „nemají vlastních tváří“.¹²⁰

Jiří Kolář od konce čtyřicátých let rozvíjel poetiku očitého svědka, který podobně jako vězeň u Zahradníčka nahrazuje básníka: je přítomen u událostí a vyovídá jen o tom, co viděl. Vedle toho ale zkoumal další možnosti poezie (kterou nakonec opustil).¹²¹ *Prometheova játra* jako celek shrnují několik typů básnických postupů: koláž cizích a vlastních textů, deníkové záznamy v duchu poetiky očitého svědka, apokalyptické výjevy, které mísí fragmenty reality s imaginárními a fantastickými scénami. Na jednom, často citovaném místě Kolář zmiňuje své příjmení. V padesátých letech, patrně po dopsání *Prometheových jater*, překládal Kolář spolu se Zdeňkem Urbánkem *Whitmana*. Citované místo z jeho *Zpěvu o mně* nabízí zajímavou možnost čtení. Zatímco u Whitmana znamená vlastní jméno básníka a básníka, který je zároveň kosmem, u Koláře máme před sebou jakýsi negativ této figury: ten kdo promlouvá, si nemůže být jist ani svým vlastním jménem.

Model archaické poezie, který jsem připomněl na začátku kapitoly, předpokládá nějaký archetyp, jímž se básník stává v momentu *pře-hrání* básně:

¹¹⁷ Tamtéž, s. 334–335.

¹¹⁸ Například Halasova *Potopa a Hlad*, básně Zbyňka Havlíčka, Josefa Kostohryze, Vokolkova *Atlantida*, Ledererova Malá apokalypsa, Divišův text *Konec světa* (1953). Skupinu těchto a dalších textů uvádí do souvislosti mj. Jiří Trávníček (*Poezie poslední možnosti*, s. 60), Josef Vojvodík (V politických čelistech dní, s. 309–310), mj. též ve studii „A v té chvíli já se zděsil“ ukazuje blízké rysy *Znamení moci* a poezie Zbyňka Havlíčka.

¹¹⁹ Effenberger, *Realita a poesie*, s. 335, 337.

¹²⁰ Zahradníček, *Dílo II (Znamení moci)*, s. 278.

¹²¹ K tomu se vyjadřuje v programovém textu *Snad nic, snad něco...* (1965). Viz devátou kapitolu.

„Mentalita pře-hrání (*re-enactment*) vyžaduje ideu archetypu, ne pouze poslední model v řadě předcházejících modelů.“¹²² V moderní poezii naopak najdeme řadu modelů, které se snaží ustavit více či méně trvalý archetyp – u Rimbauda, Whitmana či Rilka. Po druhé světové válce se tato dlouhá tradice expresivní figury básníka dostává do krize, která má různá vyústění.

Někteří básníci se s poezií v tradičním pojetí rozcházejí. Jiří Kolář se věnuje výtvarnému umění, které mu umožňuje větší konkrétnost než poezie, Vratislav Effenberger staví na první místo kritickou funkci. V básních, které navazují na tradici expresivního lyrického já, již nejde o stávání se básníkem, básník se naopak stává někým jiným, kdo je skutečně přítomný u věcí – vězněm, svědkem. Jde o krajní postoje, jako by se v Rimbaudově příměru housle opět změnily v dřevo, protože to je skutečnější, i když méně jisté svým tvarem. Svědek i vězeň vypovídají problematičnost toho, co je nebo není v této době člověk.

¹²² Nagy, *Poetry as Performance*, s. 96.

4. Dvakrát o identitě básníka

Kdo je já?

Jiří Kolář zjevně není typ sebereflexivního básníka. Je to zřejmé z jeho poezie, která připomíná dílo řemeslníka pracujícího s materiálem spíše než řeč, jejíž subjekt hledá nebo zkoumá sám sebe. Řemeslník v tomto případě neznamena totéž co řemeslnost, právě naopak, dodnes budí obdiv, jak přesně dokázal Kolář skládat z cizích prvků, jak v některých básních perfekcionista modeloval cizí hlasy ve svém stylu, aniž by k tomu potřeboval „svůj“ hlas. Třebaže i ten jinde mohl být výrazný, jak dokládají texty deníkového charakteru. Ale také zde je „očitý svědek“ tím, kdo vidí *něco*, kdo pozoruje svět, a ne sebe samotného.

Z tohoto pohledu je o to výjimečnější jedno z mála míst, kde Kolář zdánlivě opouští suverénní autorský postoj a nechává promluvit konkrétní „já“. Mám na mysli známou pasáž z třetí básně *Věku náboženství*, součásti *Prometheových jater*. Tam jedna z postav zvolá: „já / se jmenuji Kolář, mohu vás přesvědčit!“. Místo pohřichu nedostatečně komentované, třebaže se dočkalo i recepce ze strany Státní bezpečnosti – na základě těchto slov v rukopise nalezeném u Václava Černého byl Kolář zatčen. Nenechme se svést anekdotickou rovinou příběhu. Provolání vlastní identity je bezpochyby akt, který může přesáhnout čistě estetickou autonomii literárního díla, a tak je policejní čtení možná přímočaré (a nechtěně ironické vzhledem k vlastnímu obsahu básně, v níž se jedná o udavačství), ale rozhodně není nějak zásadní dezinterpretací. To hlavní nakonec stejně spočívá na básníkovi, protože on je vystaven otázce, zda za svými slovy stojí, i kdyby tím opouštěl čistě estetickou sféru.

V deváté kapitole naznačuji „existenciální“ interpretaci tohoto místa, kterou lze opřít i o další Kolářovy texty, jako výkřiku zoufalství ve chvíli, kdy běžná řeč selhává. Což koresponduje také s Kolářovými výroky o nedostatečnosti básnické řeči tváří v tvář hrůzám druhé světové války. Zůstává ovšem otázkou, zda Kolář skutečně chtěl inscenovat cosi jako výkřik, protože strukturní analýza textu jednoznačné řešení nenabízí. Na tomto pro Kolářovo dílo klíčovém místě vidíme i jiný typický rys jeho poetiky: význam se odvíjí od toho, do jakého kontextu je zasazeno, a jakožto prvek v koláži se vztahuje k více kontextům.

Několik jich nabízí sama báseň i celý text *Prometheových jater*, může ale jít také o kontext vnější – protože koláž cituje a citát odkazuje k dalším dílům.

V roce 1955 vyšel v češtině výbor z básní Walta Whitmana v překladu Jiřího Koláře a Zdeňka Urbánka.¹²³ Pokud bychom v dějinách poezie hledali místo podobné dotčeným Kolářovým veršům, najdeme je právě u Whitmana, v jeho známém *Zpěvu o mně* (*Song of Myself*, 1881, první verze z roku 1855). Čtyřicetý oddíl skladby začíná veršem: „Walt Whitman, kosmos, Manhattanu syn“ („Walt Whitman, a kosmos, of Manhattan the son“). Stejně jako v Kolářově básni i tady „básník“ provolává své vlastní jméno, respektive mluvčí básně hovoří o sobě a identifikuje se vlastním jménem. Máme uvažovat o nějaké formě Kolářovy inspirace u Whitmana? Je pravděpodobné, že Kolář Whitmanovu báseň znal už v roce 1950, kdy *Prometheova játra* psal, ať už z originálu, anebo spíše z překladu Jaroslava Vrchlického z roku 1906 nebo z poměrně čerstvého překladu Eisnerova z roku 1945.¹²⁴ V každém případě nejde o jednoznačný citát, byť obě místa vykazují podobnost, výraznou už jen tím, že vlastní jméno se na rozdíl od zájmena první osoby v podobné situaci v básních neobjevuje tak často. A vezmeme-li pro srovnání takového Villona, blízkost se ukazuje o to větší, protože u něj jde o poukaz označující konkrétní postavu, zatímco oba moderní básníci vyslovením vlastního jména něco vypovídají o své identitě a příslušnosti a

¹²³ Přesněji řečeno jde o dvě publikace, samostatné vydání *Zpěvu o mně* a obsáhlý výbor ze *Stébel trávy* (obě 1955, bližze srov. soupis literatury). Jiří Kolář je ze dvojice překladatelů uváděn vždy jako první, ale základ textu je zřejmě dílem anglisty Zdeňka Urbánka. Ten naznačuje, že Kolářův podíl byl spíše okrajový a vynucený okolnostmi. Přístup k překladu u Koláře tu mimochodem připomíná jeho manipulativní zacházení s materiálem koláže: „Do Motola mi Kolář přišel sdělit, že u Jana Řezáče prosadil vydání Mastersovy Spoonriverské antologie, kterou jsem předtím pro přátele přeložil jako součást skupinového deníku [...] Rozhodlo, opět ovšem velmi ironicky, že Kolář si vlastním vynikajícím psaním z té doby nemohl vydělat na živobytí – to tisknout odmítali. Po poradě s přáteli bylo tedy dohodnuto, aby se za podmínek fifty-fifty podílel na konečném znění těch veršů. Totéž se pak týkalo mého překladu *Stébel trávy* [...]. Kolář se Whitmanovu a Mastersovu řeč nesnažil poznat, a tak trvale hrozilo, že jejich česká znění příliš protká vlastní svébytnou či až příliš svéráznou mluvou, nebo obecněji, že je popražští a zkladenizuje (totiž výrazivem, o němž sám tvrdil, že si je dovezl z rodného Kladna). Po sporech a úpravách ještě při korekturách vše snad dopadlo tak, že byla umožněna první opravdová zdejší znalost [...] Whitmana“ (Urbánek, *Ztracená země*, s. 480–481).

¹²⁴ První vydání výboru ze *Stébel trávy* (1955) obsahuje krátkou Poznámku překladatelů (s. 55–57), která prokazuje zevrubnou znalost české whitmanovské recepcce. Nelze z ní však soudit na autorský podíl obou překladatelů. Druhé vydání o rok později tuto poznámku již neobsahuje. Zdeněk Urbánek uvádí, že Kolář sám přišel s anglickým vydáním Whitmana někdy po únoru 1948 s tím, že by měl být přeložen (Urbánek, *Walt Whitman*, s. 61). Iva Málková připomíná Kolářův dlouhodobější zájem o Whitmana a cituje dopis z března 1952, v němž už nakladatelství Československý spisovatel reaguje na Kolářovu nabídku překladu Walta Whitmana. (Málková, *Kolář – Whitman*, s. 184)

dosahují určitého efektu.¹²⁵

Jiným společným rysem obou míst je to, že oba básníci načrtávají panoramatický obraz svého světa. Pokud ovšem Kolář skutečně cítuje, smysl Whitmanova zvolání zcela převrací. Walt Whitman se prohlašuje za kosmos, což (jak naznačuje neurčitý člen v angličtině) bychom neměli číst jako výrok o identitě se světem, ale spíše o povaze básníka a jeho performativní identifikaci, kterou pokračující báseň předvádí. Whitman v sobě sdružuje nejrůznější vlastnosti,¹²⁶ všeho se dotýká a všechno se dotýká jeho, spontánně se identifikuje s lidskou mnohostí světa a vnímá se jako její mluvčí („Mnou stoupají mnohé dávno umklé hlasy“).¹²⁷ Role mluvčího není Kolářovi zvláště v poválečném období cizí.¹²⁸ Stěží ale lze prohlásit, že Kolář se whitmanovským způsobem identifikuje s nějakou skupinou nebo se staví do reprezentativní role jako Bezruč. Spíše jako pozorovatel zároveň vnímá svou odlišnost a patrně i nemožnost identifikace s kolektivem. A na tomto místě rozporný postoj dovádí do krajnosti, neboť obvinění vznesené ženou, na něž reaguje zvoláním vlastního jména, jako by naprosto zpochybňovalo elementární identitu této (jeho) osoby a odcizovalo jej jako člověka také sobě samotnému.

Pokud tedy Kolář cítuje, ale i kdyby necítoval, konfrontace obou básní o *Prometheových játrech* přece jen něco vypovídá. Slovo „kosmos“, které Whitman používá, znamená řád, svět jako uspořádaný celek a v tomto smyslu můžeme jeho báseň číst jako výpověď ne nutně o tom, že by svět byl ideálně uspořádaný, ale (pokud zůstaneme jen u stručného poukazu) že idea *nějakého* řádu světa je pro básníka směrodatná a představuje program. Jiří Kolář měl možnost se s „ideou“ v roce 1950 setkat na vlastní kůži – i toto fyzické prožívání v *Prometheových játrech* je Whitmanovi blízké – a docela pochopitelně se k ní stavěl zcela opačně. Je-li pro Whitmana modelem kosmos, u Koláře je to apokalypsa, rozklad řádu a nakonec rozpuštění i samotného člověka v samotném závěru *Prometheových jater*

¹²⁵ Pro srovnání je zajímavý Petr Bezruč jak celkovou dikcí *Slezských písní*, tak přímo básní *Já*, která vykazuje řadu analogií s Whitmanem; posun je ovšem daný pseudonymem a jméno „Petr Bezruč“ v básni zakládá strukturálně odlišnou identitu. U všech tří básníků je nápadná shoda také v tom, že básně vyvolaly nějakou formu veřejné reakce, a tedy byly čteny jako politický akt bez ohledu na autorský záměr.

¹²⁶ V první verzi básně (1855) má verš zřetelněji výčtovou povahu: „Walt Whitman, an American, one of the roughs, a kosmos“ („Walt Whitman, Američan, jeden z těch drsných, kosmos“).

¹²⁷ „Through me many long dumb voices“.

¹²⁸ Např. Kolář, *Prometheova játra*, s. 95–96.

(o něco starší text, datovaný do let 1947–1949, příbuzný *Prometheovým játrům*, dokonce nese apokalypsu ve svém podtitulu: *Čas (Apokalypsa mixte)*).

Pokud ovšem Kolář cituje (a možná i kdyby necitoval, protože citát je jeho metodou), celá skladba tím získává další rozměr. Slova „já / se jmenuji Kolář, mohu vás přesvědčit!“ v té chvíli přestávají být (jen) existenciálně laděným výkřikem, poukazují hlouběji do dějin poezie, a tím objektivizují krajně subjektivní moment. V květnu 1871 napsal Arthur Rimbaud zřejmě nejznámější výrok o „já“ v moderní poezii („Já je někdo jiný.“ – „Je est un autre.“). Chtěl vyjádřit věc, která má v dějinách poezie celou řadu podob, že totiž básník není tím, kdo v básni skutečně mluví, a oním pravým hlasem se může nanejvýš jen stát. V těchto souvislostech zní Kolářova výpověď vůči poezii velmi skepticky a potvrzuje i jeho explicitní úvahy o nedostatečnosti řečového média. Pokud Rimbaud chápe básníkovu „já“ jako *někoho* jiného a Whitman ve svém elánu snad chce roli toho jiného Whitmana naplnit, Kolář naopak říká, že takový hlas ztratil jakoukoli váhu a nelze mu věřit ani slovo. Zmíněné místo tedy můžeme velmi dobře číst nejen jako osobní výpověď „Jiřího Koláře“, ale také jako metapoetický výrok autora, který ztratil veškerou víru v účinnost poezie. Tomu odpovídá i Kolářův postupný příklon k jiným způsobům tvorby. *Prometheova játra* jsou v tomto procesu významným krokem.

Scéna blesku

Hölderlinův hymnus *Wie wenn am Feiertage...*, jehož poslední strofy zůstaly fragmentární, se těší velké přízni interpretů. Zřejmě nejvíce jej proslavila studie Martina Heideggera poprvé proslovená jako přednáška v roce 1939,¹²⁹ jež se dočkala několika kritických reakcí (přelomová je studie Paula de Mana, již systematizuje a prohlubuje například Hans-Jost Frey).¹³⁰ Heideggerova studie zdaleka není bez významu, neboť velmi přesně postihuje základní problém nejen této básně, ale vůbec Hölderlinova básnického díla.¹³¹ Heideggerovo tvrzení stručně řečeno spočívá v tom, že Hölderlin ve verších třetí strofy: „Teď se však dní! Čekal jsem, až to přijde / A co jsem viděl, to svaté, budiž mým slovem“ – vypovídá bezprostředně to „svaté“.¹³² Paul de Man poukazuje na to, že na inkriminovaném místě („sei mein Wort“) figuruje konjunktiv v optativní funkci (*sei*), a nikoli indikativ (*ist*) a Hölderlin nakonec spíše vypovídá o nemožnosti toho, aby se „svaté“ stalo bezprostřední náplní slov (nikoli jen obsahem sdělení, ale vnitřním tvarem), což Hans-Jost Frey potvrzuje a rozvádí v detailní analýze.

Že Hölderlinovi skutečně šlo o spíše negativní nebo problematizující výpověď o básníkovi a básnické řeči, naznačuje fragmentární závěr hymnu (celá báseň včetně fragmentárních strof vychází z prozaického náčrtu) i další motivy básně. Stojí za poznamenání, že Heidegger se tomuto závěru nevěnuje a báseň cituje podle starších vydání (Hellingrathova a Zinkernagelova) a nevěnují se mu ani Heideggerovi interpreti. Hölderlin se tu s mytopoetickou dikcí označuje za falešného kněze, kterého bozi za jeho opovážlivý pokus zmocnit se božské podstaty svrhli do podsvětí. I kdybychom chtěli dát Heideggerovi za pravdu, zůstává otevřená obtížná otázka, jak básník, který na jednom místě hovoří přímo řečí božského (ne pouze o něm), z této modalitě řeči najednou vypadává, ale především, jak jí z původně lidského postavení vlastně dosahuje. Předmětem básně se z této perspektivy stává právě otázka osvojení si básnické řeči. Hölderlin ji tematizuje opakovaně a nikdy samozřejmě k „božské řeči“ definitivně

¹²⁹ Heidegger, „*Wie wenn am Feiertage...*“.

¹³⁰ Frey, *Das Heilige und das Wort*.

¹³¹ Srov. de Man, *Heidegger's Exegeses of Hölderlin*, s. 255.

¹³² Srov. tamtéž, s. 250, 258.

nedospěje.¹³³

V hymnu *Wie wenn am Feiertage...* je v tomto ohledu významná parafráze mýtu o zrození Dionýsa/Bakcha. Bůh je ve složitě komponovaném obrazu srovnáván s písní (*Gesang*), jež se stejně jako on rodí ze spojení lidského a božského. Tím lidským je duše básníka (analogická se Semelé), božským pak blesk (obraz Dia):

*Des gemeinsames Geistes Gedanken sind,
Still endend in der Seele des Dichters,*

*Daß schnellbetroffen sie, Unendlichem
Bekannt seit langer Zeit, von Erinnerung
Erbebt, und ihr, von heiligem Strahl entzündet,
Die Frucht in Liebe geboren, der Götter und Menschen Werk
Der Gesang, damit er beiden zeuge, glückt.
So fiel, wie Dichter sagen, da sie sichtbar
Den Gott zu sehen beehrte, sein Blitz auf Semeles Haus
Und die göttlichgetroffene gebar,
Die Frucht des Gewitters, den heiligen Bacchus.*

*Tiše myšlenky pospolného ducha
Se dovršují v mysli básníka,*

*Aby se náhle zasažena, známa
Oddávna nekonečnu, chvěla vzpomínkou
A aby se jí, zapálené bleskem,
Zpěv, ten plod lásky, dílo bohů a lidí,
Šťastně narodil a svědčil o obou.
Tak na Semelin dům sjel blesk,
Říkají básníci, když chtěla vidět boha,*

¹³³ Pozdní, tzv. kristovské hymny (Slavnost míru, Jediný, Patmos), v nichž lze vysledovat návaznost na ranější hymnus *Wie wenn am Feiertage...*, a jejich často fragmentární varianty zdůrazňují distanci od božského, která je daná médiem písma.

A ona, božsky zasažena, plod

*Bouře zrodila, božského Bakcha.*¹³⁴

V obrazu paprsku a blesku (*Strahl, Blitz*) Hölderlin tematizuje božskou složku básně. Důležitý je rovněž motiv rozpomnění (odkazující zřejmě k platónské anamnesi), jako by duše/Semelé byla v jádru sourodá s božským a postrádala jen osvětlení. Nicméně právě ono se ukazuje jako to vpravdě božské oproti lidskému zapomnění.

Hölderlin ovšem rozehrává ještě další rovinu uvažování. Básník není jen svá duše a dále v básni se otevírá otázka, jaký je vlastně tento vztah básníka a jeho duše, a zda, jak by snad nasvědčovala i jiná místa u Hölderlina, právě básnickým aktem (rozpomenutím) není duše básníka postavena vůči němu samotnému (jakožto člověku) do jisté vnitřní distance. Celý komplex otázek může odkazovat k dobově významné problematice génia, jak ji v *Kritice soudnosti* zformuloval Kant (motiv génia se u Hölderlina objevuje na více místech, mj. v básni *Ostýchavost* (*Blödigkeit*), a bylo by možné jej číst jako božskou a zároveň přirozenou „složku“ básníka). Tvoří-li génius jakožto individuální talent nevědomě, pak básník jakožto osoba samozřejmě nemůže být s géniem identický, nebo přinejmenším ne zcela. Duše básníka tu může připomenout onu vnitřní výrazovou formu, k níž obrazem poukazoval Rimbaud („Jestliže se měď probudí jako polnice, není to její vinou.“). Je-li duše nevědomá vůči tvoření, pak básník sám je do jisté míry nevědomý vůči své duši.

Hölderlin si patrně uvědomoval, že podobná identifikace (já – duše/génius) je ideová a zčásti i nahodilá, protože spojuje entity z různých vrstev. Jeho básně jsou spíše pokusy o „přehrání“ různých konstelací složek v procesu, který končí možná jiným uspořádáním, možná jiným vědomím o dané konstelaci. Na hymnu *Wie wenn am Feiertage...* i na dalších básních je důležité, že tyto konstelace Hölderlin inscenuje. Proto také mají optativy, imperativy a vůbec formulace s performativní funkcí v jeho poezii svůj význam a jsou velmi přesně vyladěny, pokud jde o modalitu. Scéna básně, nejednou u Hölderlina zasazená do rituálně-náboženské situace, tedy funguje jako ideový vzor, který se setkává s realitou, a

¹³⁴ Přel. Vladimír Mikeš, Hölderlin, *Světlo lásky*, s. 35.

tento rozpor ztělesněný mimo jiné básníkem, leckdy končí nezdarem nebo dokonce pádem jako v tomto hymnu.

V takto naznačené situaci stojí Hölderlinův dionýsovský motiv za srovnání s úvodní básní sbírky *Du mouvement et immobilité de Douve* francouzského básníka Yvese Bonnefoy z roku 1953. Jérôme Thélot¹³⁵ poukázal na motivickou blízkost básně s mýtem o Semelé. Bonnefoy ovšem explicitní analogii nezmiňuje a s mýtem nakládá zcela jinak než Hölderlin.

*Je te voyais courir sur des terrasses,
Je te voyais lutter contre le vent,
Le froid saignait sur tes lèvres.*

*Et je t'ai vue te rompre et jouir d'être morte ô plus belle
Que la foudre, quand elle tache les vitres blanches de ton sang*

*Viděl jsem, jak běžíš po terasách,
viděl jsem, jak zápolíš s větrem,
chlad ti krvácel na rtech.*

*A viděl jsem, jak tě rozlomila radost, že jsi mrtva, ó krásnější
než blesk, když třísni bílá skla tvou krví¹³⁶*

Pro problematiku identity básníka (již tu jen naznačuji) je konfrontace obou básní instruktivní. Bonnefoy jako by udělal velmi vážný krok za situaci, kterou najdeme u Hölderlina. Což ovšem můžeme přečíst zase jen tehdy, pokud na základě Hölderlinova hymnu *identifikujeme* některé složky Bonnefoyovy básně.

Společným prvkem obou básní je právě prvek inscenace. U Hölderlina je to více implicitní, ideální rovina uvozená oním „budiž“. To, co se má naplnit, je spojeno s dějem a teprve v jeho „rozuzlení“ by se ideová scéna *mohla* spojit s

¹³⁵ Thélot, *Le premier poème*, s. 145.

¹³⁶ Bonnefoy, *Poèmes*, s. 45. Překlad Jiřího Pelána; Bonnefoy, *O pohybu a nehybnosti Jámy*, s. 9). V závěru překladu čtu na rozdíl od Jiřího Pelána instrumentálně („tvou krví“), ne genitivně („tvé krve“). Jérôme Thélot ve studii věnované této básni upozorňuje na obě možnosti a chápe je jako záměrou dvojnásobnost (Thélot, *Le premier poème*, s. 151).

realitou, závěr básně ale naopak tematizuje nemožnost takového spojení. Mýtus o Semelé hraje v básni klíčovou roli, protože vstupuje právě v místě, kde se rodí báseň. Vložení mýtu je ale logicky kruhové, protože ani tady se neotiskuje „božský blesk“, nýbrž tak to „řikají básníci“. Vnitřní rozpor básnické řeči, která je formována svým tématem spíše mimeticky než ontologicky, se pak projevuje v rozporném vztahu básníka, jako toho, kdo promlouvá, a jeho duše jako té, která vidí.

U Bonnefoy je inscenační prvek zcela explicitní. Celý oddíl, otevřený citovanou básní, nese název *Théâtre* a slovo *terasa*¹³⁷ ještě zdůrazňuje místo děje jakožto scénu. Tato scéna (zvláště v kontextu celé sbírky) sice evokuje rituálnost, ale oproti Hölderlinovi rozhodně nenaznačuje žádnou idealitu. Přehrává se na ní posvátno ve fyzické rovině jako neviditelné, které se pouze otiskuje do těl, ale nic nevypovídá o nějaké esenci posvátna. Velkou roli tu tedy hraje tělesnost, i sám mluvčí je do scény fyzicky ponořen („Je suis sur une terrasse, dans un trou de la mort,“).¹³⁸ Jestliže u Hölderlina básník promlouvá a duše vidí, u Bonnefoy je tato škála významně proměněná. „Douve“, titulní postava cyklu, by mohla být alegorizací duše, nicméně základní strategií textu je Douve předvést jako neidentickou, nepřevoditelnou na nějaký pojem.¹³⁹ Je-li u Hölderlina duše-Semelé nezbytnou tematizací básnické vlohy, u Bonnefoy Douve ztělesňuje unikavost a neztotožnitelnost. Tam, kde Hölderlin směřuje k propojení lidského a božského, Bonnefoy naopak ukazuje nepřekonatelné distance jednotlivých prvků. Mluvčí vidí Douve (zde *tebe*), ale oslovuje ji jako nepřítomnou; ona prožívá zásah blesku, ale zároveň umírá; blesk sám má povahu posvátna, ale nijak netematizuje božskou sféru, je jen otiskem v lidských tělech. Zprostředkovanost tematizuje závěrečný obraz bílých skel potřísněných krví, jež připomínají papír a písmo a uzavírají celou silně vizuální báseň (sr. opakující se „Viděl jsem tě“) do další distance napsaného.

¹³⁷ Motiv terasy se u Bonnefoy objevuje opakovaně a nese význam místa, na němž nebo z něž je vidět něco obecnějšího: „sur les terrasses du temps“ (Bonnefoy, *Traité dupianiste* (1945), s. 51; „na terasách času“), jako místo nadhledu a ovládnutí: „Pourquoi ne pouvons-nous dominer ce qui est, comme de rebord d'une terrasse?“ (Bonnefoy, *L'Arrière-pays*, s. 12; „Proč nemůžeme ovládnout to, co je, jako z okraje terasy?“), jako místo určité ideality (Bonnefoy, *L'Improbable et autres essais*, s. 107).

¹³⁸ Bonnefoy, *Poèmes*, s. 48 „Jsem na terase, v díře smrti.“ (srov. volnější překlad Jiřího Pelána, *O pohybu a nehybnosti Jámy*, 1996, s. 12).

¹³⁹ Sr. Jackson, *Douve ou le principe de non-identité*.

5. Poezie a exil

Qui sait encore le lieu de ma naissance?

Saint-John Perse

Má smysl uvažovat o exilové poezii, aby nešlo prostě jen o básně napsané v exilu, ale jinak v zásadě neodlišitelné od těch, které vznikly „doma“? Existuje něco jako exilová poezie, nebo není důvod o podobné kategorii uvažovat? Otázka je často kladena v obecnějším rámci exilové literatury a celkem nedávné shrnutí konstatuje, že „klíčové otázky jako rozdíl mezi exilovou literaturou a literaturou psanou v exilu zůstávají nevyřešené. Konference a příručky pokoušející se definovat estetiku exilu se pravidelně nedostanou ani za diskuzi o tom, zda má tato otázka vůbec smysl.“¹⁴⁰ Jde skutečně o nepatřičné spojení dvou pojmů – exilu a literatury, jak naznačuje Marek Pytasz, které „pocházejí z různých oblastí, tak že je možné pro ně najít společný jmenovatel v sociologii literatury, v popisu literárního života a literární kultury, ale obtížně v imanentní poetice“?¹⁴¹ Anebo je zkušenost exilu natolik výsadní, že se promítne také do poetiky? Za podobnými otázkami se zřejmě skrývají ne zcela ujasněné pojmy exilu a domova, ale také protiklad mezi neexilovým a exilovým autorem či básníkem, přičemž ten první má představovat jakýsi normální stav, zatímco ten druhý se nachází v neobvyklé situaci, která svou povahou může ovlivnit i jeho dílo. Pokud zůstaneme u poezie, je toto ovlivnění natolik významné a může se projevit v básních takovým způsobem, že má smysl o podobné kategorii básní uvažovat? Nebylo by na druhé straně přehnané tvrdit, že veškerá poezie napsaná v exilu je exilová nejen v tomto vnějším smyslu? Anebo – není nakonec exil, při vší mnohoznačnosti slova, jen jedním z mnoha témat, které se dočkalo jisté obliby mezi básníky a čtenáři? A je exil opravdu zvláštní, příznaková situace?

Argumenty se v první chvíli najdou pro i proti. Vydavatel, básník a organizátor pounorového exilu Robert Vlach píše v roce 1953 Věře Stárkové, známé především eseji v exilových časopisech:

¹⁴⁰ Stephan, *Introduction*, s. 9–10.

¹⁴¹ Pytasz, *Wygnanie, emigracja, diaspora*, s. 17.

Samozřejmě, že nejste ‚básnířkou exilu‘, a prosím Vás, proč byste jí také měla být? Proč by všichni básníci v exilu měli být exilovými básníky? Život není jen exil. Mimo to, vítr se obrací, exil se usazuje, smutky blednou, brzy exilový básník bude pouťovou atrakcí... Ani Vás nenapadniž pokoušet se o nějakou exilovou poesii! Hleďte být a zůstat svá! Publiku není třeba se vyhýbat, ale nelze je také vyhledávat. Kdybyste se pak pokusila zbásnit 28. říjen nebo 7. března nebo něco podobného, pak by to opravdu byla vada neodpuštitelná – při tom, jaká jste.¹⁴²

Robert Vlach samozřejmě spojuje básníka s životem, předpokládá, že jeho básně vyjadřují jeho život nebo s ním významně souvisejí, zároveň ale říká, že exil není tak výjimečná životní situace, aby zcela určovala život a tím méně poezii. Jiný český básník, Karel Zlín, v souboru básní s názvem *Listy z exilu* (datovaném rokem 1977) píše:

*Zde září květy mimózy. Říkám: zde. Ale kde je to Zde?
Vždyť mluvím-li rodnou řečí na tomto místě,
jsem vlastně nepřítomen.
A tedy nepřítomen Zde i Tam,
píši svým blízkým.¹⁴³*

V této básni se naopak exil jeví jako faktor podstatně určující mluvčího básně – exulant je vytržený z řeči a tím se zásadně mění jeho vztah k místu, jako by jeho existence byla vzdálením redukována a zároveň rozdvojená. Podobné motivy redukováne existence (až smrti) v exilu i zdvojený vztah k místu se objevují u Ovidia, k němuž Zlínův cyklus odkazuje svým názvem. Tím se ale ocitáme v oblasti poetiky. Oba básníci vytvářejí určitý typ mluvčího, dá se říci „exilový subjekt“, který promlouvá v této zvláštní situaci, promlouvá jinde (není doma) a odjinud (píše listy), jeho identita se štěpí mezi *zde* a *tam*, a to mu také umožňuje

¹⁴² Dopis je uložen v pozůstalosti Věry Stárkové uložené v Literárním archivu PNP a je součástí strojopisného souboru *Setkání*.

¹⁴³ Zlín, *Poesie*, Torst, 1996, s. 105.

promlouvat jinak. Otázka řeči a mluvčího či subjektu přitom míří k základním prvkům, jimiž je zejména v moderní době poezie definována.

O vlivu a vztahu exilu a poetiky v mnoha případech nelze pochybovat, rozhodně ale nejde ani z jedné strany o jednoznačnou a jednoduchou věc. *Exil* a příbuzné jevy a termíny mají v různých dobách různé podoby a významy; a *poezie*, pokud se k exilu vztahuje, není jen výrazem krutých podmínek vyhnanství, nýbrž s určitou představou exilu nakládá básnickým způsobem. Pokud chceme uvažovat o poezii a exilu, bude třeba se zabývat právě obrazy exilu, které si poezie vytváří a s nimiž básníci zacházejí, aniž by přitom museli být skutečnými exulanty.

I

Slovo exil v mnoha pojednáních víceméně zastupuje nebo shrnuje řadu příbuzných, v něčem ale odlišných termínů jako vyhnanství, emigrace, vysídlení, vyloučení, migrace ad., a také samota, vnitřní emigrace, diaspora, nebo kolonizace, které mají různé významy, a především jsou spojeny s často velmi odlišným sociálním a historickým kontextem. Podobné shrnující, někdy přenesené použití slova přitom není neobvyklé. Se souhrnným pojetím exilu pracuje například Paul Tabori v knize *The Anatomy of Exile*. Na úvod jej vymezuje takto:

Slovníky definují exil jako nucené vzdálení člověka z jeho z rodné země, vyhnání z domova nebo stav vyhnání nebo vyhoštění; někdy také úmyslné vzdálení se z rodné země. Stav vyhnanství může také být stavem zrušení nebo odcizení. Násilný odsun z rodné země na základě výnosu nebo rozsudku, vyhoštění nebo vyhnání jako trest představují další podobu věci.¹⁴⁴

Dále pak uvádí celou řadu synonym, která charakterizují historicky, politicky a geograficky různé projevy exilu. Sara Forsdyke pracovně vymezuje exil takto:

Exil v širším významu může označovat jakékoli odloučení od komunity, ke

¹⁴⁴ Tabori, *The Anatomy of Exile*, s. 23.

kteří jednotlivci nebo skupina původně náleželi. V užším významu znamená fyzické odloučení od místa, kde člověk dříve žil. V moderní době ovšem známe řadu případů označovaných jako ‚vnitřní exil‘, v nichž je jedinec nebo skupina odsunuta ze svého prostředí, ne však vyhnána ze země.¹⁴⁵

Tento vnitřní exil, dodejme, může mít v některých polohách povahu izolace i dobrovolné od společenského nebo politického života, aniž by byl spojen s nějakým geografickým odloučením.¹⁴⁶ Většina pojednání o exilu se soustředí na určité historické období nebo konkrétní aspekt problematiky, existují ale také pokusy o souhrnné pojednání nebo alespoň o širší pohled.¹⁴⁷ Různé podoby exilu, migrace nebo vyloučení se bezesporu významně liší, nicméně Paul Tabori, když se při přípravě své knihy dotazoval různých exulantů na jejich názor na její koncepci, zaznamenal také shrnující, byť zaujatý postoj, který má své důvody:

Nepokládám za šťastné řešení definovat exulanta, uprchlíka, emigranta atd. pomocí kontrastu – a to z čistě praktického důvodu. Můžete ovšem zahrnout jen ty, kteří odešli kvůli podmínkám vládnoucím v jejich zemi – a ty se mohou měnit. Tedy, politická, ekonomická nebo náboženská korupce nebo zaostalost se dotýká intelektuálů mnohem dříve než ostatních. Moholy-Nagy, Vásárhelyi (Vasarely) například neopustili Maďarsko kvůli otevřené persekuci – podnítila je k tomu zaostalost země, přizemnost vládnoucích vrstev – a právě v takové situaci se rozvíjí náboženská a politická persekuce, o níž píšete. Jinými slovy: zachoval bych výraz ‚exil‘, ale rozšířil bych jeho definici natolik, aby do takové knihy mohl být zahrnutý každý, o kom je třeba hovořit.¹⁴⁸

V něčem zjednodušující pokus nahlížet exil v co nejširším rámci je nejen v tomto

¹⁴⁵ Forsdyke, *Exile, Ostracism, and Democracy*, s. 7.

¹⁴⁶ K pojmu vnitřní emigrace sr. Doblhofer, *Exil und Emigration*, s. 221–241; Preisner, *Na obranu německé ‚vnitřní emigrace v letech 1933–45‘*.

¹⁴⁷ Zmíněná Taboriho kniha, Tucker, *Literary Exile* se pokouší shrnout literární exil 20. století; Simpson, *The Oxford Book of Exile* představuje antologii svědectví a dokladů o exilu uspořádanou podle vybraných aspektů exilu.

¹⁴⁸ Tabori, *The Anatomy of Exile*, s. 35.

případě zřetelně politicky motivovaný: být zmíněn v publikaci o exilu znamená nejen jisté uznání, ale především začlenění do kolektivní paměti a do historie, a v tom smyslu již určité zmírnění vyloučení. V poezii se tento ohled na kolektivní paměť projevuje podobným způsobem. Už v nejstarších písemných dokladech o exilu se svědectví mísí s fikcí a mýtem a od určité chvíle se vyhnanci, uprchlíci či exulanti často vztahují nebo přirovnávají ke svým předchůdcům jako článkům jedné historie bez ohledu na faktické rozdíly svého postavení, právní stav nebo politickou situaci. Ve středověku jako jeden ze vzorů funguje Ovidius,¹⁴⁹ on sám se ale přirovnává k mytickým vzorům, zejména k Odysseovi, ale také k Aeneovi.¹⁵⁰ Tato intertextualita exilu se nezajímá o přesné kategorie a spojuje třeba Ovidia s Janem z Patmu, nerozlišuje historický kontext a nevnímá nesrovnatelnost Ovidiovy *relegatio* s politickým exilem v době národních států. I v moderní době uvádí Charles Baudelaire v básni *Labuť* složitý katalog vyhnanců a spojuje je svou vlastní osobou a prožitkem exilu ve svém vlastním městě, Paříži.

O různých typech vyhnanství a vyloučení existují doklady od nejstarších dob a patrně je najdeme ve většině kultur.¹⁵¹ Paul Tabori uvádí příklady vyhnanství u primitivních společností, ale také ve zvířecím světě.¹⁵² U antických dokladů je důležitý mytický substrát, různé podoby odloučení také tvoří jádro klíčových mýtů: Odysseův příběh, četní tragičtí hrdinové Oidipus, Ifigénie, Orestés ad. Sargon (2340–2284 př. kr.), pokládáný za zakladatele akkadské dynastie podle pověsti připlul v košíku po Eufratu.¹⁵³ Podobně mytičtí zakladatelé mnoha řeckých obcí byli vyhnanci nebo migranti, podobná pověst se vztahuje k založení Říma a konečně také v české pověsti o založení státu figuruje zakladatel-migrant (a kolonizátor). Protějšek těchto řeckých mýtů představuje starozákonní příběh o vyhnání prvních lidí z Ráje, který spolu s antickým dědictvím od počátků křesťanství zásadně ovlivnil Západní kulturu. Třebaže v antice nebylo vyhnanství ničím výjimečným, stále bylo chápáno jako újma vedle jiných možných

¹⁴⁹ Sr. Hexter, *Ovid and the Medieval Exilic Imaginary*; Ehlen, *Bilder des Exils*.

¹⁵⁰ Sr. McGowan, *Ovid in Exile*, s. 176–194 k Odysseovi; Starobinski, *Nuit de Troie* k Aeneovi, s. 307–311,

¹⁵¹ Sr. např. Tabori, *The Anatomy of Exile*; Simpson, *The Oxford Book of Exile*; Forsdyke, *Exile, Ostracism, and Democracy*.

¹⁵² Tabori, *The Anatomy of Exile*, s. 39–40.

¹⁵³ Viz Gaertner, *The Discourse of Displacement*, s. 7.

neštěstí,¹⁵⁴ zatímco mýtus o pádu člověka podává vyhnání jako univerzální podmínku lidského postavení ve světě.

Jeden z nejstarších písemných dokladů o vyhnanství je známý ze starého Egypta. Sinuhetův příběh je datován do doby kolem roku 2000 před Kristem.¹⁵⁵ Současná egyptologie příběh považuje za fikci, třebaže starší autoři i obecněji pojaté práce o exilu jej přijímali nebo přijímají jako skutečnou autobiografii.¹⁵⁶ *Sinuhet* v každém případě dokládá fenomén vyhnanství a již v tomto starém textu se objevuje motiv identity rozbité odchodem ze země:

*Krásný je můj dům a prostorné mé sídlo,
mé myšlenky jsou však v paláci.
Kterýkoliv bože, jenž jsi mi předurčil tento útěk,
smiluj se!
Vrať mne zpět domů!
Určitě mne necháš spatřit místo,
na kterém dlí mé srdce!
Vždyť co je důležitější, než pohřbit své tělo v zemi,
ve které jsem se narodil?¹⁵⁷*

V antickém Řecku jsou od archaického období doložená vyhnanství konkrétních osob, mezi nimi básníků, řečníků, politiků: Alkaios, Xenofanés, Cicero, Ovidius, Seneca. V této době ovšem nelze exil vnímat jako něco výjimečného, představuje běžnou součást politické praxe, způsob, jímž se vládnoucí strana obce zbavovala svých politických protivníků. „Nejstarší známý athénský zákon, zákon proti tyranům ze sedmého století nakazoval všem Athéňanům vyhnat tyrana z obce“.¹⁵⁸ „Vyhnání z města,“ píše Benjamin Gray, „představovalo trvalé nebezpečí pro

¹⁵⁴ Bowie, *Early Expatriates*, 50.

¹⁵⁵ Český překlad a komentář: Bárta, *Sinuhetův útěk z Egypta*.

¹⁵⁶ Sr. Bárta, cit. dílo, s. 7, 8. Jako autentický vnímá Sinuhetovo dědictví, což v politickém podtextu publikace posiluje legitimitu exilu; nebo první český překladatel František Lexa, který text označuje za autobiografii (*Beletristická literatura staroegyptská*, s. 111–112), překládá jej jako Vlastní životopis Sinuhetův a polemizuje s názorem, že jde o „umělou povídku“, příběh pokládá za „líčení skutečných událostí“ (*Výbor ze starší literatury egyptské*, s. 272).

¹⁵⁷ Bárta, *Sinuhetův útěk z Egypta*, s. 20 (B, 155–160).

¹⁵⁸ Forsdyke, *Exile, Ostracism, and Democracy*, s. 6.

občany řeckých obcí od archaické doby do pozdní antiky. Mohlo se v různých obdobích projevit mnoha způsoby a různě často. Občané mohli být odsouzeni k formálnímu vyhnanství soudem; donuceni k útěku z města [...], aby se vyhnuli odsouzení nebo pronásledování; mohli být vyhnáni během občanské války; nebo vypovězeni vnějším útočníkem. V každém případě exil znamenal pro toho, kdo jím byl dotčen, zničující ztrátu bezpečnosti a postavení.¹⁵⁹

Řeční básníci archaické a klasické doby vnášejí oproti epice a mýtu do podání exilu důležitý moment své osobní historie, která ovšem může být stylizovaná nebo zčásti fiktivní. Někteří z nich (Solón, Theognis) dávají vyhnanství za příklad nepříznivého nebo nežádoucího stavu, s nímž se setkali. Jiní hovoří přímo o své zkušenosti (Xenofanés, Alkaios). U básníků archaické doby není exil ústředním tématem, což je dáno publikem symposií, kde jejich básně zaznívaly a které na exilu nemělo přímý zájem.¹⁶⁰ Přesto se u nich objevují některé důležité motivy, které se opakují v pozdější tradici. Solón zmiňuje zapomnění vlastního jazyka v cizině:

*Já mnoho lidí, kteří byli prodáni
– ať neprávem, či právem – nebo uprchli
zlou hnáni nouzí, kteří světem bloudili
a řeč svou zapomněli, nazpět do vlasti
jsem přived', založené bohy, do Athén.*¹⁶¹

U Theognida se objevují motivy stesku po vlasti, samoty, ale také změny identity ve vyhnanství:

*K vyhnanci nepřilni, Kyrne, snad pro své naděje: když se
navrátí domů, tu on přestane vyhnancem být.*¹⁶²

Řím dává tématu exilu odlišný topografický rámec centralizované říše oproti množství řeckých obcí spojených nejrůznějšími vztahy. Vyhnanství z Říma

¹⁵⁹ Gray, *Stasis and Stability*, s. 3.

¹⁶⁰ Sr. Bowie, *Early Expatriates*, s. 21, 43.

¹⁶¹ *Nejstarší řecká lyrika*, s. 83.

¹⁶² Tamtéž, s. 154, v. 333–334.

znamená nucený pobyt na určitém místě říše, někdy blíže centru, jindy na samé okraji a exulant se stále vztahuje k tomuto centru.¹⁶³ Pro uvažování o exilu jsou důležití zejména tři římsí autoři: Cicero, Ovidius a Seneca. U Cicera se objevuje postoj srovnávaný s pozdějším termínem vnitřní emigrace (*innere Emigration*), který byl vytvořen v období nacistické Třetí říše a charakterizoval postoje některých intelektuálů.¹⁶⁴ Zlomovou postavou je ale Ovidius, který motivicky v leccem na Cicera i starší řecké autory navazuje,¹⁶⁵ o svém vyhnanství ale píše v nebyvalém rozsahu, a především jeho *listy* vysílané do vzdáleného Říma i formálně tematizují odloučení. Ovidiovy elegie se staly kanonickým textem pro pozdější básníky exulanty, nadto je jeho vyhnanství shodou okolností především literární věcí – neexistují jiné soudobé doklady o tom, že by byl Ovidius poslán do vyhnanství, známe jen jeho básně.¹⁶⁶

Důležitou kapitolu o básnicích a vyhnanství otevírá Platónova *Ústava*. Platón na věc pohlíží z perspektivy obce, která se básníků zbavuje jako nepohodlného živlu. Dobří básníci, podle Platóna dokáží napodobovat nejrůznější milostné prožitky, hněv, tužby a tím mohou rozvrátit zákon a řád, který v obci mají nastolit filozofové, proto je rozumné a plně oprávněné básníky z obce vyhánět.¹⁶⁷ Podle Erika Havelocka v tomto sporu mezi básníky a filozofy dochází ke změně řádu. Básníci, kteří v orální společnosti reprezentovali kolektivní paměť, ztrácejí s nástupem písma svou výsadní roli.¹⁶⁸ Pro naše téma je tu několik důležitých bodů: básník se tradičně těší respektu, který opírá o božskou inspiraci. Ve chvíli, kdy má být obec řízena racionálně, reprezentuje básník iracionální moment, který rozumem řízený stát chce ze svých hranic vyloučit. Platón tak alespoň teoreticky uvádí excentrické postavení básníka, který se vyjadřuje k podstatným věcem obce, ale zároveň se staví mimo její uspořádání. Básník je dobrý k tomu, aby vládce oslavil, pokud ale překročí určité meze, může být

¹⁶³ Sr. Goldhill, *Whose Antiquity?*, s. 16–17.

¹⁶⁴ Viz pozn. 7 výše.

¹⁶⁵ Sr. Gaertner, *The Discourse of Displacement*, 14

¹⁶⁶ Což v krajních případech vede k hypotéze, že Ovidius ve vyhnanství nebyla jeho exilové elegie jsou čistou fabulací. Tento názor není obecně přijímaný, prokazatelné ale je, že máloco z jeho exilových básní odráží historickou skutečnost. Sr. podrobnou diskuzi otázky: Williams, *Banished Voices*, s. 3–8.

¹⁶⁷ Platón, *Ústava*, s. 456, 139–140 (606d–607d, 398a); sr. Barfield, *Ancient Quarrel*, s. 13.

¹⁶⁸ Sr. Havelock, *Preface to Plato*, mj. s. 12n., 305.

odeslán do vyhnanství jako Ovidius.¹⁶⁹

Básník se tedy ocitá za hranicemi obce, což může znamenat faktické vyhnanství, vyloučení z jejího života, ale také zvláštní postavení, možnost promlouvat jiným, *excentrickým* způsobem. Jonathan Culler popisuje postavení básníka vůči společnosti jako někoho, kdo nepatří do sféry, kterou obývá, kdo ignoruje její zvyky nebo jim odporuje a podrývá oficiální diskurz.¹⁷⁰ Dobře tento postoj ilustruje Propertius, když oslavuje válečnou výpravu, vyzývá k boji a vyhláší, že on sám se spokojí s přihlížením:

*inque sinu carae nixus spectare puellae
incipiam et titulis oppida capta legam,
tela fugacis equi et bracati militis arcus,
et subter captos arma sedere duces!*

[...]

*praeda sit haec illis, quorum meruere labores:
me sat erit Sacra plaudere posse Via.*

*o hruď milené dívky jsa opřen počnu se dívat
na města dobytá v boji, nápisy pod nimi čta,
na šípy rychlých koní a na luky vojáků cizích,
na četú zajatých vůdců, nad nimiž tyčí se zbraň.*

[...]

*Kořist ať mají ti, jimž náleží za jejich strasti:
Na Svaté cestě smět jásat plně však postačí mně.¹⁷¹*

Přínejmenším od Platóna tedy básník teoreticky stojí ve zvláštním postavení vůči státu, a tato výlučnost se celkem snadno může změnit ve vyloučení.

Simon Goldhill připomíná řecké autory mezi prvním a třetím stoletím po Kristu, kteří působili v hranicích římské říše a utvářeli koncepci exilu, v níž distance od Říma hraje pozitivní roli. Svobodu vnímali jako opozici vůči

¹⁶⁹ Ovidius uvádí dva důvody pro své vyhnanství „carmen et error“, ten první je tradičně vztahován k jeho erotickým básním.

¹⁷⁰ Culler, *Theory of the Lyric*, s. 296.

¹⁷¹ Propertius, *Elegiarum libri IV*, s. 152; *Pěvci lásky*, s. 307 (III, 4, v. 15–18, 21–22).

imperiálnímu centru a možnost zastávat a projevovat intelektuální postoj, který není podřízen politické moci. „Filosof se musí stát exulantem z norem své společnosti, exulantem *uvnitř*“.¹⁷² Exil tak chápou jako iniciaci k filosofickému postoji. Druhým momentem, který u nich sehrál svou roli, byla univerzálnost řecké kultury – filosof se stále nachází uvnitř hranic impéria a zároveň se všude setkává s řeckou tradicí. V tomto smyslu není intelektuál exulantem nikde. Na druhé straně, jak Goldhill dodává, tito autoři pocítují svou dobu jako pozdní vzhledem ke klasickému Řecku a svou identitu zakládají na vztahu k minulosti.¹⁷³ Jistá relativizace exilu i vztah k minulému již předznamenává křesťanské autory pozdní antiky a středověku, nostalgie po kulturní minulosti pak ožívá zejména v 19. století u Goetha, romantiků a později u Nietzscheho.

Ve středověku je díky křesťanské univerzalitě pojem exilu do značné míry překódován. Thomas Ehlen rozlišuje trojí význam exilu ve středověku – pojem vycházející z právní teorie, exilové paradigma založené na ovidiovském vzoru a pojem založený na křesťanském náboženském názoru.¹⁷⁴ Křesťanství vnáší do západního diskurzu o exilu v širším smyslu motiv vyhnání z Ráje jako obrazu lidského postavení a pavlovské motivy lidského života jako vyhnanství v tělesnosti: „pokud jsme doma v tomto těle, nejsme doma u Pána“ (2Kor5,6) a lidského života jako pouti na této zemi a nebeské vlasti (Žid 11,13–16). Pro středověké kleriky vzdělané v latině a často odloučené od domova a rodiny, představoval Ovidius vzor svým odloučením od Říma a latinského jazyka. Ralph J. Hexter hovoří o nostalgii po latinské kultuře a po Ovidiovu Římu,¹⁷⁵ která našla svůj výraz u některých středověkých básníků. Tuto nostalgii po rodné nebo kulturní vlasti koriguje pohled na celý svět jako vyhnanství, jak věc formuluje často citovaný Hugo od sv. Viktora: „perfectus vero, cui mundus totus exilium est“ („dokonalý je ten, komu je celý svět vyhnanstvím“).¹⁷⁶ V tomto smyslu se Ovidiův život známý z jeho exilových elegií dočkal apokryfních reinterpretací, v

¹⁷² Goldhill, *Whose Antiquity?*, s. 18.

¹⁷³ Tamtéž, s. 19. Martin C. Putna připomíná nostalgii po zlatém věku jako rozšířený jev pozdní antiky, sr. Putna, *Řecké nebe nad námi*, s. 12n.

¹⁷⁴ Ehlen, *Bilder des Exils*, s. 160.

¹⁷⁵ Sr. Hexter, *Ovid and the Medieval Exilic Imaginary*, s. 223–225.

¹⁷⁶ Sr. tamtéž, s. 220; Tally, *Mundus totus exilium est. Reflections on the Critic of Exile*. Tally se ve své studii zabývá Auerbachovou koncepcí světové literatury a připomíná jeho přenesené užití Hugových slov.

nichž se vyhnanec proměňuje v poutníka k Bohu.¹⁷⁷

Klíčovým autorem pozdního středověku je Dante, který se pro pozdější tradici stal jedním z typů básníka-exulanta, třebaže exil v užším slova smyslu není hlavním tématem *Božské komedie*. Vstupní verše *Božské komedie* připomínají obraz lidského života jako pouti, nikoli vyhnanství, a na této pouti si Dante za průvodce příznačně volí Vergilia, nikoli Ovidia. Ten je ovšem v *Komedii* také významně přítomný, byť spíše jako autor *Proměn*.¹⁷⁸ Dante neprojevuje nostalgii po rodné Florencii. V univerzu *Komedie* má jeho rodné město složitější roli: „Florencie [...] se pro Danta stává vzorem zkaženého města a lze ji pokládat za historický i sémantický protipól Ovidiovy Tomidy. Dantova pout' [...] vede ze zrádného (ale konkrétního) domova Florencie k *Ciuitas Dei*.“¹⁷⁹ Na jiných místech ale Dante projevuje oddanost rodnému městu: „Já zrodil se a žil / ve velkém městě na nádherném Arně“.¹⁸⁰ Ve fiktivním světě *Komedie*, napsané již v exilu, je pro poutníka Danta vyhnanství budoucností, kterou mu odhaluje jeho praděd Cacciaguida v 17. zpěvu Ráje. Zde Dante Florencii opisuje jako „nejdražší kout“.¹⁸¹

Novověký exil otevírají náboženské války, které poznamenaly většinu Evropy a měly za důsledek velký pohyb obyvatel z náboženských důvodů.¹⁸² V českých zemích se počínající exil datuje po roce 1547–48, kdy byla zakázána Jednota bratrská a její členové nuceni ke konverzi nebo odchodu do exilu.¹⁸³ Hlavní vlny české protestantské emigrace ale spadají do pobělohorské doby a pokračují až do 18. století. Toto období, které je uzavírají josefínské reformy (toleranční patent byl vydán roku 1781), se časově překrývá s počátky národního obrození, které se ale odehrává ve zcela jiném rámci a exilovému písemnictví 18. století se z velké části nevztahuje. Pojem exilu v moderním významu slova je úzce spojen s rostoucí rolí národních jazyků, s nástupem nacionalismu a vznikem národních států. Klíčový pojem *nostalgie*, jakkoli příklady lze najít i dříve, vytvořil až v roce 1688 Johannes Hofer a díky němu se stesk po domově vstoupil

¹⁷⁷ Zambon, *Life and Poetry*, s. 24–25.

¹⁷⁸ Tamtéž, s. 40.

¹⁷⁹ Tamtéž, s. 29; sr. Par 31, 37–39.

¹⁸⁰ Inf 23, 93–94, sr. Zambon, *Life and Poetry*, s. 30.

¹⁸¹ Par 17, 111, přel. Vladimír Mikeš („loco più caro“).

¹⁸² Sr. Tabori, *The Anatomy of Exile*, s. 76n.; Hahn, *Ausweisung un Vertreibung in Europa*.

¹⁸³ Pánek, *Exile from the Bohemian Lands*, s. 35–36.

na dlouhou dobu do lékařské diagnostiky.¹⁸⁴ Charles Taylor píše o „velkém vykořenění“ (*disembedding*) v souvislosti s proměnou kolektivních představ společnosti (*social imaginary*) v poreformační Evropě, v nichž začíná hrát podstatnou roli jednotlivec. V této době se rodí představa exilu jako možnosti, o které může jedinec sám rozhodnout, začínají být myslitelné otázky jako „Mám emigrovat?“ a zároveň se stávají „naléhavým praktickým východiskem“.¹⁸⁵

Miroslav Hroch konstatuje tři nutné podmínky pro existenci národa: „zprvé to, že je občanskou pospolitostí rovnoprávných jedinců, za druhé, že každý, či téměř každý z těchto jedinců si je vědom své příslušnosti k národu, za třetí, že národní pospolitost prošla shodnou historií, má ‚společný osud‘, ať již byla jeho konkrétní politická podoba jakákoli“.¹⁸⁶ V období náboženské migrace tyto podmínky naplněny nejsou, klíčový je ale kolektivní rozměr exilu, představy o společenství exulantů, které předznamenávají pozdější koncepcce národa.

V roce 1979 vydal filosof Milič Čapek pod názvem *Vzdech exulantův* v exilovém časopise *Proměny pasáž* z delší latinské skladby Václava Klementa Žebráckého. Emotivní báseň, odhlédneme-li od dobového poetického slovníku, pozoruhodně koresponduje s pozdější poezií v ostrém protikladu života doma a proměněné identity v exilu:

Heu! olim fuimus, fuimus! fugimuque fugati
Jam defloruimus, flos ut fuit ille caducus.
Sunt pulsī Reges soliis Procereque coacti
diversa Exilia, atque alienasque quarere terras,
incerti quo fata ferant, ubi sistere detur.
Jam defuncta jacet Patriae spes omnis et Omnis.
Gloria Czechigenum, libertas corruit alta.
Religio effertur tumulo tumulanda perenni
Et Pietas! Et Sancta Fides! Sequiturque pheretrum
Libertas, duris per colla adstricta catenis!

¹⁸⁴ Sr. Starobinski, *L'invention d'une maladie*, zejm. s. 261–262; Levin, *Literature and Exile*, s. 70.

¹⁸⁵ Sr. Taylor, *Modern Social Imaginaries*, s. 55.

¹⁸⁶ Hroch, *Na prahu národní existence*, s. 8.

*Běda ach, žili jsme kdys, my vskutku jsme žili, vyhnáni vyhnanci jsme.
Našeho rozkvětu čas již minul. jak to, co kvetlo kdys, vadne a padá...
Králové zbavení vlády byli vypuzeni a mužové přední
vyhnáni do všech končin světa hledají novou vlast
nevědouce, kam osud je žene, kde vlast svou najdou.
Veškerá naděje vlasti již zhasla i sláva českého kmene,
vznešená svoboda leží pošlapána.
Víra navždy mající pohřbena být je vyhlazována
i zbožnost i věrnost svatá a za márami těžkými okovy
šij obtíženou se ubírá Svoboda zneuctěná!¹⁸⁷*

Milič Čapek v básni zjevně nachází projev blízký své době a bez váhání ji spojuje s představou národa: „Autor byl tak proniknut smutkem a bolestí nad národní tragedií, že vložil do ní [tj. básně, jh] příslušnou pasáž, kterou jsem si opsal a již přeložil Dr. Fišer. Dějinná analogie je příliš zřetelná, abychom mohli považovat tento fragment za pouhý historický dokument; smutek dnešního exilového básníka nad národním ponižením je stejně hluboký jako jeho duchovního bratra před třemi stoletími.“

Klementův „vzdech“ stojí ve své době v blízkosti žánrového typu českých písní, pro které Jan Malura zavedl název exulantský lament.¹⁸⁸ Evidentní jsou ovšem i rozdíly – Klemens staví na humanistické vzdělanosti, používá světské obrazy, píše kultivovanou latinou a představuje osamoceného intelektuála, zatímco exulantské lamenty vycházejí z tradice české náboženské písně a opírají se především o obrazy ze Starého zákona a jsou svázány s exilovou komunitou. Příznačné je, že i Klement vyjadřuje svůj stesk v množném čísle, dává najevo kolektivní rozměr exilu a příslušnost ke společenství, byť zcela imaginárnímu. V jeho pohledu je dřívější společenství rozprášeno do všech koutů světa a pojí se s minulou vlastí, nářek se vztahuje ke ztracené minulosti. Zatímco české lamenty přirovnávaly exil ke starozákonnímu exodu a už svou funkcí v náboženské komunitě se více obracely k přítomnosti.

¹⁸⁷ Vzdech exulantův, *Proměny* 1979, č. 4, s. 87–88. Báseň přeložil Jan Fišer.

¹⁸⁸ Sr. Malura, *Písně českých exulantů*, s. 184–204.

*aj, my vyhnanci rajští
po zemi putujem,
pro hřích bídám oddáni,
pracně se kvatujem,
nic v světě nejsouce
než podruzi tvoji,
vždy se k smrti nesouce,
kde cil komu stojí.¹⁸⁹*

Kolektivní rozměr i podobné příklady odkazující ke starému zákonu jsou přítomné také z rozsáhlé epické básně Jana Kopeckého, která líčí osudy českých exulantů v Sasku a Braniborsku v první polovině 18. století.

*W roku tisjc sedum set
Třicet a druhého
Dne desátého Řjgna
Tak gmenowaného,
Spolu se shromáždjce
Pjsně gsme zpjwali
W srdečných modlitbách
Na cestu se dali.*

*Opět nové soužení
Na cirkev připadlo
Že sme všem lidem byli
Za nové divadlo.
Pany za plotem klečic
Žalostně spivaly
(jak slavná krále nevěsta)
Však všecky své těžkosti
Na Boha vkládaly.*

¹⁸⁹ Komenský, *Duchovní písně*, s. 347; editor Antonín Škarka označuje atribuci Komenskému za zcela pochybnou.

*Tu nevědouce z místa
Kam zas jíti máme
Nemajíc v světě místa
Jan k Bohu voláme
Aby on nás retoval
Nám hříchy odpustil
A mnohých pánů srdce
K nám zase naklonil.*

*Za námi byl nepřítel
Panj Henersdorfska
Užiwagjc fortele
Byla wjc nehezká
Pánům, panjm a stawům
Nás osočovala
Hroznými rebelanty
Lžiwě w psanjch psala.*

*Ti páni gako hory
Nám po stranách byli
Že sme se uchýliti
Na stranu nemohli
Museli sme skrz moře
K Berlinu se pustit
Ač vody wysušené
Nemohli nám škodit.¹⁹⁰*

Přede hrou ideologie a obraznosti exilu 19. století je Goethova *Italská cesta*, kterou spisovatel podnikl od září 1786 do května 1788, knihu o ní ale psal na základě svých deníků mnohem později od roku 1813 a poprvé vyšla v roce

¹⁹⁰ Rössel, *Der „Schwanengesang“ des Martin Kopecký*, s. 310, 316-317 (strofy 77, 137-140).

1816.¹⁹¹ Goethe Itálii vnímá jako zemi, v níž se zrodila evropská kultura a přichází do Itálie jako by to byla jeho vzdálená vlast, vzdálená ovšem také v čase. Ve slavném závěru cestopisu, když se loučí s Římem, přirovnává se Goethe k Ovidiovi opouštějícímu Řím: „A jak by se mi právě v takových chvílích znovu v paměti neozvala Ovidiova elegie, který – rovněž vypovězen – opouštěl za jedné měsíční noci Řím. ‚Cum repeto noctem!‘ – jeho vzpomínka tam daleko vzadu u Černého moře za truchlivých a bědných okolností mi nešla z mysli, opakoval jsem si báseň, která mi po částech přesně vytanula v paměti, ale mátlá mne a bránila mi v mé vlastní tvorbě.“¹⁹² Goethe uvádí svůj cestopis slovy „Auch ich in Arcadien!“, která evokují Itálii jako idylické nebo idealizované místo. Knihu tak rámuje protiklad blízký Ovidiovým básním, v nichž idealizovaný a vzdálený Řím stojí proti ledové pustině Tomidy.

Motiv ztracené nebo vzdálené vlasti, který najdeme i v předchozím období, se u Goetha posouvá směrem, který ještě rozvine nastupující romantismus – „vyhnanec“ se sice vztahuje k idealizované vlasti, zároveň se projevuje jako individuum „ego in Arcadia“.¹⁹³ Topos ztracené vlasti a básníka vyhnance opakuje řada důležitých básníků 19. století. Důležitá je v této obraznosti stále postava Ovidia, který je vnímán jako vzor moderního básníka vyloučeného ze společnosti. Výtvarnou podobu dal tomuto motivu Delacroix ve známém obraze Ovidius u Skythů ve stejném roce 1859, kdy Baudelaire zmiňuje Ovidia v klíčové básni *Labuť*,¹⁹⁴ v české poezii se s vyhnancem Ovidiem srovnává Jan Kollár¹⁹⁵ a ještě na začátku 20. století najdeme podobný motiv u Jaroslava Vrchlického:

*Jen vyprostit se! To je zákon všeho,
co k žití schopnost má a k světlu chce.
Tím kvílil starý Ovid u Skythů
na pustém břehu moře Černého,*

¹⁹¹ Ke vzniku *Italské cesty*, sr. Goethe, *Italienische Reise*, II, s. 1072n. Dále sr. Putna, *Řecké nebe nad námi*, s. 25–64; Starobinski, *Nuit de Troie*, s. 323–326.

¹⁹² Goethe, *Italská cesta*, s. 526.

¹⁹³ K proměně vnímání tématu Arkádie a posunu od moralizujícího k sentimentálnímu čtení sr. Panofsky, *Et in Arcadia ego*, s. 244; a komentáře in Goethe, *Italienische Reise* II, s. 1168–1170; Goethe, *Italská cesta*, s. 539.

¹⁹⁴ Baudelaire také obdivně psal o Delacroixově obraze, Baudelaire, *Úvahy o některých současnících*, s. 399–400 v roce 1859 v dopisech o pařížském Salónu 1859.

¹⁹⁵ Kolár, *Básně*, s. 191 (*Slávy dcera*, sonet 332).

*tím kvílí stejně básník moderní
v měst pustém ruchu, vřavě, hlomozu.*¹⁹⁶

Na tomto základě se v 19. století utváří představa, že básník je vyhnanecem ve své vlastní zemi bez ohledu na místa, kde se skutečně nachází. Tuto figuru „prokletého básníka“, jak jej označil Verlaine, uvádí výrazně Baudelaire v básni Bénédicton na začátku *Květů zla*. Ke konci století u Nietzscheho, který k romantismu odkazuje, představuje tato nostalgje všeobecný stav člověka: „Člověk už není nikde doma...“ píše v pozdních fragmentech vydávaných pod titulem *Vůle k moci*.¹⁹⁷

Pro intelektuály 20. století toto východisko, které je stavem faktického exilu jen podtrženo, nabývá dvojí podoby. Mnozí exulanti těžce nesou odloučení od domova a nostalgie v různých podobách určuje tón jejich psaní. Významná antologie české exilové poezie, vydaná v polovině padesátých let nese příznačný název *Neviditelný domov*.¹⁹⁸ Na druhé straně se bezdomoví stává všeobecnou diagnózou a imperativem. Theodor W. Adorno v roce 1944 v návaznosti na Nietzscheho uvádí: „Je důležitou součástí mého štěstí, že nejsem majitelem domu!“ píše Nietzsche v *Radostné vědě*. Dnes bychom museli dodat: je součástí morálky nebýt sám u sebe doma.¹⁹⁹ George Steiner vidí základní postoj modernismu právě v migraci a příkladným autorem pro něj je Nabokov.²⁰⁰ Obě tendence jsou přítomné po celou dobu studené války, první z nich dominuje hlavně v padesátých letech, od konce šedesátých let začíná převládat druhá, „nomádká“ tendence, kterou teoreticky formulují někteří západní intelektuálové (Kenneth White, G. Deleuze ad.),²⁰¹ ale také bytostně transnacionální filosof (geograficky) českého původu Vilém Flusser (který časově patří k válečné a poválečné emigraci) v textu *Wohnung beziehen in der Heimatlosigkeit* přeloženém do češtiny jako *Ubytovat se v bezdomoví* a spisovatelka Věra

¹⁹⁶ Vrchlický, *Já nechal svět jít kolem*, s. 30.

¹⁹⁷ Čítuje Goldhill, *Whose Antiquity?* s. 1.

¹⁹⁸ *Neviditelný domov. Verše exulantů 1948–1953*, sestavil Petr Demetz [1954]. Polemickým protějškem knihy je antologie *Čas stavění. Básně českých exulantů*, předmluva Antonín Vlach, 1956. K dobovému kontextu sr. Příbáň, *Prvních dvacet let*, s. 194–198.

¹⁹⁹ Adorno, *Minima moralia*, s. 41.

²⁰⁰ Steiner, *Extraterritorial*.

²⁰¹ Sr. White, *Esquisse du nomade intellectuel*.

Linhartová.²⁰²

III

Už stručný a výběrový přehled ukazuje historickou různorodost exilu. Jeho moderní významy se formují především v 19. století v kontextu národních států a nacionalismů²⁰³ a také v tomto období exil pokrývá velkou škálu od cestování přes politický exil až po metaforu lidského postavení ve světě. Uvažovat o exilové poezii striktně historicky, nehledě na základní obtíže s vymezením, je v tomto směru obtížné, protože jednotlivé významy spolu souvisejí leckdy jen volně. Pojítkem nicméně zůstává používání slova exil a vědomé odkazování a navazování na exilové téma. Tím básně a básníci vytvářejí spojitou oblast různých významů exilu a souvislou ahistorickou síť významů a obrazů. Poezie exilu ale také utváří určité jádro založené na imaginárním zdvojení situace. Ovidius zasazuje svůj exil do mytizované topografie postavené na protikladu idealizovaného středu světa Říma a extrému Tomidy.²⁰⁴ Podobným způsobem mytizuje Ovidius také sám sebe jakožto básníka-vyhnance a také adresáty svých listů podřizuje této imaginární situaci. Baudelairova Labuť odkazuje k řadě mytických postav a Paříž hyperbolicky představuje jako imaginární místo, které se mění rychleji než lidské vzpomínky:

*Paris change ! mais rien dans ma mélancolie
N'a bougé ! palais neufs, échafaudages, blocs,
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.*²⁰⁵

*Paříž se mění! nic však v mé melancholii
se nehnulo! Nové paláce, lešení, bloky,
stará předměstí, vše se mi stává alegorií,
a mé drahé vzpomínky jsou těžší nežli skály.*

²⁰² Sr. Hrdlička, *Emigracja i nomadyzm*.

²⁰³ Sr. např. Goldhill, *Whose Antiquity?*; Said, *Reflections on Exile*.

²⁰⁴ Sr. Williams, *Banished Voices*, s. 8n.

²⁰⁵ Baudelaire. *Œuvres complètes* I, s. 86.

Baudelaire více než kdo jiný vnímá exulanta jako člověka, který žije především v představách a vzpomínkách, respektive představy a vzpomínky převažují v jeho pohledu na realitu. Ovidiovy elegie, jak jsem již zmínil, jsou faktograficky velmi sporné, prakticky je není možné číst jako výpověď o událostech. Zároveň ale převládá shoda na tom, že Ovidius v exilu skutečně byl. Baudelairovy verše jsou psychologicky neverifikovatelné, ale čteme je jako básníkovu výpověď o jeho postavení. Labuť i Ovidiovy elegie má smysl číst jako „výpovědi o skutečnosti“²⁰⁶ spíše než jako fikční konstrukce. Nejde tu ovšem o realistický popis skutečnosti, ale výpověď, v níž je *imaginárno* hyperbolou skutečnosti.

V obou případech samozřejmě figuruje důležitý předpoklad poezie: v básni promlouvá básník jakožto veřejná instituce, tedy ten, kdo tvoří básně. Nezáleží na tom, jaký pocit měl při procházce Charles Baudelaire, ale o to, že básník Baudelaire nějaký stav vyjadřuje v básni. Když se první vydání *Květu zla* stalo předmětem soudního procesu, mohl Baudelaire na vlastní kůži pocítit, že alespoň v některých ohledech básník stále ještě je vnímán jako veřejná instituce. Exil je pro tuto roli příznakovým stavem. Básník je obvykle spojen s jazykovou komunitou, a tedy také místem v širším slova smyslu, respektive takový kontakt předpokládá. Exil naproti tomu vytváří často nepřekonatelnou distanci od místa i společnosti a nedovoluje tyto vztahy obvyklým způsobem naplnit. Na tom staví Ovidius ve svých elegiích, kde místa a lidé představují základní tematické i strukturální prvky. Elegie dvojí distanci imaginárně překonávají – navazují styk s domovem a přáteli a v představách Ovidia vracejí do Říma. V Baudelairově případě je tomu jinak: básník se fyzicky nevzdálil z Paříže, prožívá ale pocit odcizení, který překonává v konstrukci imaginární a estetizované společnosti vyhnanců. V Baudelairově případě exil vystihuje postavení básníka v moderní společnosti. Ovidiovy elegie jako nostalgické básně faktického exilu a Baudelairova Labuť jako metaforický přenos exilu na postavení ve světě a ve společnosti představují základní polaritu exilové poezie. Mezi oběma prototypy exilové básně existují styčné body distance od místa a společenství, která je v jednom případě fyzická, ve druhém psychologická nebo existenciální.

Imaginárno ale není spojené výlučně s exilovým tématem. Od určité chvíle

²⁰⁶ Termín Wirklichkeitsaussage používá v této souvislosti Käte Hamburgerová. Sr. Cullerovu diskuzi k otázce, *Theory of the Lyric*, s. 105–109.

je pro většinu poezie charakteristický *uvolněný kontext*, jak píše William Waters, báseň není vázána na konkrétní situaci, ale situace se stává součástí její „imaginativní struktury“²⁰⁷ a je věcí čtenářovy představivosti, aby kontext aktualizoval. Exilové básně imaginárno doplňují o časoprostorovou distanci. Řím u Ovidia není scénou básně, kterou si čtenář aktualizuje, ale místem, k němuž se vztahuje z dálky. Podobně Viktor Fischl píše o Praze v cyklu *Pražské procházky*:

*Na jedné z tisíců procházek
městem, z něhož jsem odešel,
na jedné z tisíců procházek
městem, jež nikdy neodešlo ze mne*²⁰⁸

V mnoha případech je obtížné rozlišit mezi imaginárním ve smyslu *imagined* a *imaginary*. Kolektivní označení „my vyhnanci rajští“ v písni připisované Komenskému může v určité chvíli fungovat jako „představa společnosti“ v duchu Andersonovy teorie „*imagined societies*“;²⁰⁹ v Labuti je společenství vyhnanců imaginární v silnějším smyslu osobní imaginace vytvářející něco nepřítomného. Podobné distinkce, které ale nejsou ostré, lze sledovat u míst jako je *Arkádie* na jedné straně, a *domov uchovaný ve vzpomínkách* na straně druhé. Distance charakterizující exil nedovolí jasně rozlišit a domov se může proměnit v *imaginary homeland*, slovy Salmana Rushdieho.

Baudelairova Labuť a Ovidiovy elegie ukazují několik důležitých momentů. Charakteristická distance vytváří specifický postoj vyloučeného básníka, který je u Ovidia relativně nový a který vedle tematické roviny zasahuje i do struktury básně. Vedle toho exilové téma tíhne k určité uzavřenosti, která se projevuje opakováním motivů a aluzemi. Určujícími tematicko-strukturními prvky jsou pro toto jádro exilové poezie místo, společenství, jazyk a intertextualita. Intertextuální rozměr exilu je úzce spojen s imaginárním: referenční rámec pro exilovou báseň netvoří jen reálná situace vyhnance, ale často spíše repertoár motivů, k nimž se vztahuje. Je-li stavem vyhnance narušená identita daná

²⁰⁷ Sr. Waters, *Poetry's Touch*, s. 9.

²⁰⁸ Fischl, *Krásá šedin*, s. 9.

²⁰⁹ Sr. český překlad *Představy společenství* a navazující Taylorův pojem „social imaginary“.

vzdálením a vyloučením, báseň dovoluje konstituovat novou, kulturní identitu založenou na literární tradici exilu.

IV

Vzdálený domov se může stát předmětem nostalgie a nářku. Ztrátu ale často doplňuje konstrukce: exilový subjekt více či méně záměrně rekonstruuje rozbitou identitu a vytváří novou prostorovou konstelaci, mění svůj vztah k jazyku a společenství a tuto konstrukci promítá na skutečný svět, vytváří představy místa, ale také místa zcela imaginární. Nostalgie a konstruktivnost fungují také takřkajíc v opačném směru a mohou utvářet imaginární exilovou situaci, pocit vyloučení ze společnosti a odcizení od přítomnosti nebo nostalgie po nedosažitelné minulosti. Tyto dvě perspektivy mají zčásti odlišnou historii, ale velmi často se v kulturních dějinách setkávají a doplňují a vzájemně si předávají různé motivy.

Exil se pojí se dvěma místy *tady* a *tam*, přičemž mluvčí se fyzicky nachází tady, ale v myšlenkách pobývá tam. „Exulant je člověk, který obývá jedno místo a vybavuje si nebo promítá realitu jiného místa,“ píše Michael Seidel.²¹⁰ Základní protiklad vytvářející touhu po domově, nostalgii najdeme v nejstarších písemných dokladech (viz citát ze Sinuhetova příběhu). Ovidius jej podává jako protiklad nekultivovaného místa a extrémního podnebí zde v Tomidě oproti kultivovanému Římu, jako okraj proti středu:

Frigora iam Zephyri minuunt, annoque peracto

Longior antiquis uisa Maeotis hiems,

[...]

Iam uiolam puerique legunt hilaresque puellae

Rustica quae nullo nata serente uenit,

Prataque pubescunt uariorum flore colorum

Indocilique loquax gutture uernat auis;

[...]

Quoque loco est uitis, de palmite gemma mouetur:

Nam procul a Getico litore uitis abest;

²¹⁰ Seidel, *Exile and the Narrative Imagination*, s. ix. „An exile is someone who inhabits one place and remembers or projects the reality of another“.

*Quoque loco est arbor, turgescit in arbore ramus:
Nam procul a Geticis finibus arbor abest.*

*Západní vítr už zmírňuje mráz. Já rok tady prožív,
myslím, že tomidská zima trvala déle než dřív.*

[...]

*Hoši i veselé dívky již trhají fialek květy,
které ač nesety nikým, na polích rostou sem tam.*

*Kvítím všelikých barev se opět odívá trávník,
zpívá k oslavě jara prostinkým hrdélkem pták.*

[...]

*V místech, kde daří se révě, již z větévek pupence raší –
daleko od getských břehů roste však révový keř!*

*V místech, kde daří se stromům, již vyrůstá větévka z kmene –
daleko od getských krajů roste však ovocný strom!²¹¹*

Někdy se obě místa, dvě rozdílné reality, minulý domov a přítomný exil, překrývají ve zdvojeném pohledu,²¹² často je ale zdvojení založeno na protikladu jako u Ovidia, a v řadě případů jedno z míst významně převažuje. V básních Milady Součkové je americká realita přítomná okrajově jako nedůležitá a často jen proto, aby mluvčí básně vrátila do české, byť imaginární minulosti. Součková nepracuje s hodnotovým protikladem míst, jen podtrhuje svou zakotvenost ve staré vlasti. U Ovidia je báseň-list také prostředkem návratu do Říma, který nelze uskutečnit fyzicky:

*Parue – nec invideo – sine me, liber, ibis in Vrbem,
Ei mihi! quo domino non licet ire tuo.
Vade, sed incultus, qualem decet exulis esse.
Infelix habitum temporis huius habe!*

²¹¹ *Tristia* III 12 (13), 1, v. 1–16; Ovidius, *Verše z vyhnanství*, s. 98.

²¹² Sr. Bethea, *Joseph Brodsky*, s. 39–40.

*Beze mne do Říma půjdeš, má knížko – a já ti to přeju;
žel, že také tvůj pán s tebou tam nemůže jít!
Jdi, leč nepravena, jak vyhnance dílu se sluší;
podrž, nešťastná knížko, známky těch truchlivých dnů!²¹³*

Czesław Miłosz v básni *Kouzelný vrch* (*Czarodziejska góra*) podobně jako Ovidius vnímá extrémnost podnebí v nevysloveném kontrastu se svou vlastí:

*Wkrótce po naszym przyjeździe Budberg, melancholijnie łagodny,
Powiedział, że z początku trudno się przyzwyczać
Bo nie ma tutaj ni wiosny i lata, ni jesieni i zimy.*

[...]

*Upalny październik, chłodny lipiec, w lutym kwitną drzewa.
Godowe loty kolibrów nie zwiastują wiosny.
Tylko wierny klon zrzucał co roku liście bez potrzeby,
Bo tak nauczyli się jego przodkowie.*

*Krátce po našem příjezdu mi Budberg,
melancholicky laskavý,
řekl, že zpočátku je těžké si tu zvyknout,
neboť tady není jaro ani léto, podzim ani zima.*

[...]

*Horký říjen, chladný červenec, v únoru kvetou stromy.
Zásnubní lety kolibříků zde neohlašují jaro
Jen věrný klen každý rok zbytečně shazoval listí,
neboť tak se to naučili jeho předkové.²¹⁴*

Topologie dvou vzdálených míst je ale jen výchozím bodem pro různé složitější

²¹³ *Tristia* I, 1, v. 1–4; Ovidius, *Verše z vyhnanství*, s. 29. K Ovidiovým exilovým listům sr. Claasen, *Displaced Persons*, s. 114–119; Hardie, *Ovid's Poetics of Illusion*, s. 283–285.

²¹⁴ Miłosz, *Wiersze ****, s. 12; *Mapa času*, s. 162.

konstrukce. Pro řadu spisovatelů není z politických či osobních důvodů vlast předmětem nostalgie, nýbrž lhostejnosti, nepřátelství nebo zdrojem obav. Ivan Blatný si v anglickém ústraní budoval *úkryt* ze slov, konstruoval imaginární přítomnost, která měla překrývat realitu ústavu pro duševně choré. To je jedno z možných vysvětlení ohromného množství básní, které tu napsal. Spíše než o jednotlivé básně jde u něj v pozdějších letech o souvislé psaní, které váže pozornost a svou imaginární stránkou převažuje nad přítomnou realitou. To dokládají mimo jiné četné příklady Blatného strachu ze skutečnosti mimo zdi ústavu a jistá suverenita v prostoru konstituovaném textem.

Úkrytu je blízko tzv. vnitřní emigrace, jejíž pojem se ujal v době druhé světové války mezi německými intelektuály a znamenal dobrovolnou rezignaci na veřejné působení a stažení se do ústraní nebo do sféry popkultury. Počátky tohoto postoje bývají nicméně nalézány již u Cicera na sklonku republikánského režimu v Římě.²¹⁵ V českém prostředí se k pojmu vnitřní emigrace kriticky vyjádřil Rio Preisner a bylo by jej možné vztáhnout na řadu básníků, kteří během studené války dobrovolně nebo nuceně zůstávali stranou oficiálního dění ať už jako solitéři, nebo v okruhu různých skupin nerezimní subkultury – například Vladimír Vokolek, Zbyněk Havlíček, Egon Bondy ad.

Nostalгии může vyvolávat vzpomínka na vlast a vztah k minulosti, kterou již nelze obnovit. Toto téma minulé vlasti, do níž se již nelze vrátit žádným geografickým přesunem, se objevuje už v pozdní antice (viz výše Putna, Goldhill), pro moderní dobu ožívá s Goethem na prahu 19. století, kdy idealizovanou minulost představuje právě antika. V Goethově případě Řím, u Hölderlina mytizované Řecko. U řady německých romantiků nebo u Máchy ale také středověk. Často u týchž autorů se objevuje také opačná perspektiva „budoucí vlasti“, jak zní název Máchovy básně, spojená v některých případech s revolučním pohledem nebo národně osvobozenecským bojem. Podobné téma figuruje v Hölderlinově románu *Hyperion*, kde boj za svobodu končí zklamáním a obrací perspektivu zpět k minulosti.

Tyto projekty domova hraničí se zcela imaginárními místy, která již mluví básní neprojektují do historie nebo do budoucnosti, nýbrž do imaginárního

²¹⁵ K pojmu vnitřní emigrace viz poznámku 146 výše.

či utopického prostoru – jakým je Baudelairova země hojnosti v básni *Invitation au voyage* a jejím prozaickým protějšku.²¹⁶ Ve 20. století vytváří básnickou utopii Richard Weiner, básník, který prožil velkou část života ve Francii v dobrovolném vzdálení od Čech, ve sbírce *Mezopotamie* (1930). Spojením utopického místa a počátku řeči se Weinerovi blíží Jiří Kovtun v básních z padesátých a šedesátých let. Kovtun i jinde oživuje motivy antické Arkádie jako idylického prostoru ukrytého v paměti:

*Umluvme si schůzku v Arkádii,
když se nemůžeme setkat u kávy,
kterou za nás jiní lidé pijí
na počátku jiné výpravy.*

*Když už se nemůžeme setkat na nároží
v ulici s jedinou zahrádku,
jejíž ploty ověncilo hloží,
umluvme si schůzku namátkou.*

*V naší paměti je uschována
nesplněná výzva úsvitů,
šelestící, bílý dopis rána,
škvírou zasouvány do bytu.²¹⁷*

Rozdíl mezi imaginárním místem a představou místa (*imaginary* a *imagined*), jak jsem uvedl, není jednoznačný. Vzdálená vlast se ve vzpomínkách může proměnit v místo více imaginární, a naopak imaginární místo může být jen vyhocenou metaforou skutečnosti spíše než fiktivním místem. V Baudelairově *Vyzvání na cestu* působí opakovaný refrén: „Là, tout n'est qu'ordre et beauté, / Luxe, calme et volupté“ spíše jako zaklínadlo, které má proměnit nebo přivolat jinou skutečnost než jako popis neskutečného místa.

²¹⁶ Sr. Hrdlička, *Vyhnaní v budoucí vlasti*.

²¹⁷ Kovtun, *Hřbet velryby*, s. 36.

V

Vedle místa má v básních exilu důležité postavení společenství, jehož dosah se někdy s místem překrývá (jedno může být metonymií pro druhé), někdy se odlišuje nebo funguje složitějším způsobem, a to především proto, že společenství souvisí s přímým či nepřímým adresátem básně a tím strukturuje strategii promluvy. Dante v sedmnáctém zpěvu Ráje například s láskou vzpomene Florencii jako místo, kriticky se ale vyjadřuje ke společenství. Básník v exilu může pociťovat nostalgii po vzdáleném společenství, ale společenství nebo jeho zástupci se také mohou podílet na vyloučení. Básník se může vztahovat k reálnému společenství, ale také k mytickým nebo imaginárním postavám, které najdeme jak u Ovidia, tak u Baudelaira. I u zdánlivě reálných postav dochází k podobnému imaginárnímu zdvojení jako u míst – jsou to imaginární obrazy skutečných a současně vzdálených osob, s nimiž nelze navázat přímý rozhovor.

Ve starších básních, jako je žalm 137 (U řek babylónských) nebo citovaná píseň pobělohorských exulantů, zastupuje plurál kolektiv a představa skupiny také přispívá k jejímu formování. To dokládá citovaná epická skladba Jana Kopeckého, v níž se čeští exulanti vydávají na cestu za zpěvu písní z Liberdova kancionálu *Harfa nová*.²¹⁸ Moderní báseň se naproti tomu nevztahuje ke společenství přímo, nýbrž v rámci veřejné sféry (jak ji vymezil například Charles Taylor), tedy alespoň z části anonymně.²¹⁹ Oslovené nebo zmíněné postavy nefigurují v moderní básni jako skuteční a přímí adresáti nebo mluvčí, vystupují spíše na scéně básně, kterou utváří čtenář v aktu čtení. Jonathan Culler upozorňuje na trojúhelníkovou situaci adresáta básně (*triangulated address*): báseň „oslovuje čtenáře tím, že oslovuje něco nebo někoho jiného“. Quintilianus, kterého Culler připomíná, v tradičním vymezení popisuje apostrofu (doslova odvrácení) jako oslovení někoho, kdo není skutečným adresátem řeči.²²⁰ Baudelaire se například obrací k Andromaché a dalším postavám vyhnanců, současně s tím je ale celá báseň otevřená ke čtenáři, který tematizuje i situaci oslovování, imaginární scénu, na níž básník promlouvá k nepřítomným lidem a bytostem. Labuť byla mimoto věnována Victoru Hugovi, který ji také skutečně četl a v dopise Baudelairovi se k

²¹⁸ Sr. Sr. Malura, *Duchovní píseň v tvorbě pobělohorských exulantů ze Slezska*, s. 43.

²¹⁹ Sr. Taylor, *Sekulární věk*, s. 58–77.

²²⁰ Culler, *Theory of the Lyric*, s. 186. Sr. Quintilianus, *Základy rétoriky*, s. 181 (IV, 1, 63-70).

ní vyjádřil. Ovidiovy listy mají své konkrétní adresáty (anonymní i jmenovité) autorská ironie ale předpokládá čtenáře, který sleduje celou, zdánlivě dialogickou situaci a ironii vnímá. Složitá otevřenost básně je dobře patrná na obrazu psaní v samotě, který Ovidius sděluje adresátovi listu. Báseň je přístupná víceméně všem čtenářům, kteří jí porozumí, zároveň je adresována konkrétní osobě, a nakonec podává obraz básníka, písícího jen pro sebe. Adresát dopisu není nutně jen druhou osobou, které básník v listu něco sděluje, ale také předmětem, o kterém touto formou něco čtenáři sděluje.

*paruaque, ne dicam scribendi nulla uoluptas
est mihi nec numeris nectere uerba iuuat,
siue quod hinc fructus adeo non cepimus ullos,
principium nostri res sit ut ista mali,
siue quod in tenebris numerosos ponere gestus
quodque legas nulli scribere carmen idem est:
excitat auditor studium laudataque uirtus
Crescit et immensum gloria calcar habet.
Hic mea cui recitem nisi flauis scripta Corallis
quasque alias gentes barbarus Hister habet?*

*k psaní mám nevelkou chuť, když nechci se přiznat, že žádnou,
do rytmů spřádat slova také mě netěší již,
ať už proto, že z toho jsem žádný užitek neměl,
nebo že neštěstí mého příčina hlavní je v tom,
nebo že báseň psát, již nikomu nečteš, je totéž,
jako když někdo tanec předvádí za tmoucí tmy;
posluchač povzbudí snahu a statečnost pochvalou roste,
právě tak nesmírná vzpruha ve slávě získané tkví.
Komu bych přednášel tady své verše než Koralům plavým,
jakož i ostatním kmenům v barbarské krajině zde?²²¹*

²²¹ *Ex Ponto*, IV, 2, v. 29–38; Ovidius, *Verše z vyhnanství*, s. 240.

V prvním stupni báseň jakožto koherentní jazyková výpověď směřuje k jisté srozumitelnosti, a tedy obecně vzato je otevřená každému čtenáři, který je schopen ji přečíst.²²² V případě moderní básně se tato otevřenost odehrává ve veřejné sféře, která nezaručuje žádný bezprostřední kontakt básníka a čtenáře. Opsip Mandelštam a po něm Paul Celan použili pro podobnou situaci přirovnání k poselství v lahvi, které může být vyplaveno na nějaké pobřeží: „Báseň, poněvadž je přece projevem řeči a ve své podstatě dialogická, může být poselstvím v láhvi, odevzdaným ve víře – arciť ne vždy plné naděje –, že by mohla někde a někdy být vyplavena na pevninu, třeba na pevninu srdce. Básně jsou tímto způsobem na cestě: směřují k něčemu.“²²³

Stav a téma exilu se může prosadit právě na této rovině obrazů spojených s otevřeností básně: co když je možnost odeslat poselství omezená nebo téměř nulová? Exilovou báseň by z tohoto pohledu mohl postihovat obraz vězně, který má omezené nebo téměř žádné možnosti komunikace. Máchův Vilém může hovořit se strážným, s oblaky, nebo jen sám k sobě, chybí mu ale onen neurčitý horizont naděje, jaký pro poselství v lahvi představuje oceán. Je zřejmé, že základní jazykovou koherenci básně taková představa nemůže podstatně ovlivnit. Pak bychom se dostali za hranici toho, co je pokládáno za báseň, do oblasti osobního a soukromého výrazu, jako když křičím bolestí, sám pro sebe pronáším útržkovitá slova, když si vybavím fragmenty nějaké melodie nebo něco zkratkovitě zapíšu pro pozdější připomenutí. Čím fragmentárnější básnická řeč, například v oblasti konkrétní poezie, tím více jí musí provázet rámec a signály toho, že jde o básnický projev. Exil ale může mít vliv na úrovni autorské intence, může ovlivnit představu o povaze básně a její významovou strukturu.

Zde se ale mísí dvě otázky. Ivan Blatný jako exulant v Anglii *možná* píše s přesvědčením, že jeho básně nikdo nečte a nebude číst, což se *může* projevit ve struktuře básní. Vedle toho „Blatný“ jako mluvčí básní si může stýskat na samotu a na to, že jeho básně nikdo nečte, což je věcí tematické roviny básně, která čtenáře nijak nevylučuje, ba naopak. Jaký je vztah obou rovin?

V tradici uvažování o poezii existuje významný proud, který na rozdíl od

²²² Sr. Waters, *Poetry's Touch*, s. 5.

²²³ Celan, *Sněžný part*, s. 51. K obrazu básně jako lahve s poselstvím u Mandelštama a Celana sr. Waters, *Poetry's Touch*, s. 151–152, 158–161.

Paula Celana chápe některé básně jako monologický projev básníka v jeho samotě. Navazuje tak na romantickou estetiku básně jako osobního výrazu, jak ji ustálil zejména Hegel ve své *Estetice*. J. S. Mill píše, že „poezie je pocit vyznávající se sobě ve chvílích samoty“,²²⁴ T. S. Eliot rozlišuje tři hlasy poezie, přičemž prvním je „hlas básníka, který hovoří k sobě samému – anebo k nikomu“.²²⁵ Současné teorie poezie a lyriky ovšem zdůrazňují neidentitu mluvčího básně a osoby básníka. Na druhé straně ale nelze prostě jejich vztah zrušit. Autor básně je také autorem „já“ (lyrického já, subjektu), a starší přístupy, které je identifikují, jen dokládají ustálenou konvenci, že ten, kdo promlouvá v básni, je básník. Jinak řečeno, autor básně realizuje „básnickou pretenci“ (*poetic pretension*)²²⁶ a stává se básníkem *in actu*. Vztah není jednoduchý, protože v básni může promlouvat jen básník, ale autor není básníkem, pokud se neosvědčí básní.²²⁷

Zůstaneme-li u exilu, bude krajní polohou psaní básní s přesvědčením, že je nikdo nebude číst. Tedy jediným čtenářem bude sám básník. Expresivní mluvčí v první osobě se v těchto případech blíží *alter ego* autora. Zřetelná je tato zrcadlová struktura v *Sešitech Josefíny Rykové* Milady Součkové. Josefína Ryková je obrazem Součkové promítnutým do její paměti kultury. Ryková je *tam*, zatímco Součková *tady*. Reflexe obou poloh je patrná v zrcadlení různých vrstev díla, zejména v komentářích, psaných blíže autorské pozici Milady Součkové, i v doslovu s názvem *Vlastní životopis Josefíny Rykové*, který je psán

²²⁴ Mill, *Thoughts on Poetry*, s. 71: „Poetry is feeling confessing itself to itself, in moments of solitude, and bodying itself forth in symbols which are the nearest possible representations of the feeling in the exact shape in which it exists in the poet's mind. Eloquence is feeling pouring itself forth to other minds, courting their sympathy, or endeavoring to influence their belief, or move them to passion or to action.“ Millovo rozlišení mezi poezií a výmluvností (*eloquence*) se dnes může jevit nedostatečné, dovoluje ale postihnout některé nuance. Báseň není nutně přímé sdělení svého obsahu, není rétorickým projevem, který má dosáhnout daného efektu, na druhé straně ale není uzavřená před čtenářem a často sděluje spíše celkový smysl než jen význam promluvy. Rozdíl tkví spíše v odlišné časovosti – básně jako projevu určeného k opakování a přesvědčující řeči přesně časově zasazené. V případě Ovidiových elegií ale Millova distinkce do voluje „uzávorkovat“ přímého adresáta a nevnímat například druhou knihu *Tristií* jako pořízenou supliku Augustovi, nýbrž báseň plnou dvojsmyslů a ironie, určenou spíše jiným čtenářům.

²²⁵ Eliot, *Eseje*, s. 103. Podobně Gottfried Benn v *Problémech lyriky* chápe lyrickou poezii jako monologickou.

²²⁶ Termín užívá Jonathan Culler v souvislosti s apostrofou (*Theory of the Lyric*, s. 38), velmi dobře ale postihuje také fungování první osoby v řadě básní. Tuto pretenci signalizuje někdy použití vlastního jména, v některých případech důraz na hudební a expresivní metafory, které charakterizují básníkovu schopnost výrazu.

²²⁷ Sr. kapitolu 3. o expresivní figuře.

v první osobě pod jménem Josefíny Rykové a zároveň odpovídá životu Milady Součkové.

Ivan Blatný toto psaní pro sebe vztahuje k přítomnosti, vytváří imaginární obraz přítomnosti, který má být pokud možno synchronní a překrývat či proměňovat skutečnost na básnickou realitu, jež je uchopitelná slovy. V rozsáhlém korpusu jeho básní samozřejmě najdeme více poloh, v této imaginaci přítomnosti přechází básně do *lyrického gesta*, kdy mluvčí říká to, co zároveň dělá.²²⁸ Dalo by se říci, že jde o udržování přítomnosti pomocí slova.

*Michaux pracuje jenom dopoledne, mám si jít na chvíli odpočnout? Jak může být odpoledne bez psaní, musím psát stále, na cestě do postele, před spaním a když se táhlo dotýká už vody...*²²⁹

Ivan Blatný zaplnil své básně ohromným seznamem jmen – známých, přátel, obdivovaných básníků. Jména mají dvojí povahu – do jedné skupiny patří ošetřovatelé, pacienti – lidé, s nimiž se běžně stýká, do druhé ti, které si představuje, vybavuje, vzpomíná na ně. Právě do této druhé, imaginární společnosti těch druhých staví „básníka Blatného“. Blatnému stačí vzdálené podněty z vnějšího světa, náznaky zájmu, které udržují představivost v chodu. Dalo by se říci, že jeho snahou je udržet imaginárnost této druhé skupiny a možnost, že se obojí protne, vnímá básník jako narušení své přítomnosti. Přicházejí mu dopisy, ale nehodlá je číst, návštěva básníka Jiřího Koláře v něm vyvolává obavy:

*Jiří Kolář je příliš skutečný
skutečně snad přijde
ten balvan neunesu*²³⁰

Skutečné návštěvy v Blatném vzbuzují nejistotu, zato jeho básně jsou plné imaginárních návštěv přátel, básníků. Tam, kde Součková promítá sebe do paměti

²²⁸ Termín uvedl Dominique Rabaté v knize *Gestes lyriques*.

²²⁹ Blatný, *Pomocná škola Bixley*, s. 229.

²³⁰ Blatný, *pomocná škola Bixley*, s. 180.

minulého, Blatný naopak promítá minulost do své přítomnosti.

Ivan Diviš v básni *Konec vidin z Odchodu z Čech* a později ve sbírce *Moje oči musely vidět* se z exilu obrací k Čechám, české společnosti a se zuřivým sarkasmem kritizuje úpadek kultury. Zaujímá postoj prorockého svědka, který z německého exilu adresuje rozhořčený křik své vlasti. Na rozdíl od Ovidia²³¹ nespílá Diviš jedné konkrétní osobě, nýbrž kolektivu, který připustil úpadek:

*Milovat Čechy znamená přivodit si
a pěstovat svou nemoc,
ničít si poslední zdraví²³²*

VI

Exilovou poezii charakterizuje specifická intertextualita. Díky ustálenému obrazu osamělého vyhnance se exil může na první pohled jevit jako velmi individuální zkušenost a vyvolávat domněnku, že podobně jedinečný bude také básnický projev. To z historického hlediska zřejmě neplatí, a jistě ne pro velkou část poezie exilu. Od nejstarších dokladů se básníci snaží ukázat, že nejsou osamělými vyhnanci z každé společnosti, nýbrž že k nějakému společenství či diaspoře náležejí nebo se k nim hodlají vrátit. Nejpozději od Ovidia také básníci srovnávají svůj osud s osudem jiných, dřívějších a známějších vyhnanců, což podobné otázky řeší z jiné stránky. Vyhnanec se podobá dřívějším vyhnancům, z nichž mnozí byli héroji nebo zakladateli měst. Tímto způsobem se začleňují do kulturního rámce a zároveň získávají identitu, která není dána jen jejich rodným společenstvím. Ovidius sám se srovnává s Odysseem a Aeneem a na něj navazuje dlouhá řada dalších, kteří se přirovnávají zase k Ovidiovi. Ve středověku se objevují seznamy exulantů, které svým způsobem završuje a proměňuje Baudelaire v *Labuti*. Baudelaire možná jako první netvoří tuto intertextuální identitu srovnáním sebe sama s významnějšími předchůdci, nýbrž věnuje pozornost opomíjeným a bezejmenným postavám. Jeho intertextualita spočívá na soucitné myšlence na druhé, nikoli na srovnání, a *Labuť* otevírá otázku nesčetných vyhnanců, o nichž se nedochovaly žádné zmínky, a přesto jim lze

²³¹ V básni *Ibis a Ex Ponto*, 4,3.

²³² Diviš, *Odchod z Čech*, s. 54.

věnovat vzpomínku.

Baudelaire také víceméně uzavírá typ jednoduchého srovnání například s Ovidiem (Vrchlického báseň se v tomto směru jeví jako velmi konvenční), především 20. století pracuje s intertextualitou odlišnými způsoby. Karel Zlín v citované básni odkazuje k ovidiovské formě listů, ale zároveň celý cyklus zasazuje do své přítomnosti a podává je jako hyperbolu vlastní zkušenosti exilu. Kenneth White v několika ovidiovských básních naopak nechává promlouvat *personu* Ovidia, v komentářích přitom Ovidiův exil chápe jako výchozí situaci, kterou domýšlí více v intencích své vlastní poetiky: „Tlačím jej dál, než on sám kdy došel. Opět to není fikce, nýbrž rozšíření (*extension*). Shromažďuji zde všechny své spřízněnosti v jednom velkém poli.“²³³ Vedle toho citovaná báseň Karla Zlína představuje spíše hyperbolu vlastní zkušenosti než domýšlení vlastní zkušenosti perspektivou spřízněné postavy.

Stanislav Mareš začíná skladbu *Báje z nového světa* ironickou parafrází Vergiliovy první eklogy a posouvá ji až k alegorii exulantství jako takového. Milada Součková v cyklu básní *Ex Ponto* velmi volně přejímá některé motivy z Ovidia a nechává promlouvat neosobní nebo neurčitý hlas, který nelze ztotožnit s konkrétní postavou nebo osobou.

VII

Vrátíme-li se k úvodním otázkám, je možné o poezii a exilu uvažovat několika způsoby. Může se jednat o (1) poezii psanou básníky v exilu; (2) básně tematizující exil bez ohledu na to, zda jejich autor je nebo není exulant; (3) a nakonec básně založené na přenosu nebo metaforizaci pojmu, v nichž exil vyjadřuje obecné postavení člověka ve světě, nebo specifictěji situaci vyloučení ze společnosti. Přičemž v moderní době řada významných myslitelů vnímá exil a cizinectví jako *normální* situaci intelektuála – právě Baudelaire je v tom předchůdcem Nietzscheho a Adorna.

Žádná z těchto skupin nepostihuje problematiku v celé její šíři a první dvě skupiny zahrnují také básně a básníky, u nichž je spojitost s exilem jen vnější

²³³ White, *Open World*, s. 622. Báseň *Black Sea Letter*, s. 359; *Found on the Shore* a *Ovid's Report*, s. 509–514. komentář se vztahuje k poslední z básní z posledního oddílu knihy *Leaves of an Atlantic Atlas*. Podobně v řadě delších básní tohoto oddílu White v monologu historických postav domýšlí intence své poezie.

nebo neprůkazná. Pokusil jsem se uvažovat o exilu a poezii na základě imaginace. Je-li exulant člověk, žijící na dvou místech, z nichž jedno obývá fyzicky a druhé v duchu, pak rozdíl mezi fyzickým, vnitřním a metaforickým exilem ztrácí svou ostrost. Nostalgie po *jiném místě* se může vztahovat k minulé a idealizované kultuře nebo k idealizované přítomnosti. Zároveň se do popředí dostává imaginace toho, co tu *není* nebo k čemu má exulant omezený vztah – místo a společenství. Imaginární zdvojení není zvláštností exilové poezie. Rituální nebo imaginární zdvojení funguje u velké části západní lyriky: to, o čem básně hovoří, si musím představit. Kromě toho mluví básně otevírá proměnlivé pole identifikací. *Básník* a zároveň mluví básně jako sociální instituce pracuje v lacanovském symbolickém řádu. A právě tady se může ukazovat zvláštnost exilu: znamená odchylku, protože básník je vytržen ze symbolického řádu. Ovidius se jej snaží restituovat, zatímco Baudelaire po téměř dvou tisíciletích přijímá vyloučení za své a symbolično posouvá k osobnímu imagináru. Některé básně je možné číst jako pokus exilovou situaci změnit – vytvořit nový vztah k vlasti (například formou listů), který ruší distanci, nebo ustavit nové (imaginární) společenství nebo vytvořit novou identitu exulanta, která není identitou staré vlasti ani obyvatele nového místa.

Důležitým faktorem celé problematiky je *jazyk*. Historicky vzato je jazyk důležitým, byť ne jediným faktorem národní identity, jak se ustavovala v průběhu moderní doby. Jazyk udržuje a utváří síť vztahů se společenstvím, ale také formuje historii jednotlivce a v tomto smyslu utváří osobní identitu. Mutlu Konuk Blasing zdůrazňuje právě hloubkovou roli mateřského jazyka: „Osvojení řeči je ztrátou ‚nevinosti‘, ‚pádem‘ z nesmrtelného dětství, které si po pádu lze představovat jen jak mateřský hlas“.²³⁴ V její koncepci je poezie výrazem tohoto ‚pádu‘, a tedy v jistém ohledu už sama poezie je jazykem exilu. Druhý, faktický exil pak znamená přechod do dalšího jazyka a proměnění prvotní vazby k mateřskému hlasu. Psaní v rodném jazyce v jiném jazykovém prostředí může být možností, jak exilovou poezii vymezit. To dokládají citované verše Karla Zlína:

Vždyť mluvím-li rodnou řečí na tomto místě,

²³⁴ Blasing, *Lyric Poetry*, s. 138: „The acquisition of language is a loss of ‚innocence,‘ a ‚fall‘ from a deathless infancy that, after the fall, can only be imagined as a maternal voice.“

jsem vlastně nepřítomen.

V řadě případů je ale pobyt v jiném jazykovém (a nejen jazykovém) prostředí věci volby, což je zřejmě případ Richarda Weinerja, který sice žil v Paříži, ale publikoval v Československu a mezi oběma zeměmi se mohl volně pohybovat.

Jazyk ale nevstupuje tak často do tematické roviny básní spojených s exilem, jako místo a společenství. Více se projevuje v momentech, kdy dochází k jeho příznakovému použití nebo narušení. Především tam, kde do prvního jazyka, spojeného s domovem, pronikají prvky jiné řeči spojené s místem exilu. Milada Součková zvláště strukturovala své *Sešity Josefíny Rykrové*. Základním jazykem básní je čeština, do níž pronikají prvky různých jazyků ani ne podle vztahu k okolní realitě jako na základě kultury Milady Součkové. Básně jsou ale doprovázeny komentáři převážně v angličtině, jako by čeština básní byla jazykem, který sám potřebuje zprostředkovat. V případě Ivana Blatného je čeština s, byť stále převažující, postupem času zaplavována angličtinou a některé básně jsou psány pouze anglicky. Zatímco občasná výlety do němčiny nebo francouzštiny fungují u Blatného jako příznaky, angličtina se místy dostává do role základního jazyka na podobné úrovni jako čeština.

Vzhledem k této vazbě k jazyku může být exil traumatickou zkušeností, která v nostalgii hledá kompenzaci, ale také poznáním toho, co v prostředí mateřského jazyka poznat nelze. „Člověk již nemůže poznat sám sebe jinak než ve druhém jazyce, ve slovech exilu.“²³⁵ Transnacionální pohyb mezi jazyky otevírá jiné pole zkušenosti a vyžaduje odlišné pojmy než exil. Zhruba od 70. a 80. let se v té souvislosti prosazoval pojem *nomadismu*. Pozoruhodně jej naplnila Věra Linhartová ve svých francouzsky psaných textech na pomezí prózy, eseje a poezie. Její *Twor* se přímo zabývá otázkou znovuzrození „já“ v jiném jazyce, nepřirozeným stvořením sebe sama, k němuž odkazuje i název.

Jiná mez exilové poezie je dána nepřítomností zdvojení mezi *tady* a *tam*. Exil může obrátit pozornost k objevování a poznávání nového místa, jehož realita se mísí se starou vlastí jako u Ivana Schneedorfěra nebo Stanislava Mareše, nebo k výhradnějšímu zájmu o novou realitu bez nostalgické vazby k „domovu“. Nejde

²³⁵ Blasing, *Lyric Poetry*, s. 85: „One can henceforth never know oneself but in a second language, in the words of exile.“

o to, že by básník *zapomněl*, ale vztah k výchozímu místu nebo společenství neštěpí jeho identitu. Petr Král poukazuje na jemnější vnímání prostoru u exilových básníků: „Zvlášť jeden rys exilové poesie se mi tu zdá nápadný, její zostřený a prohloubený smysl pro prostor – znovu jistě fyzický i metafyzický; vynikne přitom už ve srovnání s českou básnickou tradicí, natož s domácí tvorbou, k níž jsou básně exulantů paralelní.“²³⁶ Jakkoli je Králův postřeh i výběr básníků osobně zaujatý a výběrový, postihuje zásadní věc, kterou přináší v různých polohách exil: zostřené vnímání – nejen místa, ale také jazyka, domova i sebe sama. Petr Král v osmdesátých letech vydal knihu studií, v nichž se kriticky zabírá imaginárnem ve smyslu neskutečného a utopického. Připomíná tu, že různé utopie spojené také s avantgardou ztrácejí v jeho době význam a zpochybňuje „romantickou touhu po dalekém „jinde““, exil by spadal spíše do oblasti hledání „nového prostoru ve světě, jak v tuto chvíli skutečně existuje“²³⁷ Králův pohled oslabuje rozdíl mezi domovem a exilem, odnímá tomuto rozdílu jakoukoli metafyzickou hodnotu, vyřazuje ze hry nostalgii a imaginární rozpolcenost exulanta mezi *tady* a *tam*. A ten, kdo je pouze *tady*, přestává být exulantem v tradičním významu slova. Z jiné strany se tak ocitáme v blízkosti Adornových úvah o bezdomovectví intelektuála ve 20. století, pro něž neexistuje domov, ze kterého by mohl být vyhnán.

²³⁶ Král, *Exil v moderní české poesii*, s. 557.

²³⁷ Král, *Konec imaginárna*, s. 19, 11.

6. Bachelard a poetika subjektu

... verité de parole

Et verité de vent...

Yves Bonnefoy

I

V roce 1933 ve studii nazvané *Svět jako rozmar a miniatura* popsal Gaston Bachelard svět jako výtvar snění. Z určité vzdálenosti a v určitém rozpoložení má pro něj jako snícího člověka svět podobu harmonického kosmu. Dalo by se říci, že v takové chvíli je svět *předmětem* vědomí, jeví se v konečných rozměrech a má určitý rámeček. Jakmile do hry vstoupí jiné aspekty lidského vztahu ke světu, například vůle nebo jednání, rámeček se ztratí za novým horizontem a uspořádaný celek světa se rozkládá. Člověk je uvnitř světa a vztahuje se k věcem.

Tak můžeme před otevřeným oknem vidět konec nebo počátek Světa; jeho zrození je vydáno našemu rozmaru, jeho naprostá zkáza naší lhostejnosti. Opakujeme ale, že toto náhlé zrození a tato křehkost vůbec nebrání tomu, aby Svět jako vzdálená miniatura nebyl tou nejkonzistentnější malbou. V tomto obdélníku světla naráz nacházíme mohutnou a velkolepou Přírodu; zde se Nebe pojí se Zemí a hvězdy mají dostatečnou volnost pro svůj běh a dost prostoru, aby se družily do souhvězdí. Svět je koneckonců totalitou a jednotou jakožto panorama, objektivní masa skýtající se pozorování. Bude-li třeba jednat a rozlišovat, uchopit každý předmět v jeho formě a síle, v jeho individualitě a nepřátelství, mé snění se zhustí v oddělených myšlenkách; vesmír se rozloží; mé oko svedené rukou bude akomodovat; jeho napětím se bude řídit napětí celého těla, jež nebude již mířit ke Světu, nýbrž k nějaké věci, k jediné věci, vybrané často nahodilou vůlí v rozmaru chvíle.²³⁸

V průběhu třicátých let se Bachelardovo myšlení dále diferencuje a v některých ohledech zpřesňuje, *myšlení předmětu* jako východisko ale zůstává, třebaže

²³⁸ Bachelard, *Le monde comme caprice et miniature*, s. 26.

Bachelard v určité dialektice přechází od předmětu k fenoménům, které již předmětné nejsou, jako například živly a různé jejich projevy. Stopy počátečního předmětného vztahu však zůstávají. Právě živly, ústřední pro jeho poetiku, je možné pochopit jako kvalitativně různorodé generalizace předmětu, v nichž se vědomí konkretizuje v určitém tělesném postoji. Maurice Merleau-Ponty sice chápe živly u Bachelarda „nikoli jako objekty, nýbrž pole, měkké, nikoli thetické bytí“.²³⁹ Na důležitých místech se však „pole“ či „měkkost bytí“ u Bachelarda opírá o tělesné gesto, touhu *uchopit rukou*.²⁴⁰ Tak Bachelard uvádí svůj pojem materiální obraznosti na začátku *Vody a snů* (1941), na niž navazují pasáže v poetikách země: „Avšak vedle obrazů formy [...] existují [...] i obrazy hmoty, *přímé* obrazy *hmoty*. Zrak je pojmenovává, ale ruka je zná. Zpracovává je, tvaruje a odlehčuje s dynamickým požitkem.“²⁴¹ Pasáž přitom není bez jisté dvojznačnosti. Vztahující se ruka tím, co a jak je schopna uchopit, určuje základní dimenzi předmětu. Tvar předmětu je ale pro Bachelarda zjevně druhořadý a jeho snění tu přesahuje k jiné dimenzi, ke hmotě jako beztvarému nebo tvárnému protějšku.

Vztah k předmětu je také klíčovým bodem, v němž se dělí dva proudy Bachelardova myšlení – poetika a epistemologie. On sám je označuje za komplementární a neslučitelné a toto rozdělení prostě konstatuje jako fakt. Obě oblasti ale nesou stopy svého vzniku a je důležité se ptát, v jaké situaci k rozdělení dochází, jaké hodnoty a jakým způsobem se dělí do dvou komplementárních skupin. Jean Starobinski se zabýval Bachelardem v souvislosti s oddělením jazyka vědy a jazyka umění a jeho postoj se pokusil zasadit do širšího historického kontextu. K rozluce obou typů jazyka došlo podle Starobinského s nástupem moderní vědy, tedy právě v období, které Bachelard sleduje ve svých epistemologických knihách o formování vědeckého ducha.²⁴² Bachelard distinkci, která nemá jednoduché pozadí, konkretizuje ostřeji a především z osobního hlediska, jako by se odehrávala především v jeho vlastním vědomí. Jedním z postulátů Bachelardovy poetiky je citovaný obraz harmonického kosmu,

²³⁹ Merleau-Ponty, *Viditelné a neviditelné*, s. 260.

²⁴⁰ Ilustrativní je stručná polemika s Merleau-Pontym v *La terre et les rêveries de la volonté* (s. 55–56), kde Bachelard píše o dynamice vztahu *proti* (*contre*).

²⁴¹ Bachelard, *Voda a sny*, s. 7.

²⁴² Sr. Starobinski, *Double légitimité*, s. 243–244; *Langage poétique et langage scientifique*.

konstituovaného básnickým obrazem. V chronologii Bachelardova díla citovaná studie předchází rozdělení úvah do dvou linií, výstižně je však předznamenává. Zatímco obraznost se vztahuje k celku světa, věda není schopna celkovost udržet a její zájem se soustředí k jednotlivým předmětům.

Koncem třicátých let přišel Bachelard se svým pojetím „psychoanalýzy poznání“. Objektivní, tedy vědecké poznání je podle něj založeno na opravě předchozích omylů, které nazývá epistemologické překážky. Jde o zakořeněné a převážně ne zcela vědomé valorizace a vědecký názor se utváří v procesu jejich postupného odstraňování. Bachelard opakovaně konstatuje, že vědecké poznání se definitivně rozešlo s běžným nebo smyslovým poznáním.²⁴³ Svou teorii formuluje především na příkladech z fyziky a chemie, v jejichž novodobé historii je základní složkou kvantitativní přístup a matematizace. V tom jej patrně ovlivnily velké vědecké teorie počátku 20. století (od teorie relativity po kvantovou fyziku), které zásadně změnily vědecký pohled na svět. Jeho epistemologie pak má být filozofickou teorií této moderní vědy. To má dvojí důsledek. Jednak odklon od možnosti empirického poznání světa, které by bylo celkové a zároveň objektivní, jednak zaměření nikoli na vědeckou teorii samotnou, ale na vědecké myšlení, vědeckého „ducha“.

Poznání skutečnosti je světlo a vždy vrhá nějaké stíny. Nikdy není bezprostřední a úplné. Odhalování skutečnosti se děje vždy opakovaně. Skutečnost nikdy není „to, co bychom se mohli domnívat“, nýbrž vždy tím, co bychom byli měli myslet. Empirické myšlení je jasné zpětně, když byl vytvořen aparát důvodů. Vracíme-li se k minulým chybám, nacházíme pravdu v opravdové intelektuální lítosti. Ve skutečnosti poznáváme proti určitému staršímu poznání, když rozbíjíme špatně vytvořené poznání a překonáváme to, co v samotném duchu tvoří překážku zduchovnění.²⁴⁴

²⁴³ Sr. např. Bachelard, *Le rationalisme appliqué*, s. 102–103; *La formation de l'esprit scientifique*, s. 13; *Psychoanalýza ohně*, s. 5–6.

²⁴⁴ Bachelard, *La formation de l'esprit scientifique*, s. 15–16.

Termín *duch*²⁴⁵ vedle svých historických konotací prozrazuje také to, že Bachelardova epistemologie se zaměřuje spíše na dějiny a teorii vědeckého myšlení. Předmět vědy chápe z této perspektivy, ne například vzhledem k praktickým výsledkům vědy a teoretickému poznání světa. Okouzlení vědeckými objevy z počátku 20. století je pro Bachelarda zároveň okouzlení intelektem, tedy subjektem, který promýšlí vědeckou teorii. Bachelard se nezajímá o vztah vědy ke světu, nýbrž o vztah myšlení k vědecké teorii: „V čistém stavu uskutečněném určitou Psychoanalýzou objektivního poznání *je věda estetikou intelektu.*“²⁴⁶

Slovo „formování“, jímž Bachelard označil proces utváření vědeckého ducha, vyvolává otázku, kam tento proces, tato řada rektifikací směřuje nebo jaký má smysl, zvláště když hovoří o zduchovnění (*spiritualisation*). Michel Serres upozornil na dvojznačnost termínu: v lidské společnosti znamená *formation* proces s určitým cílem, pokud se ale duch formuje s ohledem na vědu, nelze hovořit o nějakém „preformismu“, například ve fyzice.²⁴⁷ Bachelard ale důsledně vzato nepředpokládá nějakou apriorní zárodečnou formu vědeckého ducha, a především ne konečnou nebo finální podobu ducha.²⁴⁸ Vědecký duch je typ dynamického vědomí.

V současném stádiu vývoje vědy je vědec postaven před stále se obnovující nutností zříkat se své vlastní intelektuálnosti. Bez tohoto explicitního zřeknutí se, bez zbavení se intuice, bez opouštění oblíbených obrazů objektivní zkoumání záhy nejen přestane být plodné, ale také ztratí sám vektor objevu, induktivní vzmach. Žít a opětovně prožívat okamžik objektivity, být neustále u stavu zrodu objektivace, to vyžaduje stálé úsilí desubjektivace. Nejvyšší radost přináší přecházení mezi extroverzí a introverzí v duchu psychoanalyticky osvobozeném od dvojího otroctví subjektu a objektu! Objektivní objev se ihned stává subjektivní rektifikací.

²⁴⁵ Sr. M. Serres, *Déontologie*, s. 205–207, naznačuje problematiku pojmu a jeho užití u Bachelarda.

²⁴⁶ Bachelard, *La formation de l'esprit scientifique*, s. 13.

²⁴⁷ Serres, *Déontologie*, s. 207. – Ve francouzštině slovo *formation* znamená utváření, formování, výchovu, vzdělání.

²⁴⁸ Relativním cílem formování může být dosažení intersubjektivní vědeckého ducha, tedy typu vědomí se silným kolektivním rozměrem. Otázka formování přesto trvá, protože proces není nikdy ukončen, pouze dosahuje stádia maximální nebo rozšířené intersubjektivní.

Jestliže mě objekt poučí, pak mě modifikuje. Jako hlavní zisk žádám od objektu duchovní modifikaci. Jakmile jednou správně proběhne psychoanalýza pragmatismu, chci vědět proto, abych mohl vědět, rozhodně ne kvůli využití.²⁴⁹

Formování i se svou dvojznačností nahrazuje v Bachelardově myšlení slovo vývoj, které se v bergsonovské filosofii pojilo právě s duchem. Tento základní důraz na zlom oproti kontinuitě vývoje u Bergsona má zjevně své historické pozadí. V *Novém duchu vědy* Bachelard poznamenává, že k přechodu od newtonovské fyziky k einsteinovské nedochází hromaděním vědomostí a jejich postupným zjemňováním, nýbrž skokem.²⁵⁰ Bachelard se přitom ale snaží určitou kontinuitu „vědeckého ducha“ udržet, a to v podobě souvislé řady zlomů a rektifikací. Formování je stále ještě proces, jehož fáze vyznačují zlomy, u Michela Foucaulta již jde o archeologii vrstev, které se překrývají.

Michel Serres ne bez ironie srovnává Bachelardovo formování s náboženskou „reformací“, jeho psychoanalýzu přirovnává k „puritánské etice“ a epistemologické překážky ke *kardinálním hříchům teologie*. Bachelardova volba psychoanalytických termínů je efektivní, jak ukazuje i Serresova dekonstruktivní studie, ale vlastní aplikace zůstává jen volná. U epistemologických překážek nejde o skutečně vytěsňené obsahy vědomí, ale spíše o latentní a předvědomé sklony, které se v myšlení projevují. Především ale klasická psychoanalýza funguje jako terapeutická metoda, zabývá se chorobnými stavy a má svou představu o normalitě, k níž by terapie měla vést. Bachelard naopak vychází z normálního stavu vědomí a sleduje určitý proces jeho redukce, nebo lépe řečeno sublimace k typu dynamického seberefektujícího vědomí, jemuž je vlastní neustálý pohyb obnovování. Sám říká, že věda v jeho době „je stále více reflexí reflexe“.²⁵¹ Vědecký duch není individuální nebo osobní vědomí, ale odosobněné vědomí²⁵² imanentní stavu a pohybu teorie, vědomí, které neustále sleduje své vlastní sklony

²⁴⁹ Bachelard, *La formation de l'esprit scientifique*, s. 297.

²⁵⁰ Bachelard, *Le nouvel esprit scientifique*, s. 42. Stov. Lecourt, *L'épistémologie historique de Gaston Bachelard*, s. 20.

²⁵¹ Bachelard, *La formation de l'esprit scientifique*, s. 299.

²⁵² Jako základní kritérium objektivit zdůrazňuje Bachelard kolektivní přijetí, to, že teorie prochází kritikou vědeckého společenství. V tom ohledu je jednotlivé vědomí součástí skupinového a termín „duch“ tu skutečně není od věci. Sr. Bachelard, cit. d., kap. XII.

a zbavuje se jich. Jinými slovy je to myšlení spojené se změnou, rozdílem, tedy vědomí aktuální a Bachelardovou snahou je přivést myšlení i s latentními a předvědomými obsahy k tomuto aktuálnímu stavu charakterizujícímu vědeckého ducha. Bachelard patrně také reflektuje situaci poznání, která se významně projevuje až v moderní vědě: experimentátor a pozorovatel je tak úzce spojen s pokusem, že podmínky experimentu ovlivňují výsledek a pozorovatel se sám stává zásadním faktorem, který je třeba reflektovat.

Účinnost matematizace je najednou taková, že skutečnost krystalizuje podle os daných lidským myšlením: vznikají nové jevy. Neboť bezpochyby lze hovořit o tvoření jevů člověkem. Elektron jistě existoval dříve než člověk 20. století. Ale před člověkem 20. století elektron nezpíval. Elektron ale zpívá v lampě se třemi elektrodami. Tato fenomenologická realizace byla vytvořena v konkrétním bodě matematické a technické zralosti. Astronomie, která by chtěla dosáhnout hudby sfér, by jistě selhala. To byl chudý sen, který valorizoval chudou vědu. Hudba elektronu v alternativní oblasti se naopak ukázala jako realizovatelná. Toto němé jsoouco nám dalo telefon. A totéž neviditelné jsoouco nám dá televizi.²⁵³

Základem formování jsou tedy subjektivní sklony – například potřeba vlastnění, tendence vidět předměty jako substance, přikládat jim životnost atd. Každý rektifikační posun pak jde ve směru kvantitativního a relačního pojetí předmětu. V tomto bodě se ale Bachelard zastavuje a konstatuje, že subjektivní sklony mají nebo mohou mít také hodnotu samy pro sebe, a vydává se protikladným směrem, k poetice. Konečně i vědec „se po práci vracívá k prvotním valorizacím“.²⁵⁴ Vedle vědeckého ducha pak Bachelard pracuje s poetickým vědomím (jež později nazve *anima* nebo *cogito snivce*), a to je naopak smyslové a subjektivní. Rozdíl mezi oběma typy subjektu lze popsat několika komplementárními rysy:

²⁵³ Bachelard, *La formation de l'esprit scientifique*, s. 297–298.

²⁵⁴ Bachelard, *Psychoanalýza ohně*, s. 8.

Vědecký duch: akt racionální evidence, pohyb odmítání, distancování se od předmětu, rozum, konstitutivní aktivita poznání na základě rektifikace, procesuální vědomí aktu, překonání a syntéza, překonávání lidské přirozenosti a sociální povaha racionálního poznání.²⁵⁵

Poetický subjekt: stav intimního uspokojení, emocionalita, prožitek sympatie a splývání s předmětem, obraznost a snění, primární pasivita a recepce obrazu, receptivní vědomí, v němž se odkrývá hloubka minulosti jako archetypu, vytržení a projektivnost (obraznost tvoří), osobní uspokojení subjektu.

Takové striktní rozdělení má několik důležitých souvislostí. Bachelard, jak zdůrazňuje Starobinski,²⁵⁶ de facto opouští romantické pojetí obraznosti jako ústřední schopnosti, která hraje roli i v oblasti poznání (jak ji stále chápal Rimbaud i surrealismus) a omezuje ji pouze na oblast osobního snění. Ve vědě a poznání je ústřední rozum, který Bachelard zase vylučuje ze sféry obrazů. Až do té míry, že „obraz lze studovat zase jen pomocí obrazu“, neboť „intelektualistická kritika poezie nikdy nepovede k ohnisku, kde se formují básnické obrazy“.²⁵⁷ Snění je pro Bachelarda činností osamělého snivce, slastí, jíž se oddává ve volném čase. Lze dodat, že nikoli beze vztahu k Serresově interpretaci je snivec požitkářem, který se těší ze všech neřestí, jež si vědec asketicky odpírá.²⁵⁸ Zdánlivé omezení má ale také hlubší dosah. Bachelardovo snění se stává méně přísnou fenomenologií pobývání ve světě a postihuje některé důležité aspekty moderní poezie, zejména v jejím intimním rozměru.

Jak je to ale s úplností této komplementarity? Pokrývá celou oblast lidského života a vztahování ke světu? Bachelard sám tvrdí, že ano:

Problémy materialismu budou tím jasnější, čím odvážněji uskutečníme naprosté oddělení racionálního a snového života, když přijmeme dvojitý život nočního a denního člověka, dvojitý základ úplné antropologie.

²⁵⁵ Sr. Bachelard, *Le matérialisme rationnel*, s. 2, *La formation de l'esprit scientifique*, s. 291n.

²⁵⁶ Starobinski, *La double légitimité*, s. 242.

²⁵⁷ Bachelard, *Poetika snění*, s. 54–55.

²⁵⁸ Termín askeze v této souvislosti užívá i Bachelard, *La formation de l'esprit scientifique*, 283.

Jakmile je jednou provedeno rozdělení na obraznost a rozum, je patrnější, jak se v lidské psychice ustavuje problém dvojí situace. Právě problém dvojí situace vyvstává, když se chceme na početných a přesně vymezených příkladech dotknout vztahů říše obrazů a říše idejí.

K této dvojí situaci se přirozeně nikdy nepostavíme zcela patřičně, jen vzácně dosahuje ve zkoumání psychologů a epistemologů vyváženosti. Snovost a racionalita jsou u zkoumajícího i zkoumaného polarity vždy trochu nestabilní. Ani nám, náruživě oddaným naší dvojí práci, se nikdy nepodařilo zaujmout k této dvojí situaci stejně hluboká stanoviska. Vše záleží na uvažovaném problému, problému estetiky řeči nebo problému racionalizace zkušenosti. I když jsou však takto zřetelně uvedeny, zůstávají snové a intelektuální hodnoty ve sporu. Často se jedny i druhé potvrzují právě v tomto sporu. [...]

V bodě obratu mezi nevědomím a vědomím nám výzkumy C. G. Junga poskytují dvojí perspektivu difenomenologie, fenomenologie, jež odkrývá samo uvědomování, asketismus vědomí, které nalezne svou radost ve vědeckých disciplínách – a oproti ní fenomenologie, která uzná utajené trvání nevědomí, neukojitelnou lačnost po nevědomých sněních.²⁵⁹

Takto formulovaná komplementarita zjevně opomíjí různé další oblasti lidského života, především každodennost a běžný společenský život, který se s oběma překrývá a k němuž poezie i věda patří. Bachelard sice určitou formu společenství vyžaduje na straně vědy,²⁶⁰ ta ale nemůže zastoupit bytostnou společenskost člověka, rodinnou a širší sociální situaci (které jsou mimochodem rámcem psychoanalytické teorie i praxe), nebo tak běžnou a základní zkušenost, jakou je například přátelský rozhovor. Vědec potřebuje společenství jen v jedné fázi své práce, jako důležité kritérium objektivity, ale prakticky se k vědecké teorii vztahuje osobně; podobně u snivce figuruje jen nutná minimální transsubjektivita, která umožňuje předání obrazu druhým.²⁶¹ – V tomto pohledu znamená Bachelardovo rozdělení duševního života na dvě oblasti také redukci na dva

²⁵⁹ Bachelard, *Le matérialisme rationnel*, s. 19, 49.

²⁶⁰ Sr. Bachelard, *La formation de l'esprit scientifique*, s. 287–288, 291n. Sr. Starobinski, *La double légitimité*, s. 239.

²⁶¹ Bachelard, *Poetika prostoru*, s. 10.

intelektuální póly práce (vědy) a volného času (osobního snění), rozsáhlé a komplikovaně propojené sféry politického, praktického a společenského života jako by pro něj neexistovaly.

II

Vyloučení praktické sféry se jeví jinak, pokud si uvědomíme, že Bachelard nezkoumá život, nevěnuje se filosofii života nýbrž *vědomí*, a to vědomí v jeho silných momentech – ve chvíli, kdy se konstituuje, kdy je vytrženo, kdy se mění, nikoli když „spí“, těká, rozptyluje se nebo je zaměstnáno něčím praktickým. Jeden klíč ke smyslu tohoto aktu nabízí Bachelardův zájem o čas.²⁶² Ve třicátých letech napsal Bachelard několik prací věnovaných otázkám času, v nichž zdůrazňoval roli diskontinuity a okamžiku, a to v oblasti vědy i poezie. Tady lze najít kořeny pozdější „dvojí situace“ i její dosud nedílné pozadí. Bachelard v těchto textech polemizuje s Bergsonem, jehož teorie času jako souvislého trvání byla v té době ve Francii velmi vlivná (z odstupů je ale rovněž zřejmé, že v mnohém na Bergsona také navazuje). Trvání Bachelard označuje za konstrukci a staví proti němu vlastní pojetí okamžiku jako silného momentu času a jeho vztah k vědomí.

V oblasti vědeckého experimentu chápe Bachelard čas jako syntézu pozorujícího a pozorovaného, jako moment jejich dočasné shody.²⁶³ Druhý aspekt je reflexivní a znamená mimo jiné také zpracování tohoto empirického času. Reflexe představuje moment konstituce vědomí v aktu rektifikace předmětu. Tento akt je z hlediska předmětu abstrahující, ale zároveň je syntetický, protože spojuje empirický prvek pozorování s teorií a tu současně s tím modifikuje. Jean Starobinski ukazuje, že i rektifikující akt je svou povahou časový, neboť konstituuje přítomný stav vědomí a zároveň odsouvá stranou něco z předmětu, co tak získává povahu minulosti.²⁶⁴ To platí pro „epistemologické překážky“, které se stávají *minulými* chybami, něčím, co je odstraněno z přítomnosti.

²⁶² Na problematiku času upozorňuje J. Starobinski (*La double légitimité*) a Libis, *Janus et la mélancolie*, s. 39.

²⁶³ Bachelard, *La continuité et la multiplicité temporelles*, s. 59. Jde o záznam ze schůze Francouzské filozofické společnosti, na níž Bachelard představil základní teze své knihy *Dialektika trvání* (*La dialectique de la durée*).

²⁶⁴ Zde částečně parafrázuji analýzu Jeana Starobinského, který zdůrazňuje zejména radost provázející akt vědomí, konstituci minulého a uvádí tři fáze poetického okamžiku, *La double légitimité*, s. 237–242.

Je zřejmé, že tento časový aspekt je jen výsekem z komplexní problematiky prožívaného času. Bachelard se teoreticky nijak nezajímá o „slabší“, přípravný čas, který tomuto aktu předchází. Bachelardovská „dvojitá situace“ se nyní jeví jako dva různé způsoby *intenzivního* prožívání času, skutečně jako „dvojitý život“. Z hlediska poetiky jsou naopak překážky a chyby základem obrazů a povahu neaktuální minulosti má v této redukci racionalita vědeckého ducha. Básnické *cogito* a vědecký duch jsou tedy komplementární na základě opačné polarity minulosti a přítomnosti a tato jejich komplementarita je dílem myšlenkového aktu, práce vědomí, ne pouze empiricky konstatovaným stavem věcí. Oběma polohám vědomí, jak podotýká Jean Starobinski, je vlastní radost, která provází moment nového poznání i prožitek obrazu.²⁶⁵ Zatímco k vědeckému duchu patří akt vědomého vyloučení, básnický obraz z racionality vytrhuje, je založen na sympatii a bezprostředním sdílení „předmětu“.²⁶⁶ Jean Starobinski shrnuje časové znaky obrazu takto:²⁶⁷

1. obraz vládne okamžiku a obsazuje jej;

2. je doprovázen vystupňovaným bytím („*mieux être*“), to se pozvedá ze slabšího času, který mu bezprostředně předcházel; okamžik obrazu je založen na diferencii vůči předchozímu slabšímu času, což vykazuje určitou analogii s novou vědeckou výpovědí;

3. obraz navíc *probouzí* starší způsob vztahu ke světu, ožívuje část psychiky odsouzené k mlčení – právě té, kterou umlčela vědecká řeč v procesu své purifikace.

Zde lze dodat, že oba akty mají dvojitou minulost – bezprostředně předcházející kontext, který vylučují, a minulost, kterou ožívují a která má povahu paměti. V případě obrazu jde o osobní paměť,²⁶⁸ v případě vědy o racionální „paměť“ teorie,²⁶⁹ která je v zásadě neosobní, podobně jako limitní stav vědeckého ducha.

²⁶⁵ Tamtéž, s. 237.

²⁶⁶ Předmětem je tu obraz nejspíše ve svém aspektu prožívané představy (tedy snění), přesněji viz dále.

²⁶⁷ Tamtéž, s. 242.

²⁶⁸ Respektive archetypální, v určitém posunu vůči Jungovi (viz dále).

²⁶⁹ Sr. Bachelard, *Rationalisme appliqué*, s. 2: „Pokud experiment přináší první zprávu o novém jevu, teoretik neustane, dokud nemodifikuje vládnoucí teorii tak, aby mohla asimilovat nový fakt.“

III

Uvedené rysy obrazu odpovídají především pozdnímu pojetí, které Bachelard rozvinul například v úvodu k *Poetice prostoru*. Vedle toho ale načrtl koncepci básnického okamžiku, která je spíše pokusem o určité spojení obou proudů myšlení.²⁷⁰ Bachelard jí patrně navazuje na úvahy z *Psychoanalýzy ohně*, kde zvažoval projekt celkové poetiky. Ten v následujících knihách postupně opouštěl ve prospěch jednotlivých témat.²⁷¹ Básnický okamžik v této rané fázi nijak neodkazuje k pojetí, jež jsem výše naznačil, nevztahuje se k psychoanalytickému pozadí *Formování vědeckého ducha* a *Psychoanalýzy ohně*; jde tu o syntetický okamžik, který spojuje jinak neslučitelné protiklady ve vertikální syntéze, jejímž znakem je právě okamžitost.²⁷² To podstatné ve zkratce obsahuje úvodní odstavec:

*Poesie je okamžitou metafysikou. V krátké básni musí podat vizi vesmíru a tajemství duše, bytosti a předmětů, a to vše najednou. Pokud jen sleduje čas života, je méně než život; více než život může být jen tehdy, když život znehybní, když na místě prožije dialektiku radostí a bolesti. Pak je principem podstatné simultaneity, v níž i ta nejrozptýlenější, nejrozvrácenější bytost dobývá jednoty.*²⁷³

Bachelard bez velkého zdůvodňování prohlašuje okamžik za základní prvek poezie. To má svou logiku, protože obraz, na němž svou poetiku zakládá, nelze od okamžiku oddělit. Obraz vnímám v čase a toto vnímání má okamžitou povahu. Znaky okamžiku se částečně shodují s výše uvedenými znaky obrazu:

Touto modifikací – ovšem pozdější – matematik ukazuje, že nepatrně zjemněná teorie *by byla měla* novinku předvídat [...], tato zvrtná plodnost konstituuje základ *racionální paměti*.“

²⁷⁰ Jde o kratší studii *Básnický okamžik a metafyzický okamžik* z roku 1939. Studie tedy vznikla v období mezi *Psychoanalýzou ohně* a *Vodou a sny*. Signifikantní je posun důrazu od okamžiku k obrazu, třebaže okamžitost zůstává základním rysem obrazu.

²⁷¹ Tak je možné interpretovat vývoj jeho díla, protože podobných úvah o celkovém rámci poetiky postupně ubývá. V pozdní *Poetice snění* Bachelard konstatuje volnější kompozici („*in anima*“) a píše o tom, že obrazy lze adekvátně rozvíjet jen dalšími obrazy, nikoli pojmy. Pokud by tedy šlo o celek, nebyl by dán teoretickým rámcem (poetiky), ale spíše přirozeným celkem snění, jímž je kosmos.

²⁷² To odpovídá pojetí času v knize *Dialectique de la durée*.

²⁷³ Bachelard, *Básnický okamžik a metafyzický okamžik*, s. 4.

1. Básnický okamžik je náhlé vytržení z běhu času.
2. Této náhlosti odpovídá „vertikální“ syntéza rozporných a jinak neslučitelných složek; antiteze (následující po sobě) se v něm slévají v jednotu ambivalence.
3. Básnický okamžik přesahuje život, prolamuje veškeré rámce trvání (čas společnosti, věcí i osobního života).

Syntetičnost této koncepce vychází z Bachelardových předchozích úvah o čase a v pozdějším díle má blíže k epistemologické linii, která pracuje s poněkud jinou syntézou mezi racionalismem a realismem. Základní rozdíl spočívá v tom, že ve vědě je duch aktérem syntézy a osamostatňuje se v ní, zatímco u básně syntéza není zcela aktivní, ale řekněme spontánní. V textu básně můžeme rozlišit různé formální figury a tropy spojující protiklady, povahu okamžiku ale text sám o sobě nemá, vyžaduje přítomnost čtenářského vědomí. Oproti epistemologickému racionalismu se tu prosazuje poetický realismus, který básnický obraz bere na úrovni prožitku a jako prožitek se básnický okamžik pojí s určitou emocí nebo souborem emocí, které provázejí čtení básně. Role emocionality je zřejmá z následující formulace:

Básnický okamžik je tedy nutně komplexní: dojíká a dosvědčuje – vybízí a těší – je překvapivý a důvěrně známý. Ve své podstatě je básnický okamžik harmonickým vztahem dvou protikladů. Ve vášnivém okamžiku básníka vždy zbývá trochu rozumu; v rozvázném odmítnutí zbývá vždy trochu vášně. Básníkovi se líbí již antiteze následující po sobě. K vytržení, k extázi je však třeba, aby se antiteze stáhly v ambivalenci. Pak nastane básnický okamžik ...²⁷⁴

Povaha této syntézy je důležitá také v tom, že poukazuje k „realistické“ rovině čtení básně. Obraz v okamžiku čtení je spíše prvkem přirozeného světa než uměleckého díla.

²⁷⁴ Tamtéž.

K otázce okamžitosti se Bachelard soustavněji vrací až v posledních knihách, v *Poetice prostoru* a v *Poetice snění*. Tady shrnuje svou filosofii básnického obrazu²⁷⁵ z předchozích knih a označuje ji za fenomenologii.

IV

Bachelardova osobitá poetika si vysloužila nejednu kritickou poznámku, a ne vždy bezdůvodně. Yves Bonnefoy mu vytýká, že hovoří „spíše o obraznosti, a nikoli o poezii“.²⁷⁶ Henri Meschonnic jej uvádí jako příklad směřování poezie s básnickou emocí.²⁷⁷ Maurice Blanchot poznamenává, že se vším, co Bachelard říká o obrazu, souhlasí, pouze obrazy u něj nenachází.²⁷⁸ Je mu vytýkáno vytrhování z kontextu a zkreslování textů,²⁷⁹ což on sám víceméně uznává, když zdůrazňuje „fenomenologické“ východisko v jednotlivých obrazech s tím, že celek básně nechává stranou.

Kritický výčet upozorňuje zejména na problematičnost obrazu. To, že je obraz ústředním pojmem, by ale nemělo zastínit skutečnost, že v básni jde o obraznost povýtce *řečovou*. Bachelard to zdůrazňuje v úvodu *Poetiky prostoru*: „Naší hlavní tezí je, že vše specificky lidské v člověku je logos. Nepodaří se nám medítovat v oblasti, která by byla před řečí.“²⁸⁰ Téma řeči se u něj do popředí dostává postupně, počínaje kratšími pasážemi a zmínkami,²⁸¹ v každém případě ale Bachelard „medituje“ především nad *básnickými* obrazy.²⁸²

Jaký je tedy vztah řeči a obrazu, co je přesněji myšleno obrazem?

Bachelard tímto termínem nepopisuje ani tropy, nebo zobecněnou metaforu, ani

²⁷⁵ Například v úvodu k *La terre et les rêveries de la volonté* (s. 9) Bachelard označuje své dosavadní „eseje o obraznosti hmoty“ za prvky „filosofie literárního obrazu“.

²⁷⁶ Bonnefoy, *Bachelard dans mon souvenir*.

²⁷⁷ „Ne básnická emoce, ale směřování poezie s básnickou emocí. [...] Toto směřování zrodilo katalog imaginárna u Bachelarda – živly pokládáné za poezii. [...] Pocit věcí. Značně rozšířený za hranicemi řeči. I když může být v básních vysloven.“ *Célébration de la poésie*, s. 29–30.

²⁷⁸ „Uznávám, že v básních, které jsou mi nejbližší, nacházím vše, co Bachelard tak dokonale objasňuje, když hovoří o básnickém obrazu – s jedinou výhradou, že tu nenacházím žádný obraz.“ Maurice Blanchot, *Vaste comme la nuit*, s. 472.

²⁷⁹ Ricardou, *Un étrange lecteur*.

²⁸⁰ Bachelard, *Poetika prostoru*, s. 14. K otázce řeči u Bachelarda sr. Bernard, *L'Imagination parlée*.

²⁸¹ Ve *Vodě a snech* (1941) uvažoval o smyslových kvalitách adjektiva (s. 43), ve *Vzduchu a snech* (*L'Air et les songes*, 1943) věnoval kapitulu „němé deklamaci“, v *Poetice snění* pak celou kapitulu „snění slov“. V posmrtně vydané poetice ohně, kterou Bachelard psal na sklonku svého života, najdeme kapitulu nazvanou „Fénix, fenomén řeči“ (Bachelard, *Fragments d'une Poétique du Feu*).

²⁸² Třebáže občas uvádí jako příklad také osobní prožitky, v nichž řeč nestojí v popředí jako produktivní, nýbrž jen reproduktivní.

jen neverbální představu.²⁸³ Výše uvedený citát ukazuje, že jazyková složka v obrazu zůstává a má důležitou roli. V prvním přiblížení by bylo možné říci, že obraz je založen na jazykovém výrazu, který nezávisle na vnímaném světě konstituuje smyslovou představu, a tato představa odkazuje zpátky k jazykové složce. Bachelard je především *čtenář*, sní nad psanými texty, opakovaně je čte. Obraz nechápe jako něco statického, nýbrž jako dynamický proces, v němž zobrazení v užším slova smyslu je jen jednou z fází. Neanalyzuje text z odstupu, nepoužívá popisné pojmy (termín metafora mu například slouží pouze k označení nefunkčního, statického obrazu),²⁸⁴ nýbrž provádí fenomenologii čteného obrazu. Základní dynamiku obrazu charakterizuje *zvučení*, v němž se obraz „šifruje“ do dalších vrstev vědomí a světa. Situace je od počátku kruhová, to znamená, že jednotlivé fáze jsou vzájemně závislé a nemají jeden pevný základ. Ačkoli Bachelard hovoří o ontologii (a nejen básnického obrazu),²⁸⁵ vychází z literárních textů a oprávněním této „ontologie“ může být jen efekt čtení. Až zpětně dostává obraz význam fenoménu, který je v rámci snění ontologicky relevantní.

Základní rovinu zvučení představuje znakový vztah mezi slovním výrazem a konkretizovaným obrazem, který je slovy konstituován. Obraz je neskutečný, ale zároveň má být prožíván a v tom přestává být jednoznačně podřízený výrazu.

*Fenomenologie obraznosti se ale nemůže spokojit s redukcí, která z obrazů dělá prostředky podřízené výrazu: fenomenologie obraznosti vyžaduje, abychom obrazy přímo prožívali, abychom je brali jako náhlé události života. Je-li obraz nový, je nový svět.*²⁸⁶

²⁸³ Jako neverbální představu charakterizuje obraz u Bachelarda J. Starobinski, bez nároku na úplnost uvádí tuto škálu možných významů obrazu: „neverbální mentální představa nebo věrná transkripce psychické zkušenosti, v níž převládá funkce neskutečného, nebo také obraz-tropus, v němž je iniciativní řeč. Význam obrazu v krajních pólech vychází z psychologie představy, anebo z rétoriky.“ (Starobinski, *La double légitimité*, s. 238, pozn. 6)

²⁸⁴ V *Poetice prostoru* (zejm. s. 90n.) Bachelard popisuje metaforu jako povrchní. „Metafora je falešným obrazem, protože nemá přímou schopnost obrazu tvořícího výraz, zformovaného v mluveném snění.“ (s. 93)

²⁸⁵ Sr. „přímá ontologie“, *Poetika prostoru*, s. 8. Termín Bachelard užívá s určitou volností a sám konstatuje, že se věnuje „rozptýlené ontologii“, zaměřené na detaily a odstíny, „snad i akcidenty“ oproti „silné ontologii“ filosofů, *Poetika snění*, s. 157.

²⁸⁶ Bachelard, *Poetika prostoru*, s. 67.

Výraz se naopak díky zvučení posouvá na úroveň prožívaného obrazu.²⁸⁷ Obraznost v této rovině konstituuje funkci „neskutečného“, která se prolíná se skutečností a rozšiřuje ji.²⁸⁸ Funkce neskutečného není jen synonymem pro fikci, ale spíše vyjadřuje snění možností, které skutečnost obklopují a přesahují. Ve snění je možné se spolu s Empedoklem vrhnout do Etny.²⁸⁹ Skutečné a neskutečné se na této úrovni zvučení mísí. „Filozofie obraznosti se musí věnovat problematice dvojího překladu: překladu psychologické skutečnosti do imaginárních tužeb a v opačném směru začleňování těch nejneobvyklejších obrazů do tkáně lidského dramatu.“²⁹⁰

Obraz jako konkretizovaná představa, prožívaný obraz *zvučí* ve dvou směrech. Jednak se odráží do hloubky vědomí a aktualizuje zasuté vzpomínky a hlubší intimní obrazy, *archetypy*.²⁹¹ V této rovině se opět aktualizuje také slovní výraz a dospívá k *inverzi*, která je patrně smyslem čtení obrazu. Bachelard toto zvučení popisuje v úvodu *Poetiky prostoru*:

Jde totiž o to, určit na základě zvučení jediného básnického obrazu skutečné probuzení básnického tvoření až v duši čtenáře. Svou novostí uvádí básnický obraz do pohybu veškerou jazykovou aktivitu. Básnický obraz nás staví k počátku hovořící bytosti. V tomto zvučení, když okamžitě překročíme všechnu psychologii a psychoanalýzu, cítíme básnickou schopnost, která naivně povstává také v nás. Teprve po zvučení budeme moci zakusit rezonance, citové odezvy, připomínky naší minulosti. Obraz se však dotkl hloubek dříve, než rozhýbal povrch. To platí pro prostou zkušenost čtenáře. Tento obraz, který nám poskytuje četba básně, se stává skutečně naším. Zapouští kořeny v nás samých. Přijali jsme jej, začínáme však mít dojem, že bychom jej byli mohli stvořit, že jsme jej museli stvořit.

²⁸⁷ Sr. např. *Poetika snění*, s. 79.

²⁸⁸ Pojem funkce neskutečného (*fonction d'irréel*) se poprvé objevuje patrně ve *Vzduchu a snech*. Sr. *L'air et les songes*, s. 13; dále např. *Poetika prostoru*, s. 23–24; *Poetika snění*, s. 19.

²⁸⁹ Bachelard, *Fragments d'une Poétique du Feu*, s. 160.

²⁹⁰ Tamtéž, s. 84.

²⁹¹ Pojem archetypu Bachelard volně přejímá od Junga, s odkazem na Roberta Desoille píše: „Robert Desoille upřesnil tento pojem archetypu. Říká, že bychom archetyp špatně chápali, kdybychom jej brali jako jeden jediný obraz. Archetyp je spíše řada obrazů „shrnující zděděnou zkušenost člověka ve vztahu k *typické situaci*, tedy za okolností, které nejsou specifické pro jediné individuum, ale může se s nimi setkat každý člověk...“; jít temným lesem nebo v jeskyni, ztratit se, být ztracený“ (*La terre et les rêveries du repos*, s. 211).

Stává se novým bytím naší řeči, vyjadřuje nás, když z nás dělá to, co vyjadřuje; je jinými slovy současně vznikáním výrazu a vznikáním naší bytosti. Výraz zde tvoří bytí.²⁹²

Podstatné je, jak Bachelard dodává, že naše „duše“, tedy poetický subjekt, je z archetypů složena. Proto se může obraz bezprostředně dotknout subjektivní hloubky: „často věříme, že popisujeme jen svět obrazů právě v té chvíli, kdy sestupujeme do svého vlastního tajemství. Jsme vertikálně izomorfní s velkými obrazy hloubky.“²⁹³

V opačném směru se zvučení obrazu obrací ke světu. I zde jsou roviny provázané. Obraz by nemohl být prožíván jako součást světa, kdyby mu neodpovídal nějaký niterný subjektivní prvek a archetyp by nebyl prožíván jako hloubka bytosti, kdyby mu neodpovídalo něco ve světě. *Zvučení* je založeno právě na této korespondenci, bez ní obraz nemůže čtenáře vtáhnout a nastolit nový počátek.

Pohyb ke světu vede přes předmět, obsahem a prvním korelátům obrazu je právě předmět, v něm se odhaluje celek světa:

Do středu naší obrazotvorné bytosti náhle vstoupí obraz. Drží nás, poutá. Vlévá do nás bytí. Cogito je dobyto předmětem světa, předmětem, který sám o sobě představuje svět. Detail je v obrazotvornosti naostřeným hrotem, který proniká snivcem a probouzí v něm konkrétní meditaci. Jeho bytí je bytím obrazu a zároveň bytím přilnutí k obrazu, který udivuje. Obraz nám přináší ilustraci našeho údivu. Smyslové rejstříky si odpovídají. Jeden doplňuje druhý. Ve snění, které sní o prostém předmětu, poznáváme polyvalenci své snící bytosti.²⁹⁴

Nejširší okruh zvučení tvoří archetypy a svět. V této fázi se obraz stává obrazem světa, snění nad obrazem se promítá do vnějšího světa nebo tvoří představu světa. Obraznost je v tomto ohledu tvůrčí schopností: „Obraznost

²⁹² *Poetika prostoru*, s. 13–14.

²⁹³ *La terre et les rêveries du repos*, s. 260.

²⁹⁴ *Poetika snění*, s. 144.

(*imagination*) není, jak by se zdálo podle etymologie, schopnost vytvářet obrazy skutečnosti; je to schopnost vytvářet obrazy, které skutečnost přesahují, které ji opěvují.²⁹⁵ Svět a duše snivce se vzájemně zrcadlí a aktivně pronikají: „Svět není jen zrcadlen, není staticky obnoven; to snivec se celý vydává, aby utvořil vnější nebe. Vidět ve vodě znamená pro velkého snivce vidět v duši a vnější svět záhy ničím jiným než tím, o čem snil. Tentokrát je skutečné již jen odraz obrazného.“²⁹⁶

A jako na straně snícího čtenáře došlo k inverzi a on se stal subjektem řeči, nyní se výchozí, řečová složka obrazu obnovuje také ve světě a básnická řeč hovoří skrze svět:

Obrat od světa ke snivci je však ještě větší, když básník nutí svět, aby byl nejen světem pohledu, ale stal se také Světem slova.

[...]

Jak nová je tato společnost světa a jeho snivce! Mluvené snění proměňuje samotu osamělého snivce ve společenství otevřené všem bytostem světa. Snivec hovoří ke světu a hle, svět začíná hovořit k němu. Stejně jako se dualita pozorovaného vůči pozorujícímu povznáší k dualitě Kosmu vůči Argovi, subtilnější dualita Hlasu a Zvuku vystupuje na kosmickou úroveň duality dechu a větru. Kde je v mluveném snění dominantní bytí? Kdo hovoří, když hovoří snivec – on nebo svět?²⁹⁷

Mýtus živého světa zmiňuje Bachelard i na jiných místech. Nehledejme v něm pouze jednoduchý antropomorfismus. Funguje oboustranně a stejně tak by bylo možné říci, že člověk je pro Bachelarda *kosmomorfni*. Pokud se ale chceme dobrat

²⁹⁵ *Voda a sny*, s. 24–25. Obraznost je pro Bachelarda v různých podobách aktivní a produktivní schopností. Obraznost „je spíše schopností *deformovat* obrazy dodané vnímáním, a především je schopností, která nás osvobozuje od prvních obrazů a obrazy *mění*“. (*L'air et les songes*, s. 5); „Domníváme se, že pro psychologii estetického citění by bylo obecně přínosem, kdyby zkoumala oblast materiálního snění, které předchází pozorování. Nejprve sníme a pak pozorujeme. Každá krajina je nejprve snovou zkušeností a pak teprve uvědomělou podívanou. Se silným estetickým zálibením hledíme jen na krajiny, které jsme předtím viděli ve snu“ (*Voda a sny*, s. 11). V *La terre et les rêveries de la volonté* je obraznost schopností, která odhaluje skutečnost tím, že ji překonává (s. 353).

²⁹⁶ *Poetika snění*, s. 188.

²⁹⁷ Tamtéž, s. 175–176.

smyslu Bachelardovy poetiky, musíme brát v úvahu také komplementární oblast epistemologie.

Bachelard naráží na důležitou kosmogonickou funkci básně. Báseň má tvořit obraz světa, který člověk obývá, světa, který má být obyvatelný. Zatímco ve staré poezii a mýtu byla taková funkce kolektivní, Bachelard ji posouvá do roviny osobního snění. Důsledkem je to, že konstituuje *částečný* subjekt, subjekt básnického obrazu, který obrazu beze zbytku odpovídá a může být subjektem zvučení. Zatímco stranou zůstávají u Bachelarda všechny nesouladné stránky lidské existence, včetně toho, že moderní poezie jde často zcela jiným směrem a disharmonické prvky jsou její běžnou součástí.

Bachelardova poetika připomíná některé Baudelairovy básně jako Korespondence, Vůně nebo Vlasy, kde se subjekt a svět vzájemně prostupují. Jiné básně, v nichž Baudelaire reflektuje nesoulad se světem a konstituuje jiný typ básnického vědomí, tuto poetiku přesahují. V Bachelardově myšlení by již v něčem odpovídaly epistemologické linii. – S podstatným rozdílem, na který upozornil Jean Starobinski. Bachelard od počátku redukuje také rozsah obraznosti a poezii omezuje právě jen na jednu oblast. V ní má poezie obnovnou funkci, pomocí obrazu nastoluje harmonii člověka a světa a stává se zdrojem klidu.²⁹⁸ Oddělení tu nakonec znamená také zisk, který se úročí mimo jiné ve fenomenologii pobývání ve světě v posledních Bachelardových knihách.²⁹⁹

V

Z chronologického hlediska tvoří Bachelardovy poetologické práce dvě hlavní skupiny oddělené zhruba desetiletou pauzou mezi dvěma poetikami země (datovanými rokem 1947) a *Poetikou prostoru* (z roku 1957). V mezičase vzniklo pouze několik kratších prací. První etapa Bachelardovy poetiky je věnována „psychoanalýze“ žvlů, druhá vychází z fenomenologie básnického obrazu a přes zjevnou kontinuitu se obě fáze liší v několika důležitých momentech. Vedle výslovných důrazů na různé metody (psychoanalýza a fenomenologie), které je

²⁹⁸ „Snění osvětluje klid bytí“, *Poetika snění*, s. 17; dále např. s. 25. Téma klidu (*repos*) se objevuje ve druhé z poetik země (*La terre et les rêveries du repos*).

²⁹⁹ Důležitý aspekt Bachelardovy fenomenologie pobývání (nikoli pobytu, Dasein) ukazuje mimochodem pozornost, jíž se těší v teorii architektury. Sr. Day, *Duch & místo*; Harries, *Etická funkce architektury*.

ovšem třeba vnímat v kontextu, a ten je značně proměnlivý,³⁰⁰ a odlišných témat (živly oproti abstraktnějšímu prostoru a snění) je zřetelný posun od určitého aktivismu a důrazu na vůli³⁰¹ ke spíše receptivnímu čtení obrazů s větším důrazem na jazykovou stránku poezie. Ve fázi živlů jde více o aktivní, prožívající subjekt, který stojí *proti* světu,³⁰² u fenomenologie básnického obrazu přibývá nový rozměr pozorovatele, který ve svém poli zahrnuje také předchozí typ subjektu a prožitek vidí v širším rámci. Psychoanalýzu živlů by bylo možné charakterizovat jako formování, jehož výsledkem je fenomenologie obrazu založená na zvučení a pobývání. Neznamená to, že by poetika živlů byla jen přechodem a přípravou. Ukazuje se v ní také hlubší souvislost Bachelardovy poetiky, neboť téma živlů se na závěr opět vrací – v závěrečné kapitole *Poetiky snění* a v posledních textech věnovaných ohni.

Psychoanalýzu, respektive poetiku živlů můžeme číst jako pozadí poetiky prostoru a její funkce je mimo jiné v tom, že odkrývá dimenzi hloubky, kterou vědecký duch postrádá (a neprojevuje se ani v raném pojetí básnického okamžiku). Brzy ovšem narazíme na otázku, co Bachelard vlastně živlem míní. V prvních dvou knihách povšechně odkazuje k antickým kosmologiím a tradiční teorii čtyř temperamentů,³⁰³ to ale nevysvětluje, proč by živly měly mít takovou důležitost. *Psychoanalýza ohně* se příliš nezabývá ohněm jakožto tradičním živlem, ale v první řadě jako jevem, který svádí vědecké myšlení ke snění. Z následujících knih se zdá, že představa živlů je zpočátku určitou intuicí, kterou je třeba prozkoumat, nechat se jí vést, a teprve výsledek ukáže její význam. Takovou tezi podporují zřetelné posuny mezi poetikami jednotlivých živlů, které rozhodně netvoří systém, i pozdější návrat k otázce živlů v posledních knihách.

Hlavní rysy charakterizující živly lze pracovní rozdělit do dvou ne zcela zřetelně oddělených skupin, fenomenologické a tradiční. První z nich má svou dobu u Merleau-Pontyho, druhá odkazuje spíše k jungovské psychologii a mýtu. Lze je shrnout takto:

³⁰⁰ Již ve *Vodě a snech* Bachelard konstatuje, že mu již nejde o psychoanalýzu jako v předchozí knize o ohni, ačkoli později termín stále používá (s. 13).

³⁰¹ Moment vůle jako uchopení se objevuje ve *Vodě a snech*, v první z knih o zemi figuruje vůle přímo v názvu.

³⁰² Sr. *Voda a sny*, s. 184n.; *La terre et les rêveries de la volonté*, zejména první část a kapitolu o dynamismu kováře.

³⁰³ *Psychoanalýza ohně*, s. 96n.; *Voda a sny*, s. 9n.

1. Živel je princip a zároveň je smyslově vnímatelný, to znamená, že jeho projevy nejsou jen „odrazy“ principu, ale ve smyslových jevech se určitým způsobem dává živel sám.³⁰⁴ Kouzlo živelů spočívá v tom, že svět v živelné perspektivě je pochopitelný na úrovni toho, co vnímám smysly. Řád světa je přístupný vnímání a prožívání a svět se smyslně jeví jako kosmos ve smyslu „krásného uspořádání“.
2. Logiku této jednoty smyslovosti a principů zakládá korelace vnímání (stránka subjektu) a smyslových hodnot (stránka živelu). Zatímco mé vjemy mohou vstupovat do asociací, které jsou pouze psychologické, smyslové hodnoty vykazují korespondence, které odpovídají řádu světa a asociacím dávají hlubší „ontologický“ smysl.³⁰⁵
3. Živly nejsou jen vnímané a vnímatelné, jednota vnímání a smyslových hodnot patří do oblasti obraznosti a snění.
4. V kontaktu člověka a živelů se projevují antropomorfní prvky. Z hlediska epistemologické linie jde o zřejmý antropomorfismus, z pohledu poetiky se ale člověk formuje vůči světu a stejně tak on je kosmomorfní. Tuto vzájemnou závislost nelze prostě odmítnout, spíše jde o to, v jaké oblasti se projevuje.

První rys Bachelard využívá v poetice, v epistemologii, kde se na živly dívá z jiného pohledu, tento styl uvažování kritizuje.³⁰⁶ Terčem jeho kritiky je především nereflakovaný postoj, který se snaží konceptualizovat hmotu pomocí právě čtyř prvků. Výsledkem je kombinace smyslového a racionálního, *přirozená racionalizace*, která je pravým opakem racionality,³⁰⁷ neboť se snaží vnést kauzalitu a racionální vysvětlení na úroveň jevů, kde takové schéma nemá místo. Typickým příkladem je oheň a spalování, u nějž protověda ponechávala bez vysvětlení *přirozené elementy*:

³⁰⁴ Sr. Merleau-Ponty, *Viditelné a neviditelné*, s. 136: „K jejímu označení [tj. tělesnosti] by bylo třeba starého výrazu ‚živel‘ v tom smyslu, v němž se jej používalo, když byla řeč o vodě, vzduchu, zemi a ohni, to jest ve smyslu *všeobecné věci* uprostřed mezi časoprostorovým individuem a ideou, jakoby inkarnovaného principu, který zavádí určitý styl bytí všude tam, kde je nějaká jeho částička.“

³⁰⁵ Zčásti tento moment postihuje Merleau-Ponty: „‚živly‘ (v Bachelardově smyslu), to jest nikoli objekty, nýbrž pole, měkké, nikoli thetické bytí, bytí před bytím – jež nadto zahrnují i to, že jsou zaznamenány samy do sebe, jejich ‚subjektivní‘ korelát je jejich součástí. *Rotempfindung* je součástí *Rotempfundene* – to není splynutí, nýbrž rozštípení, jež ví, že je rozštípením“ (*Viditelné a neviditelné*, s. 260).

³⁰⁶ Důležité jsou úvod a první kapitola knihy *Le matérialisme rationnel*, kde analyzuje předvědecké koncepte hmoty a živelů.

³⁰⁷ *Le matérialisme rationnel*, s. 55.

Můžeme například tvrdit, že fenomény spalování nemohly dospět ani k rudimentárnímu vysvětlení, pokud by byly brány jako jevy ohně, jako přímé jevy živlu ohně, jako manifestace ohnivého principu. Bude třeba studovat proměněné látky a odtud spalování charakterizovat v jeho chemických účincích, abychom pochopili jeho materiální smysl. Pak spalování přejde z úrovně kosmického jevu do roviny jevů materiálních. Ostatně je pochopitelné, že nebylo možné materiálně pochopit spalování, pokud zůstávala neznámou jedna z látek (kyslík), která se na jevu podílí.³⁰⁸

Živly neboli elementy jsou tedy projevy na úrovni *kosmu*, nikoli hmotného světa vědy. A *kosmos* znamená celek, v němž smyslové koresponduje s racionálním, tedy svět, jehož řád je přímo vnímatelný. Do důsledků vzato i tady u Bachelarda chybí střední poloha, která by pracovala s jevy, zároveň si byla vědoma jejich vědecké explikace a neupadala do spekulativní racionalizace. Fenomenologie, která by jev viděla jako jev, nikoli projev spekulativního principu. Určitý posun v tomto směru znamenají až jeho poslední práce, ale i tady jde především o fenomenologii snění a obraznosti, jejichž východiskem je básnický obraz na pozadí kosmu, nikoli jevy přirozeného světa.

Druhý rys živlu zakládá možnost sympatického prožívání světa. Bachelard v živlech a materiální obraznosti hledá aktivní princip, který by byl protějškem subjektu. Vnímání má podle něj svůj hlubkový korelát ve vnímaném, existuje přechod od vjemu k hlubší smyslové hodnotě, přičemž živel tvoří specifickou jednotou obojího:

„Materiálnost“ některých obrazů vody, „hutnost“ některých preludů bychom však nedokázali posoudit, kdybychom napřed neprozkoumali měnlivé formy na samém povrchu. Tuto hutnost, kterou se hlubinná poezie liší od poezie povrchu, postihneme při přechodu od vnímatelných [sensibles] hodnot k hodnotám smyslovým [sensuelles]. Domníváme se, že správný názor na obraznost si můžeme vytvořit jen tehdy, jestliže se nám

³⁰⁸ Tamtéž, s. 40.

podarí správně klasifikovat smyslové hodnoty ve vztahu k vnímatelným. Pouze smyslové hodnoty poskytují „korespondence“. Vnímatelné hodnoty umožňují jen převody. Tím, že badatelé obojí směřovali a hovořili o korespondenci počitků [sensations] (prvků značně intelektuálních), uzavřeli si cestu k opravdu dynamickému studiu básnické emoce. Začněme tedy tím nejméně smyslovým z vjemů, tj. viděním, a podívejme se, jak se senzualizuje. Začněme tedy zkoumáním toho, jak se voda předvádí. Pak u ní postupně, podle velmi slabých náznaků, rozpoznáme vůli se jevit nebo alespoň zaznamenáme, jak se symbolicky pojí s vůlí k jevení snivce, který ji pozoruje. Zdá se, že v souvislosti s narcismem psychoanalytické teorie nekladly stejný důraz na oba členy tohoto dialektického vztahu: vidět a ukazovat se.³⁰⁹

Termín *korespondence* Bachelard přejímá z Baudelairovy stejnojmenné básně.³¹⁰ Omezuje jej ale, jak jsem zmínil, na oblast obraznosti, a zároveň oproti převážně retrospektivní obraznosti u Baudelaira, jehož básně jsou založené většinou na vzpomínce a minulosti, uvažuje o aktuální obrazné aktivitě subjektu.

Baudelairovské korespondence nás naučily mísit kvality odpovídající všem smyslům. Korespondence se ale dějí v rovině významů, v atmosféře symbolů. Teorie obrazných kvalit musí nejen dovršit baudelairovskou syntézu a připojit k ní ta nejhlubší a nejskrytější organická uvědomění, ale musí také rozvíjet bohatý a troufalý senzualismus opojený nepřesností. Bez těchto organických uvědomění a smyslových šílení hrozí korespondencím, že budou jen retrospektivními idejemi a ponechají subjekt v postoji kontemplace, který jej zbavuje hodnot příklonu [adhésion].³¹¹

³⁰⁹ *Voda a sny*, s. 30–31, překlad upravuji. Sr. *La terre et les rêveries du repos*, s. 80n., kde Bachelard píše o kvalitách a formuluje svůj přístup takto: „místo abychom kvalitu hledali v celku objektu, je třeba ji hledat v celkovém příklonu [adhésion] subjektu, který se hluboce angažuje v tom, co si představuje“.

³¹⁰ Několikrát k ní také odkazuje nebo ji cituje, např.: *Voda a sny*, s. 43; *La terre et les rêveries du repos*, s. 81, *Poetika prostoru*, s. 199.

³¹¹ *La terre et les rêveries du repos*, s. 81–82.

Aktivnost obraznosti vede k poslednímu významnému bodu. Tato schopnost vkládá do smyslového světa hodnoty a tím z něj tvoří protějšek člověka. Voda například nese hodnotu čistoty, oheň očišťuje, země je živlem, který klade odpor.³¹² Nejde o jednoznačné ani předem dané hodnoty živlů, nýbrž o možnost a schopnost živlů ve svých projevech určité hodnoty přijímat: „Elementární hmoty přejímají, uchovávají a rozvíjejí naše sny. Ideál čistoty nelze vkládat do čehokoli, do libovolné hmoty.“³¹³ Později se tento rys přenáší na jevy světa, které mají pro snícího člověka „lidský význam“.³¹⁴

Druhá skupina rysů charakterizujících živly má blízko k renesančním vědám a protovědeckým spisům.³¹⁵ V jejím pozadí je představa o všeobecné korespondenci různých rovin světa, od lidské psychiky, přes tělo až po kosmos. Tyto spekulace mají zřejmě starší pozadí v mytických představách o stvoření světa z těla lidské bytosti, které se dochovaly v řadě kultur.³¹⁶ Bachelard k tomuto mýtu sám odkazuje:

*Ano, před nástupem kultury svět hodně snil. Mýty vycházely ze země, otevíraly zemi, aby okem svých jezer pozorovala nebe. Osud výšek vystupoval z hlubin. Mýty tak ihned nacházely lidské hlasy, hlas člověka snícího svět svých snů. Člověk vyjadřoval zemi, nebe, vody. Člověk byl slovem tohoto makroanthropa, jímž je obrovské tělo země. V původních kosmických sněních je svět lidským tělem, lidským pohledem, lidským dechem a hlasem.*³¹⁷

V podobném typu představ o homologii mikrokosmu a makrokosmu je člověk bytostí složenou ze stejné látky jako svět, což otevírá možnost analogického uvažování o člověku a světě (Bachelard pomocí tohoto schématu například

³¹² Sr. Bernard, *L'imagination parlée*, s. 87, který shrnuje toto téma „morálního poučení od věcí“.

³¹³ *Voda a sny*, s. 158.

³¹⁴ *Plamen svíce*, s. 36 (signification překládám jako význam oproti *signifikaci* v českém překladu). Sr. tamtéž, s. 26: „Jakmile fenomény světa mají jenom trochu stálosti a jednotnosti, stávají se lidskými pravdami“

³¹⁵ V *Racionálním materialismu (Le matérialisme rationnel)* Bachelard uvádí příklady řady homologii mezi živly a různými rovinami světa (tělesnými částmi, tělesnými šťávami, duševními schopnostmi atd.) podle spisů Cornelia Agrippy.

³¹⁶ Např. eddický mýtus o obru Ymim. Podrobně se tímto mýtem, jeho variantami a souvislostmi v indoevropské oblasti zabývá Bruce Lincoln, *Myth, Cosmos, and Society*.

³¹⁷ *Poetika snění*, s. 177.

interpretuje alchymii). Pro Bachelardovu poetiku je ale podstatné, že tradiční rysy žvlů nejsou v naprostém souladu s fenomenologickými a vytvářejí určité pnutí. Zatímco tradiční obrazy pracují s představou mikrosvěta (člověka) a makrosvěta (kosmu), fenomenologický postoj předpokládá intencionální vědomí. Bachelard situaci řeší ve dvou rovinách. Jednak odděluje poetiku a epistemologii, a jednak snící subjekt zdvojuje. Neboť snící člověk sní o sobě samém v určité situaci.³¹⁸ Zdvojení neznamená oddělení v reflexi, v aktu snění člověk naopak prožívá sněnou jednotu; znakem zdvojení je to, že snění se odehrává v oblasti „neskutečného“.³¹⁹ Pozorující subjekt je ve snění pohlcen sněným *cogito* a stranou nechává své vědomí skutečnosti. Velmi pěkně toto snění postihuje Baudelairova báseň *Paysage* (Krajina):

*L'Émeute, tempêtant vainement à ma vitre,
Ne fera pas lever mon front de mon pupitre;
Car je serai plongé dans cette volupté
D'évoquer le Printemps avec ma volonté,
De tirer un soleil de mon coeur, et de faire
De mes pensers brûlants une tiède atmosphère.*

*A Vzpoura, za okny vždy marně vztekajíc se,
od mého pulpitu mi neodvrací líce,
neb budu zaujat tou slastnou závratí,
svou vůli Jaro v tmách si vyvolávati,
žár slunce zlatého ze srdce křesati si
a z žhavých myšlenek pak teplo tvořiti si.*
(přel. Svatopluk Kadlec)

Pro koncepci žvlů má tato poloha základní důsledek: nelze hovořit o jejich existenci nebo mytičnosti, protože jde především o psychologické figury snění. Což neznamená, že snění je bezdůvodné a nemá smysl.

³¹⁸ Zde se Bachelard patrně inspiruje metodou Roberta Desoille, sr. *L'air et les songes*, s. 143–162; *La terre et les rêveries de la volonté*, s. 392–398; Berg, „*Bdělý sen*“ Roberta Desoille.

³¹⁹ O „*funkci neskutečného*“ viz výše, pozn. 288.

VI

Chceme-li přesněji zvážit přechod od poetiky žvlů k fenomenologii obrazu i otázky spojené se sněním, musíme se ptát, jaká je funkce a význam poezie. V období poetik žvlů Bachelard zdůrazňuje terapeutickou a formující funkci.³²⁰ Hmotná obraznost rozrušuje ustálené formy, které mají tendenci se rozpadat do nesouvisajících předmětů, a dává za nimi vidět hmotu, která naopak tvoří jednotu světa.³²¹ V rovině snění svět získává celkovost, v ní se „zlepšuje“. Sněné dává „smysl a hodnotu skutečným, které dnes pojmáme jako bezvýznamné“.³²²

Bachelard velmi přesně pojmenoval funkci neskutečného. Nejde o projekt, který má být realizován, nebo ideál, který realizovat nelze – v tom se podstatně liší od Rimbauda i Baudelaira – ale o rovinu obrazů, která doplňuje skutečný svět a tvoří jeho lepší, uspořádaný obraz. V období poetiky žvlů píše o „přirozeném“ snění,³²³ u pozdějších poetik by zřejmě bylo možné hovořit o snění nad básnickými obrazy, které jsou dílem kultury, protože jsou předávány za pomoci slova.

Od *Psychoanalýzy ohně až po Zemi a snění klidu* postupně narůstá vědomí o roli řeči, o významu poezie a obecněji psaného slova pro snění. *Poetika prostoru*, již předjímají některé pasáže zejména z druhé „poetiky země“, pak dokládá, že náš život se neodehrává jen ve fyzickém prostoru. Neboť i prostor našeho pobývání je podstatně formován kulturou. Fenomenologie pobývání³²⁴ na mnoha příkladech ukazuje, že svůj soukromý prostor si podstatným způsobem tvoříme právě sněním a v této sféře ani není možné rozlišit mezi skutečným a neskutečným. Naše pobývání v domě, náš život ve světě utvářejí obě tyto funkce společně.

³²⁰ *Voda a sny*, s. 186; *La terre et les rêveries de la volonté*, zejm. kapitola „Psychologie tíhy“.

³²¹ Sr. *Voda a sny*, s. 20.

³²² *Plamen svíce*, s. 25.

³²³ *Voda a sny*, s. 159.

³²⁴ Zejména první dvě kapitoly věnované domu, které navazují na kapitolu rodný a snový dům v *La terre et rêveries de repos*.

7. Krutost a melancholie: kameny Rogera Cailloise

[...] *es blieb*
Zeit, blieb,
es beim Stein zu versuchen – er
war gastlich, er
fiel nicht ins Wort. Wie
gut wir es hatten.
Paul Celan³²⁵

I

V prosinci 1934, nedlouho po svém pobytu v Čechách, se Roger Caillois rozešel se surrealistickou skupinou. Historka, kterou aktéři několikrát a různě reprodukovali, dnes vzbuzuje úsměv, také ale prozrazuje něco o Cailloisově založení:

Někdo přivezl z Mexika několik oněch skákajících fazolí, které se tu prodávají v obchůdcích se suvenýry. Breton chtěl, abychom snili, abychom byli u vytržení nad tím zázrakem, já jsem byl pro to, abychom jedno z těch zrnek otevřeli a ověřili, zda uvnitř není nějaký hmyz nebo larva, jak tomu (mimochodem) také bylo. Tato otázka pro mě najednou byla rozhodující. Byla to ta příslovečná poslední kapka, kterou nádoba přeteče. Druhého dne jsem se se skupinou rozešel a hned poté jsem Bretonovi poslal dopis, který jsem také krátce nato publikoval.³²⁶

Cailloisův trochu teatrální odchod ze skupiny včetně dopisu patří k dobovému bontónu surrealistů. Gesto ale nebylo nijak tragické, mezi Bretonem a Cailloisem nedošlo k osobní roztržce a oba si i nadále projevovali vzájemný respekt. V pozadí se ovšem skutečně skrývala neshoda se surrealistickou poetikou, která pro vědecky založeného Cailloise byla příliš iracionální, třebaže jej surrealismus

³²⁵ Celan, *Gedichte*, s. 115 (báseň *Engführung*). Překlad L. Kundery: „[...] zbyl / čas, zbylo / zkusit to s kamenem – byl / pohostinný, ne- / vpadal do řeči. Jak / jsme to měli dobré.“ (Celan, *Sněžný part*, s. 80)

³²⁶ Caillois, *Intervention surréaliste*, s. 214. Cailloise cituji převážně podle souborného vydání *Œuvres* (Gallimard, 2008), pro přehlednost rozepisují jednotlivé texty, které původně vyšly samostatně nebo v jiných vydáních.

zároveň přitahoval. Tato ambivalence se projevuje také v jeho vztahu k poezii. Od mládí o poezii psal, uspořádal několik antologií poezie, jeho vlastní texty jsou ale skeptické k moderní poezii, reprezentované právě surrealismem. Už jeden z prvních Cailloisových textů, *Postavení poezie*, napsaný v roce 1933 pro časopis *Surrealismus ve službách revoluce* začíná takto:

*Mám-li hovořit osobně, vždy jsem měl blíž k tomu s poezií bojovat než se jí oddat. Hle, krásný čas, kdy vycházejí skoro jen lyrické básně a lyrismus se mi nijak nelíbí. Myslím si, že umělec by se měl více schovávat za svým dílem.*³²⁷

Básně Caillois psal jen výjimečně, ale jeho texty o kamenech jsou právem vydávány a čteny jako poezie. Navíc v nich dělá právě to, co chtěl Breton – sní nad předměty.³²⁸

Vraťme se ještě k fazolím. Jako předmět snění jsou vděčné, a stejně tak rozporné. Cailloisův řez by předmět zbavil chvilkové aury záračka, kterou má, dokud nevíme, že uvnitř je housenka obaleče (*cydia deshaisiana*). Jakmile to ale víme, znalost připravuje snění o nezbytný spontánní základ. Tato surrealistická konfrontace připomíná něco z Bachelardovy typologie „perspektiv skrytého“ a mimochodem odhaluje jeden z problematických bodů jeho poetiky. V *Zemi a snění klidu* Bachelard rozlišuje čtyři typy hledisek vůči „nitru“ hmoty nebo předmětu.³²⁹ Relevantní je zde druhé a třetí z nich: *dialektická perspektiva* sní pod povrchem jevu jeho protiklad (například černou barvu mléka, velký rozměr v malém předmětu),³³⁰ *perspektiva úžasu* nachází záračný vnitřek hmoty připomínající dílo lidského umění (zde Bachelard uvádí příklady z oblasti mineralogie).³³¹ Rozdíl pro nás relevantní spočívá v tom, že dialektická perspektiva od začátku proniká do nitra hmoty pomocí snění, a dala by se tedy

³²⁷ Caillois, *Situation de la poésie*, s. 345.

³²⁸ Hlavní texty, které Roger Caillois od roku 1960 věnoval kamenům, stručně uvádí Juan Rigoli, *Caillois, le lapidaire intime*, s. 426. V této kapitole cituji především ze sbírky *Pierres, suivi d'autres textes* (1966, česky *Kameny a další texty*) a z pozdního eseje *Récurrences dérobées: Le Champ des signes* (1978) podle vydání Cailloisových *Œuvres*.

³²⁹ Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, s. 9.

³³⁰ Tamtéž, s. 12–28.

³³¹ Tamtéž, s. 28–33.

označit za básnickou, zatímco u perspektivy úžasu vyvolává snění skutečně odhalené „nitro“ hmoty, například krystaly skryté v geodě – svou povahou odpovídá snění protovědy.

Bachelard vlastně nikdy striktně neodlišil oba typy snění, tedy to, které je sněním od počátku a ze své povahy, a to, které se nereflektovaně mísí s racionalitou, ačkoli právě toto druhé snění jej motivovalo k přísnému oddělení obrazného a racionálního myšlení. Příklady z obou oblastí uvádí Bachelard i ve svých posledních knihách. Roger Caillois je naproti tomu spíše kritickým pokračovatelem bachelardovských protovědců, poučeným moderním myšlením. Všechny tři možnosti (tedy čistou racionalitu, čisté snění a spojení obou) dokázal co do pojmu oddělit. Současně ale spojení složek, které se Bachelard snažil separovat, chápal jako něco původního: „Vědecký duch se jeví jako subtilní sloučenina přesných pozorování a analogií občas odvážných nebo jinými slovy kritické bdělosti a obraznosti.“³³²

Je ovšem důležité, že jde o přírodní předměty. Fazolka s housenkou není skříňka s tajemstvím, u níž je snění patřičné.³³³ Je to přírodní předmět, má své přirozené vysvětlení a to podivuhodné, alespoň pro Cailloise, začíná až tehdy, kdy je odhaleno, co je možné odhalit; je pokračováním racionální úvahy spíše než odchylkou od ní. Jde mu o „zázračno, jež se nebojí poznání, jež se jím naopak živí“.³³⁴ Snění do hloubky přírodních jevů je jiné než snění nad vytvořeným předmětem a více odpovídá druhé ze zmíněných bachelardovských perspektiv. Analogickým způsobem se Caillois stavěl od počátku svých styků se surrealisty k psychickému automatismu: spíše jej chápal jako přirozený jev než subjektivní výkon. Metodu oceňoval jako základ, ale její produkty by podle něj bylo třeba zkoumat a analyzovat.

Naivně jsem si myslel, že [surrealismus] není literární hnutí jako ostatní, a naopak vyhlašuje konec veškeré literatury. Domníval jsem se, že si předsevzal nahradit literaturu přísným studiem obraznosti, a to především pomocí psychického automatismu, určeného podle slavné věty Bretonova

³³² Caillois, *Le champ des signes*, s. 1162; sr. tamtéž, s. 1147: „má výstřední reflexe se znovu pokouší ukázat fyzikální jev a sklon obraznosti jako ekvivalenty v rámci svých prostředí“.

³³³ Sr. kapitolu Bachelardovy *Poetiky prostoru* nazvanou *Zásuvka, truhly a skříně*.

³³⁴ Cituje Linhartová, *Roger Caillois*, s. 228, zde také píše o Cailloisově rozchodu se surrealisty.

Manifestu *k tomu, aby odhalil skutečné fungování myšlení mimo veškerou morální, intelektuální nebo estetickou kontrolu.*³³⁵

Jeho postoj lze shrnout asi takto: moderní poezie je příliš subjektivní, příliš se oddává hledání originálních obrazů;³³⁶ pokud je v této poezii něco důležitého, není to ani tak subjektivní výraz jako objektivní struktura myšlení, kterou by bylo možné a také vhodné studovat. Poezie se tak ukazuje nikoli jako osobité dílo jedince, nýbrž jako projev přirozený nebo alespoň založený na kolektivních psychických rysech. Individuální subjektivní výtvar se Cailloisovi jeví jako příliš libovolný a oproti básnické spontánnosti preferuje reflektující subjektivitu blízkou vědeckému typu.

II

Pro Cailloisovy kameny platí bachelardovský postřeh o tom, že snění určuje „cogito“ svého snivce,³³⁷ a sněný předmět utváří svět a poznamenává také snícího: „Díky plodu se zakulacuje celá snivcova bytost.“³³⁸ Složité vzájemné přechody mezi snícím a sněným vyjadřuje Caillois takto:

Když si pozorně prohlížím kameny, občas, a ne bez naivity se snažím vytušit jejich tajemství. Nechám se svést a uvažuji o tom, jak vzniklo tolik tajemných zázraků, zrozených ze zákonů, které na pohled velmi často porušují, jako by vyšly ze zmatku či lépe ze slavnosti, kterou jejich způsob existence napříště vyloučí. Snažím se je myšlenkami uchopit ve žhavém okamžiku jejich zrodu. V takových chvílích jsem zvláštním způsobem rozrušený. Mám pocit, že jsem získal něco z přirozenosti kamenů. A současně je přibližuji své přirozenosti díky netušeným vlastnostem, které jim přisuzuji v úvahách střídavě přesných i uvolněných, v nichž se spřádá tkanivo snění s řetězcem vědění. Tady bez ustání rostou a hroubí se křehké a snad také nezbytné stavby. Metafora tu podpírá (nebo narušuje) sylogismus, představa živí (nebo svádí z cesty) přesnost. Mezi pevností

³³⁵ *Intervention surréaliste*, s. 214.

³³⁶ Sr. Caillois, *Aventure de la poésie moderne*.

³³⁷ Bachelard, *Poétique de la rêverie*, s. 132.

³³⁸ Tamtéž, s. 133.

*kamene a vřením myšlenek se ustavuje jakýsi proud, v němž na krátkou, avšak paměťhodnou chvíli nacházím moudrost a vzpruhu.*³³⁹

Bachelard staví poetické cogito proti descartovskému (čímž zcela přehlíží jádro Descartovy myšlenky) s tím, že mu nejde o „ego cogito“ jako něco jistého, nýbrž se obrací k předmětu („cogitatum“) a jeho vlivu na já: „Snění má ihned nějaký předmět, prostý předmět, snivcova přítele a společníka.“³⁴⁰ Struktura může připomínat fenomenologické intencionální schéma noesis–noema, ale i tady úvaha míří jiným směrem. Odhlédneme-li od mnoha dalších rozdílů, spočívá ten zásadní v tom, že snění není založeno na identitě *já*, nýbrž předmět snění *jakoby* vytváří vždy nové a kvalitativně odlišné *ego cogito*. Jistěže jsem to stále já, kdo sní, ale okamžité či dočasné snící cogito je natolik silné, že se nejedná jen o změnu intence, nýbrž o existenciální určení: obraz „do nás vlévá bytí“,³⁴¹ nově určuje, kdo já *jsem*. V textech o kamenech rozehrává Caillois celou škálu takových poloh *já*, daných vztahem ke kameni. Jak tomuto existenciálnímu určení rozumět? Nejde jen o sněné, fikční já, které zmizí, jakmile snící odsune kámen nebo čtenář zavře knihu?

„Vlité bytí“, jež zmiňuje Bachelard, lze zřejmě konkretizovat více způsoby. Na straně subjektu jsou základem emoce jako stavy, které na rozdíl od vjemů nejsou *já* podřazeny, nýbrž je mění, naladí, pohnou, naruší. Což se u Cailloise, zaujatého svým předmětem hlouběji než teoretik Bachelard, ukazuje zřetelněji: „V takových chvílích jsem zvláštním způsobem rozrušený.“ Ono „vlité bytí“ je nálada, emoce nebo vášeň, která mě uchvátí, a v té chvíli skutečně jsem někdo trochu jiný. Když zase pomine, nastupuje jiné rozpoložení, které může být neutrálnější nebo méně výrazné. Tyto sněné nebo literární emoce jsou v prvním stupni stejně skutečné jako jiné, od nálad běžného života se patrně liší jen svou nepragmatickou situací; stejným způsobem mě pohnou nebo unášejí, jen nesměřují například k okamžité fyzické reakci. A podobně se podílejí na „životě“ mého já, zanechávají stopy, které mohou být zanedbatelné i znatelné. Caillois se

³³⁹ Caillois, *Pierres*, s. 1078; *Kameny*, s. 52.

³⁴⁰ Bachelard, *Poétique de la rêverie*, 20.

³⁴¹ Tamtéž, s. 132.

snaží meditaci přivést k vytržení a sjednocení, které sice pomine, ale zanechá stopu v našem každodenním životě:

*Zůstala by mi však vzpomínka, tříška pod kůží, něco nepatrného, co trvá. Neboť to není málo, taková tišina v hluku, v neustávající a neměnné řeči, v níž zanikají naše dny.*³⁴²

III

Cailloisovy meditace nad kameny opakují a variují různé motivy, způsoby popisu, pohledu i reflexe, mají i svůj vývoj v rámci celého autorova díla. Přesto se domnívám, že jeho texty o kamenech k nějakému jednoznačnému postoji nebo dokonce závěru nevedou a spíše rozvrhují určitou škálu, pro niž je ovšem právě opakování příznačné.³⁴³ Vyjdeme-li od kamenů jako předmětů snění, je možné hovořit o imaginárním prostoru, který kolem nich konstituuje snění, a jednou z možností, jak jej přečíst, je rozsah a povaha emocí či afektů, jež se s ním pojí. Pokusím se v této škále poukázat ke genezi melancholie z počátečního pocitu zaujetí a zároveň ukázat kruhovou strukturu v pozadí.

První emocí, kterou kámen vyvolá, je *pocit*, jímž přitáhne pozornost, poprvé zaujme, podnítl počátek snění. A kámen přitahuje tím, že se něčemu překvapivě podobá. O kameny se Caillois začal zajímat

*náhodou a z hlediska srovnávání různých říší, které mě poutalo v první řadě. Objevil jsem v labradoritu optickou barvu (tedy ne chemickou, ne pigmentovou), intenzivní elektrickou modř, která se podle úhlu dopadu světla naráz přehoupne do pískové šedi. Ve vsi, kde jsem prožil dětství, ve mně budila úžas stejná modř schopná zvratu na křídlech tehdy velmi běžného motýla, batolce duhového.*³⁴⁴

³⁴² Caillois, *Pierres*, s. 1079; *Kameny*, s. 52.

³⁴³ O variabilitě těchto textů píše Rigoli, *Caillois, le lapidaire intime*, s. 426–427.

³⁴⁴ Caillois, *Résumé sur les pierres*, s. 93; *Kameny*, s. 93; sr. Caillois, *Le champ des signes*, s. 1134 (kameny ve výkladní skříní upoutají tím, že připomínají jiné kameny).

Podobnost a analogie je potom ústředním způsobem popisu kamenů. Sledování analogií se mění ve vášeň: „Oddávám se démonu analogie.“³⁴⁵ V ní se projevuje nevyhnutelný lidský sklon hledat v neurčitých tvarech něco známého, „ona naléhavá potřeba pojímat jako hádanku každé nahodilé uskupení a naplňovat známými obrazy mračna, kůru stromů nebo popraskanou zeď“.³⁴⁶ Caillois si přitom uvědomuje, že analogie má dvě stránky: analogie, které do předmětu vkládá obraznost, ale také podobnosti, jež nelze obejít jako pouhé dílo snění, a právě ty jsou skutečnou otázkou kamenů. Roger Caillois je vysvětluje existencí zákonů společných různým přírodním říším i lidské kultuře. Jedním z příkladů jsou geometrické struktury krystalů nebo vzorů v kamenech, které odpovídají geometrii objevené lidmi.³⁴⁷ Oba typy analogie nebo podobnosti přitom od sebe nelze zcela jednoznačně oddělit. Caillois shledává ve tvarech a zejména kresbách kamenů podobnosti prakticky s celou přírodou od rostlin, přes živočichy až po člověka i analogie se světem kultury. V tom ohledu kameny představují mikrosvět a snění o nich je zároveň poznáním světa a odhalováním hlubších vztahů než ty, s nimiž běžně pracuje věda. Někde je podobnost dána jen náhodou a neopakuje se,³⁴⁸ jinde se naproti tomu ukazuje jako součást struktury kamene samotného do té míry, že přesahuje pouhou obraznost a vede k racionální úvaze o zákonitostech přírody:

*Dozajista jsou přeludem tyto soli, které tak dokonale předstírají rostliny, ačkoli jsou zcela uchráněny života i zániku. Nemohu se však ubránit přesvědčení, že tyto falešné kapradiny, jež mají s rostlinou společný pouze vzhled a náležejí do nesourodé říše, svým způsobem upozorňují ducha na existenci širších zákonů, vládnoucích současně nehybnému i organickému.*³⁴⁹

³⁴⁵ Caillois, *Pierres*, s. 1080; *Kameny*, s. 55.

³⁴⁶ Tamtéž, s. 1050; s. 22.

³⁴⁷ Sr. úvahu o hyperbolách in: Caillois, *Le champ des signes*, s. 1132.

³⁴⁸ Texty Le château (Zámek), Un cuivre (Měď), Autre cuivre (Jiná měď), *Pierres*, s. 1095–1096, 1048–1051; *Kameny*, s. 74, 20–23.

³⁴⁹ *Pierres*, s. 1048; *Kameny*, s. 19.

Tyto zákony, které souvisejí s Cailloisovou představou diagonálních věd, si nevyhnutelně uchovávají povahu tajemství. Pozorovatel kamenů, přírody i lidské společnosti může konstatovat jejich projevy, může nacházet analogie mezi vzdálenými prvky různých oblastí, ale nemá možnost je ověřit experimentálně jako běžné přírodní zákony. A pokud by i taková možnost byla, nutně se vymyká racionální evidenci pozorovatele na fenomenální úrovni. Tím určujícím je totiž fyzický člověk, jeho evidence, intuice a naladění.³⁵⁰ K objevení těchto zákonů je nutná obraznost a kritická práce rozumu ji doplňuje v tom, že nedovoluje bezprostřední nadšené přijetí a člověka vždy vrací k jeho fyzické existenci.

Konstatování analogií a zákonů je v zásadě spojeno s dvojím postojem. První z nich zdůrazňuje tělesnost, druhý od těla abstrahuje. Svou tělesnost pozorovatel poznává ve chvíli, kdy vytržení v meditaci nad kameny opadá a tělo se projevuje jako omezení. I kdybych náhodou

*dosáhl jednoty a dospěl k odloučenosti, vteřinu nato bych byl, ne více ani méně než ostatní osvobození (než ostatní oslnění) temnými nocemi a hrady duše, navrácen do běžného stavu, na své místo a do svého přechodného těla, jež není ani trvalé, ani kamenné.*³⁵¹

Ve zcela jiné afektivní poloze se tělesnost projevuje, když pozorovatel touží proniknout k tajemství kamenů: tehdy je řeže, brousí, leští, podrobuje chemickým procesům.³⁵² Kresba kamene se ukazuje na řezu a po vyleštění, a není

³⁵⁰ V textu *Le champ des signes* Caillois konstatuje podobnost mezi vzory kamenů a několika motivy fiktivních vyprávění (s. 1159): „Stále méně se mi daří rozlišovat oba druhy obrazů, ty, jež zamrzly v kameni, a ty, jež vzešly z oparu fikce. Víím, že vznikly jinými cestami, avšak ze stejných důvodů. Namlouvám si, že sdílají bratrský osud, jehož společný kořen se mámě snažím odhalit. Tuším, že není v silách lokální a momentální, ne-li přímo přebytečné bytosti k němu dospět.“

³⁵¹ *Pierres*, s. 1079; *Kameny*, s. 52.

³⁵² Motiv řezu a leštění je velmi častý. Opracování je ústředním motivem textu *Recette* (Recept) (s. 1098, s. 79), kde vzor kamenů vystává jen díky sérii důmyslných mechanických a chemických zásahů. Vzor podobný vzoru kamenů tentokrát ve dřevě je nejen častý, ale nutný, „pokud jej přesná technika řezu ukáže“ (*Le champ des signes*, s. 1137). Pozoruhodný je text o Vodě v kameni (*Pierres*, s. 1062–1064; *Kameny*, s. 37–39). Voda uzavřená v některých kamenech vyvolává touhu proniknout k ní, ale při narušení kamene se okamžitě vypaří. Vznikla mnohem dříve než člověk a je pro něj dokonale nedostupná, aby byla, musí být uzavřena v kameni. Přesto je přístupná osmóze: „Tuto zajatou vodu také najdeme pouze v těch nejméně porézních látkách, jako je křemen nebo chalcedon, jež zcela nebo téměř zcela zamezují jakékoli osmóze nebo transpiraci. Chalcedon však není zcela bezpečným vězením, neboť dovední řemeslníci mezi Eifelem a Hunsrückem

tedy jen obyčejným jevem, ale obrazem, jemuž člověk přinejmenším vnutil rámeček. Bez tohoto násilí by kameny stále spaly „v ložisku a temnotě žil“. Řezem do nich vstupuje zrak a viditelnost vůbec. Často přitom vyvstane pochybnost, zda všechny podobnosti a zákonitosti nevnaší do kamenů člověk sám. Caillois několikrát říká, že tomu tak je, konstatování podobnosti má ale dvě stránky. Násilný akt pronikající k nitru kamene sice zviditelňuje jeho kresbu, ta je ale svým způsobem objektivní. Člověk tvoří pole viditelného, odhaluje strukturu, předem ale neví, co se ukáže. V tomto aktu vzniká vzájemný přenos mezi oběma stranami a další úvahy a snění jej už jen rozvíjejí. Některé podobnosti jsou naproti tomu dané jen shodou okolností, ale už to, že mě kámen zaujal, otevírá pole viditelného, v němž se k němu vztahují, a tento minimální styk zrušit nelze. Byla narušena temnota úkrytu.

Texty o kamenech tu vykazují zřetelný rozpor, jehož si byl Caillois zřejmě vědom, nicméně jej odsouval do jiných rovin. Dedikace *Kamenů* na jedné straně výslovně hovoří o skrytých, člověkem nedotčených kamenech,³⁵³ ale už sama řeč z nich dělá lidské dílo, už řeč je projevem onoho obnažujícího a zviditelňujícího násilí, které je ovšem násilím jen z určitého pohledu. Jakmile kámen vstoupí do sféry viditelného – buď je do ní násilím vtažen, nebo naopak sám člověka zaujme (afikuje) – není už možné oddělit lidského pozorovatele a nelidský minerál. Jistě je rozdíl mezi nedotčeným a pouze pozorovaným kamenem a vyleštěným kamenem, který člověk ještě doplní kresbou. Nic to nemění na tom, že počátek vztahu tuto distinkci předchází a „opracování“ již předznamenává. Není možné jednoznačně říci, „kdo si začal“, zda kámen podnítl člověka, aby si jej všiml, nebo člověk násilím vytáhl kámen z jeho lože. Caillois tu dochází k paradoxu světa: člověk je ve světě se vším, co k tomu patří, a svět a některé předměty, mezi nimi právě kameny, člověku předcházejí, ale zároveň bez člověka svět jakožto svět není. Ty nejvzdálenější korespondence, které Caillois shledává mezi sklonem ke snění a fyzikálním jevem,³⁵⁴ jsou dány přinejmenším tím, že člověk a kameny *jsou* ve světě vedle sebe.

dokáží dovnitř vpravit barvu.“ (s. 1063, 37) Pozoruhodným způsobem harmonického násilí je hudba v jednom z posledních textů o kamenech, *Le Champ des signes* (1978).

³⁵³ „Hovořím o kamenech, které vždy ležely venku, i o kamenech, které spí ve svém ložisku a temnotě žil“ (*Pierres*, s. 1037; *Kameny*, s. 7).

³⁵⁴ *Le champ des signes*, s. 1147, 1149.

IV

Celé spektrum emocí a postojů, které u Cailloise korespondují s kameny, směřuje k melancholickému naladění, u kterého je primární duševní stránka. Pramení z poznání, že počátek kamenů je pro lidské myšlení nedosažitelný a že také obraznost dochází jen k nejistým představám o něm. Nehybný kámen najednou převyšuje člověka svou stálostí a neproniknutelností a obrací meditujícího pozorovatele k němu samému, upozorňuje jej na dočasnost jeho existence a vyvolává stav duševní strnulosti typický pro melancholii. Úvodní text ke *Kamenům* připomíná, že kameny člověka předcházejí a budou i po něm, jsou v rozměru času, který ten lidský významně přesahuje:

Hovořím o kamenech starších než život, jež po jeho zániku dál zůstanou na zchladlých planetách, pokud tam vůbec život vznikl. Hovořím o kamenech, které ani nemusejí čekat na smrt a které nemají nic jiného na práci než nechávat po svém povrchu klouzat písek, liják či příboj, bouři nebo čas.³⁵⁵

Melancholické přemítání nad kameny vede k poměrně ostrému oddělení tělesného a duševního. Pozorovatel získává něco z nehybnosti kamene, ale mezi vřením myšlenek a kameny se ustavuje jakýsi proud.³⁵⁶ V této meditaci se Caillois noří do imaginární hloubky kamenů a aktivním prvkem se stává snící vědomí, které oživuje také kámen, zatímco lidské tělo je stejně neživé jako hmota kamene. Zde přichází ke slovu jiný způsob popisu než analogie: Caillois mnohokrát uvažuje o kamenech z perspektivy jejich vzniku, chápe je jako výsledek práce primitivních sil a energií.³⁵⁷ Kámen sám je v tomto ohledu stopou stavu, který mu předcházel, petrifikovaným záznamem něčeho, co již není. Zároveň zaznamenává síly a děje, z nichž postupem času vzešel také člověk. Kámen jako stopa, jako pouhý záznam něčeho předcházejícího, jako zmrazený obraz minulého děje vyzývá obraznost k pohybu směrem k počátku.

³⁵⁵ *Pierres*, s. 1038; *Kameny*, s. 8.

³⁵⁶ Tamtéž, s. 1078; 52.

³⁵⁷ Tamtéž, s. 1046; 15–16.

Caillois sní regresi k počátku podobně jako básník Roger Gilbert-Lecomte,³⁵⁸ s tím rozdílem, že upozaduje tělesného člověka a vrací se před jeho zrození: ve snění nad kamenem zůstává jeho ztuhlé (zkamenělé) tělo stranou a snění se přenáší do imaginárního prostoru.³⁵⁹ Zatímco Lecomte sní o regresi jako pohybu těla proti proudu času a vrací se před své narození:

*Il remontait si loin le courant de sa vie
Qi'il se trouvait perdu au pays à l'envers
Où l'on erre avant la naissance*³⁶⁰

*Vystoupil tak daleko proti proudu svého života
až se ztratil v té zemi na ruby
kde bloudíme před narozením*

U Cailloise sní stále tento člověk zde, ale jako by vědomí (duch) na chvíli unikalo ze své tělesné existence a z bezprostředního plynutí času. Nyní jde o emoci či naladění jiného stupně: pomíjející pocit vytržení vyvolává nostalgii po prchavé chvíli, ale zároveň dává člověku trvalou vzpomínku. Jean Starobinski charakterizuje naladění pozdních Cailloisových textů podle Ficina jako ušlechtilou melancholii, v níž se pojí smutek se štěstím kontemplace, lyrický vzlet s melancholickým návratem k sobě.³⁶¹

Genetický popis kamenů zahrnuje jedno z vysvětlení analogií mezi jevy různých vrstev světa či říší přírody, a to na základě působení týchž sil nebo zákonů. Jeden z ústředních příkladů Cailloisových popisů kamenů představuje motiv písma.³⁶² Na celé řadě kamenů nachází kresby připomínající písmo, které však písmem není, protože lidskému písmu předchází. Fascinace pramení z toho,

³⁵⁸ Na tuto souvislost upozorňuje Stéphane Massonet, *Les Labyrinthes de l'imaginaire*, s. 285. Dodejme, že Gilbert-Lecomte byl starším přítelem Cailloise, kterého také seznámil s Vysokou hrou. S Gastonem Bachelardem se Caillois setkal na filosofickém kongresu v Praze (1934) a zřejmě podnítil jeho zájem o Lautréamonta. Sr. Linhartová, *Roger Caillois*, s. 230.

³⁵⁹ Na jiném místě cituje Caillois traktát Charlese de Bouëlles *Liber de sapiente* (1510), v němž se krajní smutek, *acedia*, pojí s nerosty (*Trois leçons des ténèbres*, s. 1115).

³⁶⁰ *L'Aile d'endormir* (křídlo usínání), *Poésie*, s. 52. Motiv se objevuje v několika dalších básních, např. *Renaître prénatal*, *Éclair prénatal*, *Poésie*, s. 175–176, 168.

³⁶¹ Starobinski, *Saturne au ciel des pierres*, s. 598–599.

³⁶² Např. *Pierres*, s. 1091, 1094, 1105–1107; *Kameny*, s. 69, 72, 87–88.

že člověk mnohem později využil obdobné grafiky, obdobného stylu kresby k zápisu významů, že z repertoáru konečného světa vybral stejný prvek. V textu nazvaném Čínský znak připomíná kresba v kameni neznámý znak čínského písma. Podobnost je sice klamná, nemůže jít o písmo, nicméně člověk později opakuje totéž, co bylo již v kameni. Takto Caillois nechává nerost promluvit:

Pokud jde o můj tvar, nežádá si, aby byl rozluštěn. Nikdy nesloužil k tomu, aby vyjadřoval sebemenší sdělení. Nepotřeboval nic víc a nic méně než řetěz náhod, aby byl jednoho dne objeven uvnitř kamene a vystaven pohledům. Ze své nahodilé podobnosti s jedním z písem vynalezených lidským důmyslem ihned vytěžil zvláštní vznešenost. Pročež je třeba s úžasem obdivovat, že tato písma mohl předejít. Nepředešel je však, ani ona nedostihla, ani nenapodobila jej. Spíše jej zopakovala. Trpělivost světa přesahuje záblesk myšlenky, života, věku. Zázrak spočívá v setkání, k jehož nepředstavitelnosti přispívalo vše a především protikladnost řší a pochodů. Zasloužím-li pozornost, pak proto, že se nacházím na jakési křižovatce neproniknutelné sítě. Mně o tom nepřisluší soudit. To je věc živého člověka, který se mnou nemá nic společného a který mi jen ve hře anebo ze lsti propůjčuje hlas. Předstírá, že přemýšlí a medituje o mně, je to však on, o kom přemýšlí a kdo se odráží v mé podobě. Nevím, a on jistě také neví, s jakým záměrem se uchýlil k takovému úskoku. Podezřívám jej, že on, neklidný a mnohomluvný, si přál potvrdit svou spřízněnost se mnou, s kamenem a kresbou v kameni, odsouzenou k tichu.³⁶³

I tyto analogie je možné charakterizovat jako příčné nebo diagonální, protože se objevují v nesouměřitelných rovinách a mají jiný, neproniknutelný význam.

Odhalují ale strukturu „konečného světa“.³⁶⁴ „Písmo kamenů: struktury světa.“³⁶⁵

³⁶³ Tamtéž, s. 1106–1107; 88.

³⁶⁴ Uvažování v konečném světě téměř nezbytně vede ke konstatování podobností: „I když se mé příklady zdají scestné nebo odrazující, není vyloučeno, že budou objeveny jiné, které nakonec budou přijatelné. Zkoumání totiž spočívá na dohadu, který je v konečném světě téměř nevyhnutelný“ (*Le champ des signes*, s. 1150).

³⁶⁵ *Pierres*, s. 1094; *Kameny*, s. 72.

Ve stavbě světa, jež je v analogické rovině zachycena již v kameni, je posledním článkem, „pěnou na povrchu“,³⁶⁶ lidská obraznost. Nicméně, a tady se dostáváme k cailloisovské melancholii, nic v této stavbě světa nepoukazuje k vědomí, jež se nad kameny sklání, k duchu, jenž se vznáší nad hmotou kamene. Všechny prvky, včetně písma i kultury, jsou v kamenech „předznamenány“ v určité evoluční linii: později se „opakuje“ něco, co pak zpětně nachází své simulacrum v kameni. I lidská obraznost vykazuje některé sklony, jejichž analogie lze najít v kresbách kamene. Jediné, co v kamenech není přímo předznamenáno, je to poslední, reflektující vědomí, které se jimi zaobírá, a které se ocitá na hranicích světa jakožto přírody. Cailloisovo myšlení tak kolísá mezi určitým dualismem a monismem, a tento zdánlivý rozpor neřeší ani poslední texty, jak konstatuje Starobinski.³⁶⁷

V

Jedním z těchto posledních textů je studie *Le champ des signes* (Pole znaků). Caillois v ní studuje „korespondence“ patrně v nejvyšším možném rozsahu, neboť uvažuje o podobnostech mezi vzorem v kamenech a několika příběhy (*fable*). Právě tady by bylo možné poukázat k protovědecké obraznosti, kterou kritizuje (a obdivuje) Bachelard. Caillois si je velmi dobře vědom jejích úskalí a drží zkoumané jevy v distanci, jaká jim náleží, nepřesouvá jevy do jiné roviny, nýbrž se zamýšlí nad zvláštními spojitostmi vzdálených rovin. O to víc je text meditací o člověku, který se nachází někde mezi nimi. Takto Caillois text uvádí:

O kamenech pojednávám s úctou, ale беру je jako necitelné nerosty, jimiž jsou a zůstanou. Příběhy беру jako příběhy, s opatrností, nejistotou a nevírou, k nimž vedou. Nejednou mi ale přišlo na mysl, že by bylo vhodné kameny nahlížet jako jakési básně, a naopak ve smyšlenkách hledat trvalost kamenů, jejich neotřesitelný význam, tedy pokusit se i nějakou subtilní oklikou spojit oddělené a kontrastní části našeho nedílného vesmíru.³⁶⁸

³⁶⁶ *Le champ des signes*, s. 1151.

³⁶⁷ Starobinski, *Saturne au ciel des pierres*, s. 604–605.

³⁶⁸ *Le champ des signes*, s. 1129.

V tomto krátkém uvedení se vzdáleně zračí již zmíněný mýtus o prabytosti, jejíž tělo bylo rozděleno na části, z nichž vznikl svět. Caillois mýtus neuvádí, ale jinou cestou a v nemytické rovině jako by se pokoušel najít nebo obnovit podobný tvar světa: od kostí-kamenů až po příběhy-myšlenky.³⁶⁹

Nejprve stručné shrnutí. – V jistém lomu narazil Caillois na zvláštní křemeny s kresbou v podobě souběžných pruhů, které mají tvar hyperbol. Podobnou kresbu pak našel i na jiných kamenech, ale také jinde v přírodě, například ve dřevě stromů. Při úvaze o vzniku kresby došel k možnosti zvukového či hudebního působení na hmotu a analogii našel v tzv. Chladniho obrazcích,³⁷⁰ strukturách, které se objevují v jemném prachu minerálů vystaveném zvukovým vibracím.³⁷¹ Třetím článkem je příběh:

Dosud jsem se omezil pouze na konstatování, že v laboratořích se symetrické kompozice rodí na dálku, nebo alespoň bez přímého kontaktu působením vhodných vibrací. Není tedy nepřiměřené, jestliže se někdo odváží transponovat podobný jev do nedostupné tektoniky a bude si domýšlet existenci nepatrných trhavých vln, příliš pomalých na to, aby je bylo možné zjistit současnou technikou. Určité délky vln, jejichž opakování vytváří sílu, mohly kdysi velmi snadno řídit balet prachu, přivádět jej k momentu dokonalé rovnováhy a nechat ztuhnout v definitivním pevném stavu. Přivedly mastek k topologickým výkonům na úrovni vysoké spekulace. Působily jako zvuk magické flétny na krysy a děti, které krysař postupně odvedl z Hamelnu, když, jak se vypráví, selektující kouzlo přivolalo, oddělilo, znovu shromáždilo a odvedlo nejprve smečku hlodavců

³⁶⁹ Sr. Bachelard, *Poetika snění*, s. 177: „Člověk byl slovem tohoto makroanthropa, jímž je obrovské tělo země. V původních kosmických sněních je svět lidským tělem, lidským pohledem, lidským dechem a hlasem.“

³⁷⁰ Ernst Chladni (1756–1827) v roce 1787 zkusil rozechvít vodorovné destičky posypané prachem různých nerostů, prach díky otřesům vytvořil symetrické vzory na základě interferencí a tvarů destiček. Chladni tak dospěl k desítkám různých obrazů. (Sr. *Le champ des signes*, s. 1143–1144.)

³⁷¹ *Le champ des signes*, s. 1144.

*a poté děti a lidi a uneslo jedny do zamrzlé řeky, druhé do nitra nedaleké hory, která se otevřela, aby je přijala, a ihned se za nimi zase zavřela.*³⁷²

Ve druhé části textu se Caillois zabývá příběhem o krysaři a srovnává jej s dalšími dvěma příběhy, v nichž skupina lidí, kteří trpí nespravedlností a násilím, odchází ze světa do říše někde mimo něj, která není ani nebem, ani peklem, a uvažuje o jejich existenci tam jako o neustálém tanci, harmonickém pohybu vyvolaném zmíněným kouzlem. Tyto bytosti se svým způsobem přibližují přírodě, přicházejí o něco z lidské existence. Neboť podle neúprosné logiky obraznosti „není možné být osvobozen [od zvrátů lidského osudu], a zároveň si ponechat výsadu dýchat a být pohnut, vrátit duši nedávno přijatou. Tak tyto zachráněné vzdaluje přísná segregace od jejich dřívějšího stavu, kterého již nikdy nenabudou.“³⁷³ Dokonalý úkryt je získán za cenu toho, že člověk ztratí to, co jej činí člověkem, co jej od přírody odlišuje. Cailloisova analogie je tedy zvláště dynamická, protože člověk, který se vrací k harmonické přírodě, přechází z lidského příběhu do přírodního vzorce.

Caillois je ovšem ve své úvaze dostatečně opatrný, aby se nechal unést jednoduchou podobností. Přímou říká, že jeho příklady nemusejí být vždy ty nejpřesvědčivější, ale zřejmě se najdou i jiné a podstatná je tu nutnost jevy světa a tendence obraznosti sblížovat, ona v sobě skrývá něco z tajemství analogií. Všimneme-li si blíže začátku *Pole znaků*, opět se v něm objevuje násilný akt, neboť ony vzory v křemenu byly obnaženy v lomu, byly vyvolány na světlo silou. Akt síly ale v textu dostává subtilnější povahu zvukové vlny, hudby, která působí na dálku, a věci vstupují do sféry viditelného ne dílem násilí, nýbrž jako výsledek hlubšího pohybu, který je ve své povaze harmonický. Hudba spojuje obnažení kamenů se vzdáleným protějškem, s příběhem dětí uzavřených ve skále, které se naopak ze světa zjevného, ze sféry viditelná vracejí do temnoty a skrytosti kamene. Petrifikace je tu inverzním symetrickým pohybem, který uzavírá celé univerzum Cailloisovy spekulace. Mezi řádky vyjadřuje onu dvojznačnou melancholii ducha, který se chce přiblížit stavu kamenů, zároveň ale prožívá radost v meditaci nad nimi.

³⁷² Tamtéž, s. 1144–1145.

³⁷³ Tamtéž, s. 1154.

VI

Interpreti Cailloisových textů o kamenech konstatují celou řadu rozporů, které takové psaní provázejí.³⁷⁴ V první řadě je kámen sám nehybný a celý přítomný, kdežto text, který jej popisuje, se odvíjí v čase, je postupný a vnáší do kamene pohyb.³⁷⁵ V rovině představ o kameni se ustavuje řada protikladů, které upomínají na archaické spekulace o elementech. Horké a studené, suché a vlhké, tuhé a tekuté, temné a světlé. Kámen jako stopa minulých procesů tyto paradoxy zhmotňuje: je vychladlou lávou, ztuhlou kapalinou, je ztuhlý a nehybný, ale zároveň je výsledkem rovnováhy sil vycházejících ze žhavého chaosu,³⁷⁶ původně šlo o tekutou a žhavou hmotu, která vychladla a ztuhla. V několika případech také Caillois popisuje kameny jako obraz chladné a nehostinné pustiny, jež je v kontrastu se žhavostí původního stavu. Kameny jsou fragmentárním obrazem světa, svým tvarem nebo kresbou připomínají jeho řád, a zároveň jako by tvar a řád popíraly, protože podobnost se ukazuje jako klamná. Jako předměty meditace se vyznačují zvláštní hloubkou, již předčí většinu vytvořených předmětů. Poskytují prostor „naléhavé potřebě“ člověka hledat v nahodilých uskupeníh něco známého, zároveň však veškeré podobnosti popírají.³⁷⁷

Cailloisovy meditace nad kameny můžeme také číst jako skeptické uvažování o člověku druhé půle 20. století, který nenachází nic, co by mu potvrdilo nějaký řád světa. Jako by svět mohl být beztvary, jak o něm uvažuje Cailloisův o něco starší soupeřník Bataille: nějakému božskému pozorovateli, který by náš vesmír nazíral zvenčí, se může jevit jako plivanec, jakkoli člověk uzavřený uvnitř beztvorosti různá relativní uspořádání objevuje.

Kámen tento rozpor tvaru a beztvorosti světa zhmotňuje, ale v dané situaci se také stává pevným bodem. Není živý a nikdy živý nebyl, nic na něm nemá

³⁷⁴ Starobinski charakterizuje Cailloise obecně dvěma koexistujícími protiklady myšlení: dualismem a požadavkem sjednocení, *Saturne au ciel des pierres*, s. 604–605.

³⁷⁵ O paradoxech „písma kamenů“ (jak zní jeden z názvů Cailloisových textů) píše Juan Rigoli, *Caillois, le lapidaire intime*, o nesrovnalosti kamene s diskurzem sr. s. 425.

³⁷⁶ *Pierres*, s. 1046; *Kameny*, s. 16.

³⁷⁷ V *Zobecněné estetice (Esthétique généralisée)*, 1962) se Caillois pokusil formulovat širší estetickou teorii zahrnující jak lidské umění, tak přírodní jevy. V textech o kamenech mu jde o něco trochu jiného, jako by naopak kameny zpochybňovaly lidské umění. Sr. např. text *Autre cuivre (Jiná měď)*, v němž srovnává kus přírodní mědi s fragmentem sochařského díla (*Pierres*, s. 1049–1051; *Kameny*, s. 21–23).

funkci jako části rostlin nebo živých organismů, nic z něj nemá význam. Pokud v něm pozorovatel hledá nějaký smysl, nachází vždy jen stopy minulosti, které jej vedou do imaginární hloubky, jakou vytvořené předměty nemají. Kámen poskytuje zvláštní ticho a prázdnotu nekomunikace a neměnnosti, do nichž se člověk svým myšlením a cítěním může ponořit. V této hloubce se kámen jeví jako stopa stavu, který vždy předcházel člověku a který před každou lidskou výzvou ve své netečnosti ustupuje směrem k počátku – počátku, který je také imaginární, protože je sněnou extrapolací stop zhmotněných v kameni.³⁷⁸ Na rozdíl od živého člověka ukazuje svůj čas jako trvalý stav, který své změny zažil vždy již v nedostupné minulosti. Touto časovou „netečností“ upomíná člověka na krátkost jeho života a nutí jej, aby se obrátil k sobě samému. Do třetice se jeho netečnost projevuje v tom, že vzdoruje jazyku. Každý popis kamene v jeho hmotné přítomnosti nakonec naráží na něco nevysslovitelného a uchyluje se k analogii. Tento odpor vůči řeči poukazuje ke skrytosti kamene, jako by byl i v rovině řeči zřetelný jen částečně. Pro myšlení, v němž se pojí hloubavost a snění, přestává být kámen předmětem a stává se bodem obratu; myšlenka, která k němu dospěje, nemůže jít dál, nutně se u něj obrací, jako by byl naprostým počátkem. Ve své netečnosti se kámen jeví jako předmět násilím vtažený mezi viditelné věci, který ale tomuto násilí stále odolává.

³⁷⁸ O této předchůdnosti v čase sr. Massonet, *Les Labyrinthes de l'imaginaire*, 277.

8. „Být na dvou místech“: k básnickým obrazům Konstantina Biebla

Předmětem této kapitoly je skupina obrazů typických pro Bieblův poezii, v nichž Biebl různým způsobem asociuje dvě místa nebo dva prostory, jako by mluvčí nebo postava básně byli na obou místech současně. Biebl sní o exotické krajině, ale s důrazem na to, že snící je zde, v Čechách, a často vkládá exotické prvky do všedního prostředí. Pro začátek rozliším dva rámcové typy. Prvním je asociace dvou míst prostřednictvím subjektu: ve snění, ve snění kombinovaném s pohybem, na základě touhy nebo vzpomínky. Druhým typem je montáž dvou scén, v níž *já* jako spojující prvek nefiguruje, jde o efekt kontrastu a bylo by možné uvažovat o filmové inspiraci. Příklady obou typů:

1. Báseň Pohřební (*Zloděj z Bagdadu*)

*Ve Velimi před Kolínem
odpočívá na hřbitůvku.
Já ji vidím mezi vínem
v Dalmácii na ostrůvku.*³⁷⁹

2. Šest kratších básní 3 (*Nebe peklo ráj*)

*Kdyby tak hořel chrám svatého Víta
Muzeum
Živnobanka*

Kdyby tak znova hořelo Národní divadlo

*Hasič neví si rady s tři metry dlouhým žebříkem
Visícím v obecní kolně
Na zapadlé vesnici*

³⁷⁹ Biebl, *Básně*, s. 104.

První typ převažuje v Bieblově díle do *Nového Ikara* včetně, a tyto obrazy jsou koherentní spíše v rovině prožívajícího subjektu (lyrického já); druhý typ (montáž) je četnější počínaje sbírkou *Nebe peklo ráj* a většinou v těchto básních subjekt přímo nefiguruje, posouvají se do roviny autorského gesta (inscenátora montáže).³⁸¹ Budu se zabývat především prvním (subjektivním typem), u druhého naznačím možnost čtení jako reflexe prvního typu, přičemž autorské gesto je možné chápat jako melancholickou reflexi prožívajícího subjektu.

Pro tyto obrazy je podstatná emoce nebo nálada v různých polohách, které se pokusím popsat. Nejprve ale naznačím dvě možnosti, jak básnický obraz může „generovat“ emoci nebo jak je s emoci spojen. První možnost nabízí „definice“ obrazu v *Manifestu surrealismu*, kde Breton cituje Pierra Reverdyho: „Obraz je čirým výtvořem ducha (*esprit*). Nemůže se zrodit z přirovnání, nýbrž ze sblížení dvou skutečností více či méně vzdálených. Čím budou vztahy obou sblížovaných skutečností vzdálenější a přesnější (*justes*), tím silnější bude obraz – tím více bude mít v sobě emotivní síly a básnické reality... atd.“³⁸² Moment emoce Reverdy konkretizuje v jedné navazující myšlence: „Takto vyvolaná emoce je z básnického hlediska čistá, protože se zrodila mimo veškeré napodobování, mimo veškeré vybavování, mimo veškeré srovnávání.“³⁸³ Mezi Reverdym a Bretonem ale není naprostá shoda, protože Reverdy také dodává, že „dvě skutečnosti, které nemají žádný vztah, nelze s užitkem sblížit. Nedojde k vytvoření obrazu.“³⁸⁴ Breton, jak odpovídá surrealistické praxi, věc chápe téměř opačně, nezáleží na „skutečnosti“, ale na náhodnosti setkání: „Podle mne je nesprávné tvrdit, že ‚duch postihl vztahy‘ dvou přítomných skutečností. Především nic vědomě nepostihl. To z jakéhosi náhodného sblížení dvou členů vytryskla ta zvláštní záře, záře obrazu, vůči níž jsme nesmírně vnímaví.“³⁸⁵

³⁸⁰ Tamtéž, s. 229.

³⁸¹ Prvek montáže ve sbírce *Nebe peklo ráj* připomíná Petr Král ve studii *Bieblova stuha*, s. 1007.

³⁸² Breton, *Manifesty surrealismu*, s. 31–32.

³⁸³ Reverdy, *Palubní deník*, s. 25.

³⁸⁴ Tamtéž, s. 24.

³⁸⁵ Breton, *Manifesty surrealismu*, s. 52.

U Biebla v tomto smyslu lze hovořit o surrealistickém obrazu jen v některých případech, protože i tam, kde jsou složky obrazu vzdálené, si ponechávají určitou souvislost, která není jen dílem setkání. Obraz typu montáže spojující dvě místa se u Biebla objevuje zřetelněji až ve sbírce *Nebe peklo ráj* a je možné jej číst skrze tento vzorec. Emoce je v tomto případě výsledkem setkání dvou prostorů. Autorský subjekt tady tvoří a také reflektuje emoci, kterou již bezprostředně neprožívá.

Surrealistický model, pokud jej nebudeme chápat psychologicky (jako tvoření obrazů ať už vědomím, nebo nevědomím), nýbrž z hlediska výsledku, tedy kontrastu složek obrazu, není objevem surrealistů. U nich najdeme spíše vyvrcholení určité tendence moderní poezie, která se v typicky odstíněné poloze objevuje také v poetismu. K velkým iniciátorům v tom ohledu vedle Lautréamonta patří Rimbaud, u něž najdeme více takových dvouplánových obrazů spojujících dvě místa nebo dva prostory, například v básni *Námořní (Marine)* z *Illuminací*. Srovnání s Rimbaudem také upozorní na jinou věc: zatímco u Bretona jde o „čistý výtvar ducha“, Rimbaud hovoří o „systematickém rozrušování všech smyslů“, tedy věc nahlíží spíše ze strany vnímání.³⁸⁶

Biebl je svým prostorovým spojováním *fyzicky* vzdálených míst Rimbaudovi blízký v akcentu na tělesnost, jeho obrazy jsou tvořeny z hlediska fyzického člověka, nikoli netělesným „duchem“. Dalo by se říci, že u Biebla je základem tělesný pohyb, minimálně používá abstrakce, úvahy, reflexe, a pokud zvláště v pozdních básních ano, zřetelně takové abstrakce fyzicky konkretizuje. Moment pohybu konstatoval mimochodem Šalda, když ke známé básni Protinožci (*S lodi jež dováží čaj a kávu*, 1928) píše: „Musil zajet až k rovníku, aby mu v celé kráse prosvítla rodná země? Zdá se již opravdu, že musil.“³⁸⁷ Ondřej Klimeš ve studii o *Novém Ikarovi* podobně zdůrazňuje rys dějovosti a to, že děj se pojí s fyzickým pohybem. K *Novému Ikarovi* přímo uvádí, že *cesta* (putování) „je zde principem zjevování, a jako taková vládne časoprostoru“.³⁸⁸

Tělesný pohyb nebo spojení dvou míst se neděje jen tak, jeho motorem (nebo u druhého typu obrazů spíše efektem) je naladění: touha po exotickém kraji,

³⁸⁶ Znamé místo z Rimbaudova „dopisu vidoucího“ (Rimbaud, *Œuvres*, s. 348). Rimbaud je důležitou inspirací *Nového Ikaru* a jeho jméno se objevuje ve 3. zpěvu skladby.

³⁸⁷ Šalda, *O nejmladší poezii české*, s. 160–161.

³⁸⁸ Klimeš, *Svět (Bieblova) Nového Ikaru*, s. 79.

stesk po domově, vzpomínka na někoho. „Být na dvou místech“ znamená u Biebla často fyzickou přítomnost na jednom a sněnou přítomnost na druhém, přičemž pojítkem obou je touha nebo jiný emotivní stav. Náladu nebo atmosféru netvoří například sněná exotická krajina, ale právě její kontrastní asociace nebo prostupování s českou krajinou.

Pokusím se nyní naznačit další možné teoretické východisko a zmínit určitou škálu poloh, které tato perspektiva u Biebla má. Gaston Bachelard v *Poetice snění* píše, že básnický obraz poutá snícího čtenáře (pozorovatele) a vlévá do něj bytí. Užívá tu volně interpretovanou descartovskou terminologii cogito-cogitatum:

Cogito je dobyto předmětem světa, předmětem, který sám o sobě představuje svět. Detail je v obrazotvornosti naostřeným hrotem, který proniká snivcem a probouzí v něm konkrétní meditaci. Jeho bytí je bytím obrazu a zároveň bytím přilnutí k obrazu, který udivuje. Obraz nám přináší ilustraci našeho údivu. Smyslové rejstříky si odpovídají. Jeden doplňuje druhý. Ve snění, které sní o prostém předmětu, poznáváme polyvalenci své snící bytosti.³⁸⁹

Bachelardova úvaha předpokládá, že obraz nikdy nevnímám lhostejně, ale vždy působí určité pohnutí ve smyslu emoce, vyvolává změnu stavu subjektu, byť i nepatrnou. Pěknou ilustrací takového „vlévání bytí“ je obraz z druhého zpěvu *Nového Ikara*, kde stařeny hledají na mapě své ztracené syny:

*Ubohé ženy z venkova
ženy všech pohřešovaných rolníků kolářů kupců a dělníků z cihelny
jež po celý svůj život škrábou z bot jenom rudou hlínu svého okresu
najednou po stolech rozkládají mapy s cizími státy
jako v generálním štábu
nemajíce ani zdaleka tušení že si namáčejí rukávy
ve Středozezemním moři*

³⁸⁹ Bachelard, *Poetika snění*, s. 144.

*když se rozcházejí večer pod lampou do velkého a neznámého světa
hle stařenka jak ona kráčí po proudu zelené řeky
Tady je to na Piavě!
celá rozradostněná že našla syna
našla? zase tma v její bílé hlavě
od těch dob nemůže bez slz pohlédnouti na svoje žilnaté ruce
tolik se podobající těm podivným řekám
s prokletých map³⁹⁰*

Mezi Bachelardem a Bieblem je určitý rozdíl v tom, že Bachelard při snění většinou upozaduje tělo nebo se soustředí k předmětnému protějšku: když člověk sní u ohně nebo nad vodou, zaujímá typický postoj a vše se odehrává v myšlenkách. Kdežto u Biebla podobné snění vede k napětí fyzické existence mezi dvěma místy a to v *Novém Ikaru* přechází v pohyb doslova po celém světě. Dalo by se říci, že básník se vlévá do bytí spíše nežli naopak. Jde o vzdušný pohyb, obrazný let, jak jej aluduje *Ikaros*, ačkoli nechybí ani metaforika plavby: „Miluji změnu / pluji všemi moři“.³⁹¹ *Nového Ikara* a zvláště první zpěv je možné číst z hlediska pohybu v prostoru: pohybují se věci ve světě a mluvčí básně se tím pohybem světa nechává unášet. Pohyb se děje ve dvou rovinách, asociaci obrazů doplňuje fyzický pohyb: let z místa na místo za tím, o čem mluvčí sní. Nejde o pohyb ducha nebo intelektu, asociované prvky má spojit pohyb těla.³⁹²

*Básník nový Ikaros lehce se vznáší v prostoru i čase
od sádrové sochy až k založení Říma³⁹³*

A fyzický pohyb je paralelní s pohybem veršů:

kolikrát mávnutím ruky já obešel celou Palestinu

³⁹⁰ Biebl, *Básně*, s. 205.

³⁹¹ Tamtéž, s. 221.

³⁹² Bachelard ve své knize *L'air et les songes (Vzduch a sny)* mimochodem něco z tohoto vzdušného pohybu nepostihuje, jako by stále zůstával nehybným pozorovatelem letu: totiž mnohost světa, kterou let obsáhne nebo chce obsáhnout, volnost projevující se nejen lehkostí letu, ale také vzdušným pronikáním mnohostí věcí.

³⁹³ Biebl, *Básně*, s. 207.

*i tyto verše klušou stejným rytmem
i tato báseň půjde křížovou cestou
jako by mým osudem bylo jíti ve stopách kokosových ořechů³⁹⁴*

Právě v *Novém Ikarovi* tělesný pohyb realizuje obrazné a prostorové asociace v nejvyšší míře: různá naladění plynule přecházejí v pohyb těla, zatímco v předchozích sbírkách šlo o víceméně statickou asociaci dvou míst. Horizontální pohyb v básni vytváří dynamickou jednotu světa, pro niž je příznačná právě mnohost a z hlediska poetiky polytematičnost. Převážně horizontálním pohybem je také nesen motiv prázdna na konci prvního zpěvu *Ikara*. Není ovšem jediný, motiv pádu v sobě zahrnuje už ikarovský mýtus, emblém celé skladby. Úzkostnou atmosféru, která ústí do evokace prázdna na konci prvního zpěvu, postupně připravuje křížení s komplementárním vertikálním pohybem pádu a vzletu. Ten vyvolává dojem chaosu, zmatku světa, v němž zavedené hodnoty ztrácejí smysl, jako by všemu vládl jakýsi vzdušný vír:

*Slyš aeroplán padá na hřbitov
a vojenská hudba vrací se zpátky
do tanečního sálu kde mladí důstojníci vyletěli
stropem zrovna do oblak
pro tenhle případ už dostali předem svoje železné kříže³⁹⁵*

Vzdušný pohyb, jemuž vládne emocionální vzmach, se opakovaně láme v pád, euforické naladění letu se mění v tísnivý pocit:

*Hledíš dolů na svůj obličej zkřivený vlnami jako hrozným smíchem
chytáš se zábradlí
ale marně
tvé srdce těžké závaží jak odbijí samo tě táhne dolů do hlubin³⁹⁶*

³⁹⁴ Tamtéž, s. 196.

³⁹⁵ Tamtéž, s. 200.

³⁹⁶ Tamtéž, s. 207.

Kdybychom měli přesněji určit zdroj pohybu nebo cíl touhy a snění, patrně je jím ze všeho nejvíc erotický cit a spolu s ním touha po exotice. Nejčastěji obojí, protože ženy jsou zdrojem snění o místech, v nich se otevírá mnohost míst světa:

*Má krásná Arsiti ve vás se křížují parníky všech pěti dílů světa*³⁹⁷

Proto jsem miloval míšenku která se zove Má Krásná Arsiti

abych si vzpomněl na některá švýcarská jezírka

abych zahlédl z okna modrý tok Amazonky

*abych náhle zaklepal vysoko v horách na bránu tibetského kláštera*³⁹⁸

Pohyb za naplněním touhy se v tomto emotivně polarizovaném prostoru jeví jako mužský a spíše závislý protipól ženského prvku, pro nějž je zase charakteristické zvláštní narcistní tkvění v sobě, intenzivní přítomnost, která je snad až zdrojem fyzického jevu, jakási vyzařující soběstačnost, jako by se vidění naplňovalo a uzavíralo do sebe, a tím dávalo vidět, zatímco muž ke své existenci v pohybu potřebuje podnět. Ženy se například velice často dívají do zrcadla, jako by to byl jejich základní atribut; pokud se naopak zrcadlo objeví v souvislosti s mužským subjektem, pojí se s motivem pádu nebo hlubiny.³⁹⁹

Jedním z nejhezčích obrazů ženského „autonomního narcismu“ je mrtvá žena odcházející sama v sobě v prvním zpěvu *Nového Ikara*:

V hrst růžového prachu proměněna

odchází krásná bez vrásek

jenom tak sama sebou zlehka zapudřena

*zmizela jako mizí v zahradě bělásek*⁴⁰⁰

³⁹⁷ Tamtéž, s. 217.

³⁹⁸ Tamtéž, s. 220. Sr. podobně báseň Šperk ve *Zloději z Bagdadu*: „Na jednu tvář si vzpomenu / ve světle tklivé luny, / a zpěněné vlny rozhrnu, / rozehrané struny [...] Už vás, milá nepustím, / ach, nikdy z náručí, / na zemi, na moři, všude vás zřím, kde svět s námi se otáčí“ (tamtéž, s. 111–112).

³⁹⁹ Sr. citované místo z *Nového Ikara* (tamtéž, s. 207) a podobně v Planciovi (2) (Biebl, *Dílo III*, s. 54).

⁴⁰⁰ Biebl, *Básně*, s. 198. Sr. dále ve čtvrtém zpěvu bohyni v aleji zrcadel (tamtéž, s. 216) a báseň ze *Zrcadla noci*, kde Biebl přirovnává duši k ženě, je náhle zahlédnuta a ihned mizí (s. 268): „To prozařuje sebe sama // Mohamedánka bez závoje / Zas zmizela nepoznána / V době kratší nežli je ve snu / Jakákoliv vzpomínka“.

Nový Ikaros se v jedné věci může jevit zvláště rozporný: první zpěv končí velmi silnou evokací prázdna a temnoty, na jejíž máchovský tón upozornil Šalda,⁴⁰¹ v dalších zpěvech motiv slábne, třebaže nemizí, a jako by byl relativizován extatickým vzmachem a erotikou. Máme tedy *Ikaru* číst jako poetickou báseň, která extatickým gestem zaplaší temnoty nedávné války, tak intenzivně připomenuté na řadě míst? Jaký význam pak má závěr prvního zpěvu v celé kompozici?

Ikaros je tradičně zařazován do linie básní inspirovaných Apollinairovým *Pásmem*, což trochu zastírá skutečnost, že Bieblova skladba má více inspiračních zdrojů a suverénně s nimi pracuje. Biebl *Ikaru* velmi zřetelně komponuje na základě pohybů. V Apollinairově *Pásmu* je sice důležitým motivem chůze, není ale principem pohybu celé básně, a podobně se tu objevuje výrazný, ale spíše izolovaný obraz letu. Z hlediska sledu obrazů má chůze, která u Biebla nehraje velkou roli, odlišnou kontinuitu než let. Báseň ovšem otevírá i uzavírá motiv plavby, a ten upozorňuje na další, rimbaudovskou inspiraci. Monumentální vstup básně, jak upozornil Josef Vojvodík,⁴⁰² naznačuje také, do jaké míry je Biebl nejen prožívajícím já, ale také „dirigentem“ básně: Cařihrad neboli Konstantinopol odkazuje k básníkovi samotnému a v určitém zrcadlení otevírá dvojí možnou identifikaci já-loď a já-prostor plavby. V rozvoji básně hraje větší roli identifikace mluvčího s lodí, již potvrzuje i závěr básně.⁴⁰³ Metafora plavby může odkazovat k tradici moderní poezie,⁴⁰⁴ ale ze všeho nejvíc je tu zřejmě přítomný Rimbaud, zmíněný také ve třetím zpěvu. U něj dosahuje identifikace já a lodi v této tradici vrcholu: koráb není jednoduchou alegorií člověka ve třetí osobě, spíše jde v básni o obraznou proměnu *já*.

Srovnání s Rimbaudem a samozřejmě s Máchou potom může ukázat, oč v „otázce prázdna“ jde. Opilý koráb pluje v nadšeném pohybu všemi moři světa, jeho plavba ale končí v momentu, kdy se ozve smutek a snící já se mění v malého

⁴⁰¹ Šalda, *Konstantin Biebl: Nový Ikaros*, s. 328.

⁴⁰² V rámci konference, kde byl text poprvé přednesen.

⁴⁰³ Je to asociace doslova *letmá*, netrvalá, stejně jako všechny ostatní, Bieblovi jde o chvilkový dotyk a splynutí s novým předmětem nebo obrazem, nikoli o fiktivní identitu.

⁴⁰⁴ Mj. k Baudelairově básni *Cesta (Voyage)*, Mallarméově básně *Vitr od moře (Brise marine)* a Rimbaudovu *Opilému korábu (Bateau ivre)*.

chlapce pouštějícího loďky. Rimbaud velmi ostře vyjadřuje bod zlomu sněného pohybu daný změnou naladění, pád extatické obraznosti zpět k fyzické přítomnosti:

Mais, vrai, j'ai trop pleuré! Les Aubes sont navrantes.

[...]

Si je désire une eau d'Europe, c'est la flache

Noire et froide où vers le crépuscule embaumé

Un enfant accroupi plein de tristesses, lâche

*Un bateau frêle comme un papillon de mai.*⁴⁰⁵

V této konstelaci je důležité zmínit také Máchu, protože Biebl stejně jako on umisťuje kritický moment na významné místo uvnitř básně, nikoli na její konec. U Rimbauda báseň procitnutím končí, zatímco Mácha nicotu z druhého zpěvu *Máje* dialekticky „překonává“ ve zpěvu čtvrtém (vertikálu nahrazuje pohybem k horizontu). Z jiného pohledu jde ovšem Máchovi o hlubší otázky lidské existence a Boha, zatímco u Rimbauda se krize přesouvá k protikladu snění a života a vystřízlivění souvisí s poznáním, že imaginárno nelze sjednotit s realitou, že obraznost není silou, která by mohla zasahovat do reálného světa, jak ji chápali romantici.

Biebl přinejmenším intuitivně tyto souvislosti tuší, ale také nezůstává tam, kde skončili jeho předchůdci. Prvním krokem, který dělá, je vystupňování plavby letem jako emblémem nové doby. V řadě počínající chůzí poutníka a flaneura u Máchy, Baudelaira a Apollinaira, pokračující plavbou u Rimbauda představuje let zintenzivnění obrazného pohybu. Druhá stránka úvodní asociace *Ikara* (já-prostor) naznačuje také to, že let obrací poměry: zatímco chodec nebo plavec jsou vázáni kontinuitou prostoru nebo alespoň logikou kontinuity, let podněcovaný přitažlivostí vzdáleného sám konstituuje prostor v asociativních skocích.

Prázdná na konci prvního zpěvu *Ikara* se otevírá ve chvíli, kdy po promyšlené řadě obrazů mizí, umlká nebo zaniká ženský pól, zdroj přitažlivosti.

⁴⁰⁵ Rimbaud, *Œuvres*, s. 131. „Příliš jsem ale plakal. Úsvity skličují. [...] Toužím-li po vodě Evropy, je to louže / černá a chladná, kde ve vonném soumraku / dřepící dítě plné smutku pouští / loďku křehkou jako květnový motýl.“

Tento zánik ženského prvku uvádí obraz proměny v bohyni války: „A nenajde voják na světě milenku / jež by se za noc nemohla proměnit v bohyni války“.⁴⁰⁶ V řadě motivů následuje citát z básně Stín Jaroslava Vrchlického, v němž Biebl zdůrazňuje slovo „žena“, hned ale opouští kontext Vrchlického básně a asociativně arénu spojuje s prostorem válečného chaosu („tam v poli co hlína stříká jako černá voda“), který znamená zmatení hodnot a zrušení přirozeného uspořádání především vzhledem k vertikální ose: „kde živí leží / kde mrtví stojí“. Tak se otevírá závěrečný výčet mrtvých a umírajících rytmovaný opakováním motivu tmy a prázdna. Do tmy a prázdna bubnuje bubeník, vysílá rádio a hledí mrtví, kteří na rozdíl od živých stojí – všechny tyto obrazy poukazují k horizontálnímu směru a naznačují zastavení pohybu příznačného pro vzlet Ikara. Postupné uhasínání poukazuje přímo také k erotickému motivu:

*Tak umírá na prknech herečka mladá a krásná
jako byla Jarmila Horáková*

Tak zhasne lampa do tmy a prázdna

*Tak zhasne láska do tmy a prázdna*⁴⁰⁷

Biebl, a v tom se spolu s Máchou liší od Rimbauda, chce tuto krizi, kritické místo básnického pohybu, překonat výhradně básnickými prostředky. Máchovo řešení je v duchu 19. století povytce dialektické, Biebl věc „řeší“ v rovině dynamické obraznosti, abych použil Bachelardův termín.⁴⁰⁸ Následující zpěvy *Ikara* by bylo možné číst jako pokus o obnovení vztahu mužského a ženského.⁴⁰⁹ Biebl

⁴⁰⁶ Biebl, *Básně*, s. 200.

⁴⁰⁷ Tamtéž, s. 202.

⁴⁰⁸ Např. Bachelard, *L'Air et les songes*, s. 36. Bachelard se také zabývá otázkou letu a pádu, více ale v kontextu reflexe pádu. Relevantní pro tento typ básně jsou jeho úvahy o cestě, kde se ukazuje rozdíl mezi asociací dvou míst a cestou: „Obrazností opouštíme obvyklý běh věcí. Vnímání a pojímání obrazností (*imaginer*) jsou stejně protikladné prvky jako přítomnost a nepřítomnost. Obraznost znamená být nepřítomen, vzlétat k novému životu. – Často je tato přítomnost bez zákona a vzruchu bez vytrvalosti. Snění se spokojí s tím, že nás přenesou jinam, aniž bychom museli skutečně prožít všechny obrazy na cestě. Snivec se nechává unést proudem. Skutečný básník se nespokojí s touto vyhýbavou obrazností. Chce, aby obraznost byla *cestou*“ (tamtéž, s. 8).

⁴⁰⁹ Jen stručně naznačuji: ve druhém zpěvu dominuje žena a nepřítomnost muže, sr. silný úvodní obraz: „Nevěsty už došly výbavu proč ženich stále nepřichází?“ (s. 204), závěr přechází k

pozoruhodně pracuje s dynamikou obrazů: následující zpěvy využívají momentu chybění a ztráty (ženy čekající na muže), nespokojenosti, touhy a nostalgie⁴¹⁰ k obnovení pohybu, který je zobrazen jako fyzický, ale je především pohybem obraznosti. Protiváhou závěru prvního zpěvu je konec celé básně, kde na místě mrtvých žen stojí míšenka Arsiti, v níž se otevírá celý svět. Obrazným protikladem prázdna je nakonec Evino jablka jako symbol plnosti: „které nikdy neubývá [...] které se koulí okolo celého rovníku / a propadá skrz všechna staletí“.⁴¹¹

Rimbaudova skepse v závěru *Opilého korábu* má na druhou stranu větší dosah, protože zřetelně reflektuje rozdíl mezi rovinou básnické obraznosti a skutečností. Realistický pohled na možnosti obraznosti vede Rimbauda za hranice poezie, k definitivnímu odmlčení. U Biebla vitální metaforika letu, obnovení sil v hloubce oceánu-paměti odpovídá dynamické povaze *Nového Ikaru*, zároveň je ale řešením pouze obrazným. Také Biebl ale má svůj definitivní „pád“ do fyzické reality, z něž se již nelze vznést k pokračování letu. Projevuje se v následujících dvou sbírkách a bylo by možné jej číst jako vědomí neslučitelnosti básně a reality.⁴¹² I tato nová situace umožňuje básně, ale jiné a v jiné konstelaci obrazů.

Ve větší míře nyní přicházejí ke slovu obrazy typu montáže a jedním z jejich průvodních motivů je určitá krutost světa vůči člověku. Hned v první básni sbírky *Nebe peklo ráj* nazvané *Vichřice* letí se objevuje obraz krvavých stop, který nepřekryje ani určitá lehkost v druhé části básně. Verš „A nemáš nikdy klid“, vypuštěný ve vydání z padesátých let, jako by vyjadřoval únavu neustálou změnou. Pohyb, který je v *Ikaru* vlastní člověku, se ve sbírkách z třicátých let stává spíše atributem vnějšího světa nebo dílem jeho působení a mluvčí básní jej prožívá až jako neslučitelný s „vnitřním světem“ pocitů a myšlenek („Ať se jen

mužskému pólu a motivu oceánu, který spojuje hloubku zániku a očištění, „Však musel na to přijít oceán / aby odplavil těch milión mrtvých od Verdunu“ (s. 208). Třetí zpěv je ve znamení mužského pólu a cesty a návratu k ženskému pólu, a čtvrtý zdůrazňuje spojení obou v komplementárních obrazech kanibalismu a „vrhání se“ do ženy: „Vždy znova a znova se vrhám po hlavě do těchto magnetických zorniček“ (s. 216) a končí obrazem Evina jablka, jež v sobě spojuje všechny pohyby básně: let, pád a plavbu i erotiku a tělesnost v motivu nakousnutí jablka.

⁴¹⁰ Sestup do hloubky (oceánu a zároveň paměti a nevědomí) se pojí s obnovením rychlosti pohybu: „bláznivý orchestr řízený bůhví kterým z tvých zvápenatělých předků / [...] nutí nás stále k delšímu letu [...] stále k rychlejšímu tempu“ (s. 107).

⁴¹¹ Tamtéž, s. 220.

⁴¹² *Nebe peklo ráj* (1931) a *Zrcadlo noci* (1939).

dohodnou hlasy zvenčí / Ať se jen dohodnou s těmi uvnitř“).⁴¹³ Místo extatického elánu a pohybu je nyní pro Bieblovy básně příznačné melancholické naladění, pocit vydanosti pohybu světa, a dalo by se říci, že se zároveň pojí s reálnějším pocitem tělesnosti, totiž tělesné přítomnosti teď a tady, se vším, co to obnáší. Pád, tak často přítomný i v dřívějších básních, se nyní ukazuje jako pád do přítomného těla a času, a poetika extatického pohybu se posouvá k reflexivní lyrice. Obrazy typu montáže poukazují ke světu jako filmovému pásu, na němž se velkou rychlostí střídají různé scény. I reflexi ale Biebl vyjadřuje v tělesné rovině, tělesný člověk je místem, kam se tento až šílený pohyb zapisuje:

Ale nic se neděje kromě rychlosti

Cítíš jak tvoje tvář stává se zvolna zrcadlem času⁴¹⁴

⁴¹³ Biebl, *Básně*, s. 269.

⁴¹⁴ Tamtéž, s. 245.

9. K lyrické paměti po druhé světové válce

(Paul Celan a Jiří Kolář)

I

Události druhé světové války vnesly do vnímání poezie zřetelný zlom, který můžeme sledovat ve výrazném nástupu antilyrických tendencí,⁴¹⁵ ale také v teorii a kritice. Známa jsou Adornova často a nepřesně citovaná slova o nemožnosti poezie po Osvětimi. Situace, domnívám se, zahrnuje několik důležitých momentů. Je problematické psát poezii ve starším slova smyslu a oslavovat starý, předválečný svět, bez ohledu na události, k nimž došlo. V tomto smyslu lze hovořit o „ztrátě obrazu světa“, jako by se uspořádaný kosmos změnil v noční můru. Takový rozklad světa můžeme číst v Kolářových *Prometheových játrech* a v řadě dalších apokalyptických básních poválečné doby. Problematická je vůbec přirozená víra ve svět, jak to subtilně naznačují básně Paula Celana (například skladba *Těsna, Engführung, 1957–1958*) nebo Yvese Bonnefoy (*O pohybu a nehybnosti Jámy, Du mouvement et de l'immobilité de Douve, 1953*). Předmětem poezie mohou být samotné události, tady ale selhává jiným způsobem. Řada autorů konstatuje, že fakta a dokumenty podávají natolik silné svědectví, že není třeba přidávat další slova, ba to ani není možné. Na druhé straně je ale třeba brát v úvahu toho, kdo se k faktům a dokumentům vztahuje a historickou proměnlivost tohoto vztahu. Báseň, jako specifický druh projevu, by také měla najít patřičný způsob vyjádření a připomínat, že nejde o konvenční vzpomínku, která události tlumí nebo zahlazuje, nýbrž o živou paměť obrácenou proti zapomnění.⁴¹⁶

Adorno se k věci vyjádřil diferencovaněji a několikrát. Nejčastěji zmiňovaná formulace z roku 1949 je ale vytržena ze složitější dialektické myšlenky a dotýká se určitého momentu nejasnosti nebo váhání:

⁴¹⁵ Sr. Hamburger, *The Truth of Poetry*, kap. 9.

⁴¹⁶ Aleida Assmannová rozlišuje čtyři fáze připomínání traumatické minulosti. Celanovu i Kolářovu poezii můžeme situovat do druhé fáze, v níž vzpomínání funguje „jako překážka zapomnění“ a zvláště u Celana je obrácena proti první fázi „dialogického zapomínání“, *Od kolektivního násilí ke společné budoucnosti*, s. 241.

Kulturní kritika je konfrontována s posledním stupněm dialektiky kultury a barbarství: napsat báseň po Osvětimi je barbarské, a to rozleptává také poznání, které vyjadřuje, proč se stalo nemožné dnes psát básně.⁴¹⁷

Výrok rozhodně není jednoznačný: hovoří o barbarství, ale také říká, že poznání v této věci je problematické nebo problematizované samotným psaním básní.

Později Adorno svá vyjádření doplňuje a koriguje v několika směrech. V roce 1962 v eseji *Engagement* píše: „Tvzení, že po Osvětimi je barbarské dále psát poezii, bych nechtěl zmírňovat; negativním způsobem vyslovuje impuls, který oživuje angažované básnictví.“ Ani tady není tedy odsudek absolutní, nýbrž má pro poezii představovat podnět. A na reakci Hanse Magnuse Enzensbergera, již se dočkaly jeho starší texty, dodává:

Pravdou ale zůstává také Enzensbergerova odpověď, že básnictví musí obstát právě před takovým verdiktem, tedy nesmí už svou pouhou existencí po Osvětimi podlehnout cynismu. Přemíra opravdového utrpení nesmí být vydána zapomnění; Pascalův teologický výrok: „On ne doit plus dormir“ musí být sekularizován.⁴¹⁸

V *Negativní dialektice* (1966) dále zdůrazňuje, že nejde jen o poezii jako takovou, ale také o reakci na prožité utrpení: „Neustávající utrpení má stejné právo na vyjádření, jako má mučený člověk právo křičet; proto možná nebylo správné tvrdit, že po Osvětimi nelze psát básně.“⁴¹⁹ V *Estetické teorii* (vydané posmrtně 1970) tento ohled dále rozvádí a zmiňuje při tom také Paula Celana. Tady se původní a dlužno říci značně hyperbolický imperativ posouvá do jemnější teze o básnické řeči a „lyrice bez aury“:

⁴¹⁷ „Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frißt auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben.“ Adorno, *Kulturkritik und Gesellschaft*, s. 30.

⁴¹⁸ Adorno, *Noten zur Literatur*, s. 422–423.

⁴¹⁹ Adorno, *Negative Dialektik*, s. 355.

Od doby Mallarméovy se hermetická poezie ve své více než osmdesátileté historii změnila, zčásti i jako odraz společenské tendence: fráze o věži ze slonoviny se již dále nehodí pro monadické výtvary bez oken. Začátky nebyly bez malicherného a pochybného nadšení určitého uměleckého náboženství, jež si namlouvalo, že svět je stvořen kvůli jednomu krásnému verši nebo jedné dokonalé větě periodě. U Paula Celana, jednoho z nejvýznamnějších reprezentantů hermetické poezie v současné německé lyrice, se zkušenostní obsah hermetičnosti převrátil. Tato lyrika je proniknuta studem umění tváří v tvář utrpení, jež uniká jak zkušenosti, tak sublimaci. Celanovy básně chtějí vyslovit krajní hrůzu mlčením. Jejich pravdivý obsah se nám stává něčím negativním. Napodobují řeč, která je níže než řeč bezmocného člověka, ba dokonce všeho organického, napodobují mrtvou řeč kamenů a hvězd. Odstraňují se poslední rudimenty organična: přichází k sobě to, co Benjamin u Baudelaira označoval jako lyriku bez aury.⁴²⁰

Adorno tedy své hodnocení zjemňuje a postupně se v něm mění i pohled na poezii: v roce 1949 bylo psaní básní barbarské proto, že šlo o kulturní akt. Ale výkřik, s nímž báseň srovnává, nebo řeč, která není lidská, nýbrž blíží se kamenům a neživé přírodě, není součástí kultury v obvyklém slova smyslu. Podobné otázky si nekladli jen filozofové. Také básníci vyslovují podobnou skepsi k básnickému jazyku a poskytují určité odpovědi. Jiří Kolář v šedesátých letech v textu *Snad nic, snad něco... píše:*

A k asamblážím mě přivedla návštěva Osvětimského muzea. Byl to pro mě jeden z největších otřesů, jaké jsem zažil: zasklené obrovité místnosti plné vlasů, bot, kufřů, oděvů, protéz, nádobí, brýlí, dětských hraček atd. Všechno poznamenané něčím, na co umění nestačilo, a snad nikdy nebude stačit. Tady se dovršila moje skepse ke všemu, co pracovalo a pracuje s

⁴²⁰ Adorno, *Estetická teorie*, s. 422–423.

*umělým šokem, ke všemu, co kdy chtělo a chce épatetizovat, dráždit, provokovat, k jakémukoliv exhibicionismu.*⁴²¹

Podíváme-li se na poválečnou českou poezii, skutečně se tu objevuje téma mlčení, vědomí, že básnická řeč je v dané chvíli nedostatečná. Intenzivně tento nárok vnímal František Halas: „kručí to ve mně děsem / a nic není po ruce“ píše v básni nazvané „A co básník?“. Už titul básně naznačuje, že otázkou je nyní také role básníka.⁴²² Jíří Kolář si v červenci 1949 v *Očitém svědku* zapisuje Halasova slova:

FRANTIŠEK HALAS: ...Nepíši, jen semtam to zkusím, abych se ujistil, že pramen nevyschl, že má ještě sílu, a když vidím, že je vše při starém, že by to lehce šlo dál, to mně stačí. Mučí mne cosi jiného, co zůstává vždy za básní, jako by tam stál člověk s nějakým nesdělitelným osudem, který kdyby promluvil, změnil svět. Nemohu přijít na to, jaký kámen má v ústech a proč, kde vězí jeho moc.

*...Odháním od sebe nápady jako mouchy. Chvíli mne znepokojuje téma „udavače“, jindy zas „zrádce“, chvíli se zjeví strach anebo přijde „samota“. To všechno by mohly být básně, ale mně nějak už nejde o poezii ani o pravdu, něco je za tím vším, co je víc než toto všechno dohromady, to důležitější v životě. Říká se, že umírajícímu se zjevují v paměti události a činy, které byly v jeho životě nejdůležitější, které snad držely jeho osud pohromadě, aby se nerozklížil: o těch bych chtěl vědět, které to jsou, ty snad mají lidé společné, snad těmi bych mohl něco svést, něco dokázat, než to tu doklepu.*⁴²³

Dva důležité momenty, které Halas zmiňuje, obraz mlčení („jaký kámen mám v ústech“) a integrita člověka do značné míry určují Kolářův básnický program čtyřicátých a začátku padesátých let, jehož vrcholem jsou *Prometheova játra*. V odlišné poloze najdeme něco podobného v některých básních Paula

⁴²¹ Kolář, *Snad nic, snad něco...*, s. 291.

⁴²² Halas, *A co básník*, s. 112.

⁴²³ Kolář, *Očitý svědek*, s. 197. Ke Kolářovým spisům odkazují vždy názvem konkrétního díla, z něž citují, a který je vždy součástí názvu svazku.

Celana. Oba jinak velmi rozdílné autory spojuje zájem o živou paměť toho, co se stalo, hledání básnické formy, která by nesklouzla k pouhé konzervaci minulosti.

II

Jednou z nejznámějších básní vztahujících se k tématu holocaustu je Celanova *Fuga smrti*. Vznikla patrně v květnu 1945, v roce 1947 vyšla v rumunském překladu, v roce 1948 ve Vídni jako součást sbírky *Písek z uren* a teprve v roce 1952 byla poprvé vydána v Německu a dostala se do širšího povědomí. Báseň nebyla zpočátku přijímána jednoznačně, byla jí vytýkána lyričnost neadekvátní tématu, nicméně se záhy stala prototypem poezie vztahující se k holocaustu.⁴²⁴ Celan sám si časem vytvořil rezervovaný postoj ne přímo k Fuze, ale spíše k její recepci. V roce 1970 píše: „Tato báseň musí teď ještě dlouho zůstat jen sama u sebe. Já sám ji již veřejně nečtu.“⁴²⁵ Ovlivnit jej mohlo více okolností, komentáře připomínají, že v druhé polovině padesátých let začala být *Fuga* chápána jako báseň, která mladým Němcům pomáhá překonat minulost.⁴²⁶ Což se Celana muselo dotknout, protože jemu nešlo o asimilaci minulosti, nýbrž naopak o připomínání toho, co asimilovat nelze.

Vezměme slavný začátek Celanovy básně, který dobře charakterizují Adornova slova o negativním obsahu a mlčení:

*Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends
wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts
wir trinken und trinken⁴²⁷
wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng*

*Černé mléko jitra pijem je navečer
pijem je v poledne zrána a pijem je v noci
pijem a pijem
v oblacích kopeme hrob tam se neleží těsně⁴²⁸*

⁴²⁴ Wiedemann, *Kommentar*, s. 606–607; Felstiner, *Paul Celan*, s. 288.

⁴²⁵ Wiedemann, *Kommentar*, s. 607.

⁴²⁶ Felstiner, *Paul Celan*, s. 118, 258.

⁴²⁷ Celan, *Die Gedichte*, s. 40.

Často zmiňovaný sugestivní obraz černého mléka není originální Celanovou metaforou. Objevuje se u jeho krajanky a přítelkyně Rose Ausländerové i dalších básníků z Celanovy rodné Bukoviny. Řada z těchto souvislostí vyšla najevo až po Celanově smrti a do jisté míry proměnila pohled na jeho nejznámější báseň i celé dílo. Tyto okolnosti před nedávnem v češtině shrnul Radek Malý.⁴²⁹ Lze ale dodat, že obraz černého mléka najdeme leckde jinde než u bukovinských básníků, počínaje devátou runou Kalevaly. Výskytů v moderní literatuře, které Celan mohl znát, je více (včetně Paula Claudela v roce 1894 nebo Rilka). Delší pasáž obrazu černého mléka věnoval Gaston Bachelard na konci čtyřicátých let,⁴³⁰ a jistě by se našly ještě další doklady. To nic nemění na skutečnosti, že s Fugou smrti se změnila jedna důležitá věc – po Celanovi se z obrazu stává společný majetek a dalo by se říci topos, kdyby jeho významy nebyly tak různorodé. Pokud je u Celana něco osobitého a původního, je to spíše ono opakované „píjem“, které z obrazu dělá silnou existenciální metaforu. První lidská potrava se ve Fuze mění v cosi tísnivého, co dusí svou nesnesitelnou blízkostí a evokuje také nemožnost volně promluvit. V tom je černé mléko také metaforou zastavené řeči. Paradoxní a souznačný kontrast svobody spojené se smrtí vytváří hned v dalším verši hrob, který mluví kopou v povětří a kde se neleží těsně. Pokud se zastavíme u jednotlivých obrazů básně, pod onou hudebností, která jí byla vytýkána, se vynoří rovina vnitřně rozporných obrazů, které se takové interpretaci vymykají. John E. Jackson označuje tuto práci s jazykem Celanovým vlastním termínem *Gegenwort* (respektive ve francouzštině *contre-parole*), což můžeme přeložit jako protislovo.⁴³¹ Celan termín používá v Meridiánu, řeči, kterou pronesl při udělení Büchnerovy ceny v roce 1960. „Protislovo“ pronáší v citátu z Büchnerovy Dantonovy smrti Lucile, žena jednoho z Dantonových druhů, po popravě. Ve chvíli, kdy už je po všem a něco takového nemá nejmenší smysl, zamyšleně zvolá: „Ať žije král!“ – „Jaké slovo! To je

⁴²⁸ S úpravami zde i dále cituji překlad Ludvíka Kundery (Celan 1986). Závěr posledního citovaného verše Kundera překládá: „člověk má místa dost“; zde upřednostňuji doslovnější převod, který odkazuje k pozdější básni Těsna.

⁴²⁹ Malý, *Domovem v jazyce*, s. 45–65.

⁴³⁰ Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, s. 23–25.

⁴³¹ Jackson, *Paul Celan*, s. 13n.

protislovo, /.../ je to akt svobody. Je to krok. /.../ nevzdává se tu hold žádné monarchii ani zakonzervovanému včerejšku. Vzdává se tu hold majestátu absurdna zrozenému pro lidskou přítomnost,“ komentuje pasáž z Büchnera Celan.⁴³² „Černé mléko jitra“ je obraz založený na záporu: nikoli logickém, nýbrž v rovině fyzického prožitku, v rovině té nejvyšší intimity – to, co je první potravou a ve spojení s jitem také počátkem dne a života, se mění v niterně nepříjemnou tekutinu popírající život, v něco, co dusí. Opakované sloveso *trinken* podtrhuje nekončící pití jako nesnesitelné a zároveň bezdůvodné násilí, do nějž jako by se člověk narodil, jako násilí pobytu na světě.

Celan sám říkal, že „černé mléko jitra“ není žádná metafora, žádný oxymóron nebo řečnická figura, nýbrž skutečnost.⁴³³ Tento obraz lze analyticky číst jen do určité chvíle, pak je nutné se pokusit o afektivní čtení a setrvat u toho, co je na něm téměř nesnesitelné. Tento obraz neposkytuje možnost sympatie nebo příklonu v duchu Bachelardova čtení obrazů. I přes tento odpor obrazu byla Fuga časem čtena jako vypořádání se s minulostí. Takové čtení se opírá o celkovou hudebnost básně i některé lyrizující pasáže a svým vyzněním může připomenout Kolářovy výhrady na adresu umění.

V letech 1957–1958 napsal Celan báseň *Engführung* (Těsna), která v něčem představuje protějšek *Fugy*. Obsahuje několik aluzí na *Fugu* (především v rovině hudebních názvů) a celá její výstavba jako by se bránila podobné asimilaci, jaká potkala *Fugu*. Celan tu nepracuje s negativními obrazy typu „černé mléko“, nýbrž s prvkem negace, který se vzpírá bližší konkretizaci. V básni zprvu nefiguruje jednoznačný plurál „my“. Slovesné osoby se v ní promyšleně střídají a mění se podle situace. První osobu plurálu předchází ostré rozdělení na já – oni.⁴³⁴ Báseň začíná takto:

*Verbracht ins
Gelände
mit der untrüglichen Spur:*

⁴³² Celan, *Gesammelte Werke* III, s. 189–190.

⁴³³ Wiedemann, *Kommentar*, s. 608.

⁴³⁴ *Engführung* (*Die Gedichte*, s. 113–118) je nejdelší Celanova báseň a jedna z nejobtížnějších. Zde se soustředím jen na některá místa důležitá v dané souvislosti.

*Gras, auseinandergeschrieben. Die Steine, weiß,
mit den Schatten der Halme:
Lies nicht mehr – schau!
Schau nicht mehr – geh!*

*Deportován do
terénu
s neklamnou stopou*

*Tráva roze-psaná. Kameny, bílé,
se stíny stébel:
Nečti už – hled'!
Nehled' už – jdi!*

Peter Szondi, autor důležité studie o Těsně, zdůrazňuje performativní stránku: „deportován“ je (také) čtenář už tím, jak jej nesrozumitelnost úvodních slov vtahuje do situace. Báseň Szondi v tomto směru přirovnává k textu-krajině, v níž se čtenář pohybuje.⁴³⁵ Stopa v této chvíli znamená něco nečitelného a paradoxního – nevíme, co se stalo, a přece je tu nejasná a nepochopitelná stopa, možná příčina celé situace. Člověk je vyzýván ke konání celou touto scénou, v níž zaznívá neosobní imperativ – nečti – nehled' – jdi! Tušíme, že výzva se stopu souvisí, ale zároveň vede dál. Je tu naznačen vztah minulého a budoucího, báseň je výrazně otevřena kupředu, jenže nemáme žádné ponětí o přítomnosti.

V následujících verších se objevuje negativní prvek:

*Der Ort, wo sie lagen, er hat
einen Namen – er hat
keinen. Sie lagen nicht dort. Etwas
lag zwischen ihnen. Sie
sahn nicht hindurch.*

⁴³⁵ Szondi, *Durch die Enge geführt*, s. 347.

*Sahn nicht, nein,
redeten von
Worten. Keines
erwachte, der
Schlaf
kam über sie.*

*Místo, kde leželi, má
jméno – nemá
žádné. Neleželi tam. Něco
leželo mezi nimi. Neviděli
skrz.*

*Neviděli, ne
mluvili o
slovech. Žádné
neprocitlo,
spánek
na ně přišel.*

Jak číst tuto negaci jména a místa? Situace je nejasná, chybí odkazy k celkovému rámci. Vezměme pro srovnání 4. verš Fugy („wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng“ / „v oblacích kopeme hrob tam se neleží těsně“), který se tu ozývá. Ten můžeme číst „pozitivním“ způsobem, tedy různě jej konkretizovat, k nějakému, byť imaginárnímu místu odkazuje. *Těsna* v komplikované figuře rozbíjí samo místo. Jediným určením místa je to, že tam „oni“ leželi, což je v zrcadlovém výroku popřeno. V centru ale stojí jméno: jako by existence nebo neexistence jména umožňovala nebo znemožňovala místo. „Oni“ přesto nějakým způsobem *jsou*, i když nemají místo, protože řeč je dále o nich. Szondi soudí,⁴³⁶ že důvod tohoto stavu lze najít v následujících verších: „Etwas / lag zwischen ihnen“ („Něco / leželo mezi nimi“). Toto „něco“ není jen

⁴³⁶ Tamtéž, s. 355.

příčinou nebo jen důsledkem situace, nejde o něco zapomenutého, nýbrž spíše vytěsněného, co nelze pojmenovat. „Oni“ nevnímají situaci a pouze hovoří. Jejich řeč je ale nedostatečná, slova se jen opakují, nepřibližují význam, ale naopak je zpředměňují a vytvářejí distanci přecházející v nerozumění. Jejich řeč je podobně ne-řečí, jako místo ne-místem, a deficientní stav (Szondi) nakonec vyjadřuje spánek. V této situaci můžeme číst také Celanův rozčarovaný postoj k recepci jeho poezie: ne vnímání a naslouchání slovům, nýbrž jen řeč o nich.

Kdo jsou v citované pasáži *oni*? Ve *Fuze* bylo možné ono „man“ ztotožnit s oběťmi holokaustu a skrze plurál „wir“ k nim přičíst i básníka jako kolektivního mluvčího. V *Těsně* takové „my“ nefunguje. V pasáži, která následuje, se mění perspektiva. Na scénu vstupuje *já* a stává se hlasem, přímo ztělesněním onoho nejasného „etwas“. Tísňivý předmět začíná hovořit a *oni* se mění v oslovované *vy*. Vztah je nyní těsnější, obě strany spojuje zvláštní rozhovor. Podobně jako jejich řeč byla vyprázdněnou řečí nad slovy, *já* promlouvá zase pod slovy, pomocí zvuků, které se dotýkají dechu spících. Zatímco slova lze opakováním zbavit významu, toto tikání význam jako slova nemá, spíše dráždí a probouzí tím, že poukazuje na to, co nelze slovy zachytit:

*Ich bins, ich,
ich lag zwischen euch, ich war
offen, war
hörbar, ich tickte euch zu, euer Atem
gehorchte, ich
bin es noch immer, ihr
schlaft ja.*

*Já to jsem, já,
já ležel mezi vámi, já byl
otevřený, já byl
slyšitelný, já jsem vám tikal,
(se vás dotýkal), váš dech
poslouchal, já*

*to jsem, ještě pořád já, vy
přece spíte.*

V této pasáži se Celan oklikou blíží „dokumentárnímu“ typu paměti, v níž by měly promlouvat věci samy, a jeho postup připomíná Adornova slova. Spíše než řeč je to fyzický kontakt, který nelze převést do slov.

Ve střední části Těsny se tyto motivy dále rozvíjejí v několika směrech, ale báseň celkově vyznívá skepticky, ono „něco“, co brání i hovoří, není až do konce vysloveno. V předposlední části se ironicky trhá řeč žalmu, jako by ztrácela smysl:

*Chöre, damals, die
Psalmen. Ho, ho-
sianna.*

*Also
stehen noch Tempel. Ein
Stern
hat wohl noch Licht.
Nichts,
nichts ist verloren.*

*Ho-
sianna.*

*In der Eulenflucht, hier,
die Gespräche, taggrau,
der Grundwasserspuren.*

*chóry, tehdá, a
žalmy. Ho, ho-*

sana.

*Tak tedy
dosud stojí chrámy. Z hvězd
jedna
snad ještě svítí.
Nic,
není ztraceno.*

*Ho-
sana.*

*Za soviho šera, zde,
hovory, šedodenní,
stop spodních vod.*

Zůstává člověk v terénu (*Gelände*), ale někde na okraji. Celá poslední část, opakující motivy ze začátku básně, je vložena do závorek, jako ztišené opakování, ale také jako by celá úvodní situace ztrácela význam:

(– – *taggrau,*

der

Grundwasserspuren –

*Verbracht
ins Gelände
mit
der untrüglichen
Spur:*

*Gras.
Gras,*

auseinandergeschrieben.)

(– – *šedodenní,*

stop

spodních vod –

Deportován

do terénu

s

neklamnou

stopou:

Tráva.

Tráva,

roze-psaná.)

Motiv „neklamně stopy“ doplňují „stopy / spodních vod“. Co znamená toto zdvojení? Szondi zdůrazňuje motivy paměti v posledních částech básně a protiklad hovorů „stop spodních vod“ a „mluvení o slovech“ ze začátku básně. Obojí stopy pak ztotožňuje se slovem.⁴³⁷ Proč ale dvojí stopy, proč spodní vody? Voda může odkazovat k reáliím z filmu *Nuit et brouillard*, jehož scénář Celan přeložil, ale v abstrahovaném posunu jeho básně také k paměti. Eric Kligerman slovo *taggrau* přirovnává k freudovskému předvědomí, sfěře, v níž se artikulují a formují významy.⁴³⁸ Náčrt básně, který Kligerman cituje, naznačuje motiv krematorií a rozhovoru s pozůstatky mrtvých. To tušené, nebo přítomné ve formě stop, se v náčrtu posouvá k řeči a může být předmětem hovoru:

Im Verkohlen.

Gespräche, rasch,

⁴³⁷ Tamtéž, s. 387.

⁴³⁸ Kligerman, *Sites of the Uncanny*, s. 182. Kligerman čte Celanovu báseň vedle Resnaisova filmu o koncentračních táborech *Nuit et brouillard* (1956), jehož scénář Celan přeložil do němčiny a některé motivy z něj použil ve své básni.

*mit den Grundwasserspuren*⁴³⁹

V zuhelnatělem.

Hovory, rychlé,

se stopami spodních vod.

Podle rukopisných variant v básni zprvu figuroval rozhovor se stopami spodních vod. Několik stupňů textu ukazuje postupnou změnu určení až ke konečnému „taggrau“ a definitivní oddělení spodních vod – jejich stopy hovoří jen spolu.⁴⁴⁰ „Neklamná stopa“ ze začátku básně má svůj protějšek v hlubinných stopách evokujících paměť, a ty se nyní ozývají, stále však nekomunikují s povrchovými stopami. Celá situace se ujasnila, ale nevyřešila. Nedošlo ke spojení hloubky minulosti s přítomností. V tom se také ukazuje možný význam onoho *Gelände*, terénu – svět přestal být poznatelným kosmem, proměnil se v terén, do něž je člověk deportován či přesunut. Báseň může vyznačit určitou dráhu „terénem“, ale nakonec jen ukazuje, že terén není svět a člověk nadále žije v neurčitém *Gelände*, nikoli ve světě jakožto uspořádaném kosmu. Lidská řeč nemůže v tomto terénu vyjadřovat poznání, ani k němu dospět. Vytváří clonu a úkolem básně je tuto clonu ne odstranit, ale narušit a s obtížemi přivést k nejasnému hovoru paměti.

III

Jiří Kolář není subtilní lyrik jako Celan, jeho poetika je zcela jiná a nenajdeme patrně ani větší strukturní analogie. Chci ale poukázat k několika styčným bodům, které pomáhají pochopit tento „terén“, tak významně určený minulostí. Zcela obecně lze říci, že i u Koláře se objevuje důraz na kolektivní paměť nedávných událostí. A tato paměť se úzce vztahuje k člověku a jeho existenci.

Připomněl jsem motiv mlčení, který se objevuje například u pozdního Halase. Kolář se otázkou mlčení ve stejné době intenzivně zaobíral a nahlížel ji

⁴³⁹ Celan, *Sprachgitter*, s. 101.

⁴⁴⁰ Podle kritického vydání se místo měnilo takto: „Gespräche mit / einer Grundwasserspur“ – „Gespräche, geheim, / mit Grundwasserspuren“ – „Gespräche, rasch, / mit den Grundwasserspuren“ – „Gespräche, grau, / mit Grundwasserspuren“ – „die Gespräche, grau / der Grundwasserspuren.“ Celan, *Sprachgitter*, s. 100–101, 96–97.

tehdy jinak než Halas: básník, umělec je svědkem a má vydávat svědectví, nesmí mlčet. Kolář se několikrát vrací k době protektorátu a tehdejšímu chování umělců a imperativ, vůči kterému pociťuje selhání, přenáší do přítomnosti padesátých let. V roce 1950 píše:

Protektorátní: ... Domnívali jsme se, že vše, co můžeme udělat bez postranních myšlenek, bude čisté a spravedlivé, že vše, co můžeme udělat s láskou, bude činem, na který máme právo.

A zatím se stal pravý opak. Zatím, místo abychom někomu pomohli, nepomohli jsme ani sobě. Jak jinak se mohu dívat na vše tehdy vzniklé než tak, že všechno za mne musil zaplatit někdo jiný, jiný musil dát svůj život všanc nejšílenějšímu vraždění, v plen nejhroznějšímu trmácení, hladu a bídě bez konce.

Nestáli si zde umělci i jejich umění nějak v závětrí... Až dnes víme, že jsme měli mít již tehda odvahu mlčet, mlčet i životem, a ukázat těm, kteří nám tolik věřili, kteří na nás tolik spoléhali, že bez těch v žalářích, ve vyhnanství, mučírňách, hromadných hrobech, neznámých hrdinů to nejde a nemůže jít. Až dnes to víme, až dnes, kdy nepřítel je prozíravější a vzal nám pod rukama i tuto jedinou možnost veřejně ukázat nesouhlas: nedovolil, abychom to učinili sami, umlčel nás sám.⁴⁴¹

Podobná konfrontace protektorátní doby a přítomnosti se u Koláře opakuje vícekrát a na rozdíl od Celana pociťuje Kolář imperativ dostat nyní novému stavu věcí. Dobu totality prožívá jako určité opakování války, to prokazují slova „až dnes, kdy nepřítel...“. Vztah mlčení a řeči ale není jednoduchý, protože není jednoduché to, co má být řečeno. Dilema se vši jeho naléhavostí ukazuje zápis z *Roků v dnech* z 10. září 1946:

⁴⁴¹ Kolář, *Prometheova játra*, s. 95–96. Pro srovnání je důležitý pozdější (1955) zápis v *Přestupném roku* (s. 76–77), který je vůči umělcům ostřejší, ale zároveň distancovanější, jako by se mluvčího (Koláře) netýkal, místo „my“, je tu jen „oni“. K tématu „okupace“ se Kolář neustále vrací, důležité je místo v *Očitém svědkovi* (s. 139), mnohokrát také v souboru *Psáno na pohlednice*.

Schnoucí prádlo štítů střídá spící dobytek polí. Vlak srší, jsem sám v celém vagónu. Na minulé stanici vystoupili poslední milenci. Tma ani křik železa je nestačily ukryt, mladík svlékl kabát a pod jeho clonou ... kola duní. Již potřetí jsem otevřel okno a znovu je zavřel. Napřed jsem zaháněl tvé oči, potom – tam kousek za městem traktory čeří půdu, mladík s knihou si vyšel po práci za konečnou stanici tramvaje, sedlák ve svátečním se vrací z berňáku a letadlo zastavuje děti na stráni; a zde dívky ve vazárně v druhém suterénu se mě ptaly, jaký je venku den; lhal jsem a mluvil o hluché obloze podobné očím rabína, jemuž celý den přinášeli k ohledání vnitřnosti zvíře a ptáků, o obloze, která se rozezpívá nejdříve k páté hodině. A nyní – přízrak okovaných nohou rozšlapávající tvář ženy; bylo to na témž místě mezi Prahou a Kladnem na jaře 1942, opilí vojáci, jeden se sápal po nadrech té matky, a když mu plivla do tváře...⁴⁴²

Situace je snad zřejmá – básník jede vlakem, zaznamenává své okolí a na jednom místě se náhle zarazí a vzpomíná na událost, od níž uplynuly čtyři roky. Musíme se ptát – co tehdy dělal? Jen se díval a nepokusil se zasáhnout? A pokud ano, proč o tom teď píše, jak o tom vůbec může psát? – Je důležité zápis takto číst, nesnažit se dilema nějak změkčit nebo obejít. Protože Kolář je ukládá také svému čtenáři. Co bych asi tak dělal já sám v podobné situaci? A pak – jakým právem nám Kolář toto dilema ukládá? Situace je neřešitelná. Svědek takové události je odsouzen k pasivitě nebo smrti, tedy k absolutní pasivitě. Podobně jako v Celanově básni je tu „něco“, traumatický zážitek, který nelze zpracovat, proto se stále vrací a domáhá se vyslovení.⁴⁴³

Celan ve své básni propůjčil tomu traumatickému hlas první osoby, nechal ho promlouvat ke druhým. Kolář pracuje s hlasem a hlasy velmi odlišně. Řada jeho básní, například z první *Černé lry* (1948), *Vršovického Ezopa* nebo *České suity* má podobu dramatického monologu, v němž je promluva jedinou charakteristikou postavy. Podstatně se neliší ani básně formálně dialogické, v

⁴⁴² Kolář, *Roky v dnech*, s. 429.

⁴⁴³ Studie traumatu a posttraumatického syndromu zdůrazňují „doslovnost a neodbytnost návratů“ traumatu, nesymbolické povahy traumatických snů. Celan v *Těsně* zvláště mění perspektivu a propůjčuje traumatu hlas, zatímco Kolář stojí v pozici svědka. Sr. Caruthová, *Trauma a historie*, s. 125.

nichž jde často spíše o střídající se monology. Zdánlivou výjimku představují deníkové texty: ale ani tady se prožívající subjekt nezaobírá sám sebou jako soukromou osobou a svým privátním životem, ale především událostmi, kterých je svědkem. Hlavní je role „očitého svědka“ a to, že je jím zrovna Jiří Kolář, je důležité, ale nikoli určující. Důležité je, a v tom tkví étos této role, že Kolář do ní sám sebe záměrně staví, jako by byl jen nástrojem. Podobně také postavy druhé *Černé lyry* vydávají svědectví o tom, co zažily nebo čeho byly svědky a o traumatickém zážitku referují zdánlivě bez emocionální účasti s až faktograficky. Často například uvádějí čísla – počet obětí, počty domů, rozměry. Dokumentárnost převažuje i tam, kde lidé přímo hovoří o projevech emocí nebo hrůze:

Zpočátku jsme stavěly silnice

domy

lámaly kámen

zavážely bahno i jezero do výšky 7–8 metrů

Tam dnes trčí 120 baráků

Co útrap a slz

Kdo řekl že nemůže byl ukopán

Válec na přechování silnic tahalo 60–70 žen⁴⁴⁴

Básně *Černé lyry* jako by domýšlely citovaný zápis z *Roků v dnech*. Podávají podobné situace očima jiných, na základě materiálů, které Kolář upravoval. V této linii své tvorby jako by Kolář domýšlel úvahu o protektorátu z *Prometheových jater* a dospěl k tomu, že na rozdíl od doby okupace nestačí v dané situaci mlčet. Setrvalou otázkou, která nakonec vede k jeho rezignaci na tradiční poezii, je *jakým způsobem* promlouvat. Jak svědčit o tom, co se děje, jak vypovídat traumatický zážitek, který nelze postihnout běžnými slovy? Poetika „očitého svědka“ z deníkových textů a pozdější svědecké básně *Černé lyry* reprezentují jednu z linií vypovídání. Druhou tvoří sbírka *Čas* s podtitulem *Apokalypsa mixte* (1947–1949) a *Prometheova játra*, v nichž Kolář vedle

⁴⁴⁴ Kolář, *Černá lyra* (1993), s. 9–10.

deníkové části uvádí panoptikální, apokalyptické koláže plné fantasmagorických obrazů spojených s totalitní realitou čtyřicátých a padesátých let. Zatímco ve svědecké poezii lidé vypovídají a jako svědkové si uchovávají svou identitu, v apokalyptických básních jde o člověka jako takového. O to, co je v této situaci vůbec člověk, čím je dána jeho identita. V *Prometheových játrech* se obě linie spojují a také protínají. Na často citovaném místě, když je osočen neznámou ženou, dosud anonymní chodec vysloví nebo spíše vykřikne své jméno: „já / se jmenuji Kolář“. V té chvíli je to to jediné, co může říci, v tom zvolání jako by opakoval jen sám sebe, jako by se utvrzoval, že to je stále on. Reakce ženy zpochybní i tento poslední záchytný bod. Jako by ani jméno nemohlo být oporou nejisté identity.

U Koláře jde o jedno z nejcitovanějších míst. Především proto, že se stalo záminkou ke Kolářovu zatčení: rukopis knihy byl nalezen Státní bezpečností v bytě Václava Černého a na jeho základě byl Kolář zatčen, k jeho identifikaci posloužila právě tato pasáž.⁴⁴⁵ To zvláštní použití jména, jako by se opravdu identifikoval, nemá v Kolářově díle mnoho obdob. Protíná se v něm dokumentárnost (použití jména) s apokalyptickým kolážovým stylem, ale také s osobní výpovědí. Jinde v *Prometheových játrech* Kolář předkládá osobní deník, v němž píše o sobě. V deníkové pasáži se také objevuje jméno Kolář, a to v upraveném citátu z novinového článku o sedláku Janu Kolářovi, který „narušil žňový plán“.⁴⁴⁶ V nejstarší dochované verzi stejně jako v novinovém článku je ale uvedeno jméno Kovář.⁴⁴⁷ Ke změně tedy došlo až v další verzi textu, nejspíše po Kolářově propuštění z vazby. Je pravděpodobné, že Kolář si důležitost jména po svém zatčení zpětně uvědomil a touto malou změnou podtrhl význam zvolání „já / se jmenuji Kolář“, a ještě více vtáhl do hry svou vlastní identitu.

Ono klíčové místo *Prometheových jater* není ovšem zdaleka tak jednoduché a jednoznačné, jak by se mohlo zdát z toho, co jsem řekl. Uveďme je v trochu širším kontextu, ačkoli celá *Prometheova játra* obnášejí několik kontextů.

⁴⁴⁵ Sr. Suk, „Jsem člověk, který se těžko podvoluje“ a edici materiálů ke Kolářovu zatčení v *České literatuře* 2014, č. 4.

⁴⁴⁶ Kolář, *Prometheova játra*, s. 115.

⁴⁴⁷ Kolář, *Prometheova játra* (2016), s. 125; Desertér mírových žní, *Mladá fronta* VI, č. 172, 23. 7. 1950, s. 3.

[...] *Jen kdybych měla sílu
nebo slinu, Kriste, on si nepamatuje, vrah!
Ti nejradši zapominají. Proč se chvějete?
Budou chtít jednou zapomenout všichni na všechno,
proč jste jako stěna? Kdybyste měl čisté svědomí,
kdybyste to nebyl vy! ale potkáme se nyní častěji,
častěji, víte dobře, že jsem dnes bezmocná,
hnal byste mne tam znovu, ale přijde čas!
– Opravdu to je omyl, věřte, prosím vás, nikdy
jsem vás neviděl, nejsem ničím vinen, já
se jmenuji Kolář, mohu vás přesvědčit!
– Kolář, ano, Kolář, přesvědčit, kámen by lépe
nezapřel matku! vykřikla s děsivým zasmáním,
– Kolář, a jistě by mně chtěl nyní pomoci,
svatoušek, neviňátko, budu si to pamatovat,
jenom vy, jenom vy nezapomeňte, že jste mě potkal,
vrahu vražednická! a smála se na celé kolo.⁴⁴⁸*

Výtvarným slovníkem by se dalo říci, že Kolář s hlasy a odpovídajícími rolemi a osobami pracuje ve třetí části *Prometheových jater*, nazvané Každodenní komedie, metodou koláže. Tedy vezme například postavu a spojí ji s hlasem jiné, nebo hlas z jiné básně uvede v odlišné roli. Kolářův „výkřik“ lze nejprve číst zcela vytržený z okolního kontextu, jako kdybychom ze středu koláže vyňali celistvý fragment, tedy zvolání vlastního jména. Vezmeme-li bezprostřední rámec tohoto místa, setkání a dialog s jakousi ženou, je najednou identita mluvčího problematická. Ať už jde o toho či onoho Koláře (referenze není v této chvíli podstatná), mluvčí v každém případě čelí situaci, v níž je jeho identita popírána a on ji svým hlasem nedokáže potvrdit. V protikladu k prvnímu, afirmativnímu čtení, je tohle spíše zoufalé volání člověka marně žádajícího o uznání a nespravedlivě odsouzeného druhým. Tedy situace, které první výkřik čelí.

⁴⁴⁸ *Prometheova játra*, s. 175, podtrženo zde.

Na třetí úrovni jde o jednající postavy. Scéna nebo motivy s ní spojené se objevují i na jiných místech *Každodenní komedie*: v různých variacích ve třech básních triptychu *Věk náboženství*, motivický odkaz pak v první básni cyklu *Povrchně o poezii*.⁴⁴⁹ Pokud nyní čteme v kontextu celé „*Každodenní komedie*“, jde nejen o identitu jedné postavy, ale vůbec všech, protože role a hlasy se tu prolínají a zaměňují. Tatáž slova v jedné básni říká jedna postava, v jiné druhá, přičemž podobným způsobem se zaměňují i role – tajný policista, komunistický funkcionář, prostitutka, oběti perzekuce za okupace a totality, udavači za okupace a totality... Kolář v první osobě vstupuje do básně, vkládá se do masy těl a hlasů, do tohoto chaosu a jeho gesto v této rovině znamená: jsem jedním z nich, ale také to, že identita každé z těchto postav je nejistá.

Srovnání s Celanem ukazuje jednu zásadní odlišnost – čas. Scéna *Těsny* je alespoň zčásti otevřená směrem dopředu (k budoucnosti), minulé se prosazuje v podobě stopy a vyzývá k pohybu vpřed. Kolář v dané historické situaci naopak intenzivně prožívá totalitu jako stav bezčasí. V Kolářově apokalyptickém čase se zdá, že čas skončil a totalita pohltila horizont budoucnosti, že věci se vždy budou odehrávat v rámci uzavřené sféry, která nedává východiska. Zásadní význam získává doba války a okupace jako minulý horizont, v němž se přítomnost odráží, minulost vystupuje jako zrcadlo přítomnosti, jedna totalita je obrazem druhé. Kolář tuto vzájemnou reflexi dvou časů zkoumá v různých polohách. Příkladem může být první část *Prometheových jater* (Skutečná událost), v níž Kolář skládá do jednoho textu vlastní báseň s upravenou povídkou Zofie Nalkowské. Princip konfrontace dvou časů má ovšem blízko ke koláži a v poezii jej Kolář objevuje patrně záhy po skončení války.⁴⁵⁰ Ve čtyřicátých a začátkem padesátých let Kolář postupně dochází k podobě této konfrontace, která vrcholí v *Prometheových játrech*. Nejde již jen o střet dvou časů, ale o to, že mezi nimi stojí člověk a oba vzájemně se zrcadlí časy kladou nárok na jeho integritu. To se projevuje v citované úvaze *Protektorátní* nebo ve zmíněném zápisu *z Roků v dnech*. Výkřik v *Prometheových játrech* pak v širším rámci díla získává další význam: spojuje minulost a přítomnost v osobě jednoho člověka, dosvědčuje jeho identitu mezi dvěma časy, a zároveň ji klade jako otázku. Konfrontace časů nastoluje otázku

⁴⁴⁹ Tamtéž, s. 152.

⁴⁵⁰ Např. v básni *Město tančí a zpívá* (k 9. květnu 1946) v *Dnech v roce*, s. 274.

paměti. Spisovatel, svědek v deníkových prózách cítí její nátlak, u postav některých básní *Prometheových jater* jde spíše o vytrácení paměti:

*Mám bratrance, věřte,
byl tři roky v koncentráku,
když se vrátil a vyprávěl,
pouštěla se mi krev.
Po válce se stal velitelem
jedné věznice. Nosí domů
harantům na hraní zlaté zuby.⁴⁵¹*

Prometheova játra jsou také koláží různých stylů v rámci jedné básnické skladby. Místa, která mají poměrně blízko ke svědeckým nebo deníkovým textům, jako citovaná pasáž, plynule přecházejí v groteskní scény inspirované Klímovou povídkou a apokalyptickou tematikou. Zárodky „grotesky“ přitom Kolář nachází v „realitě“ samotné, v tragikomickém chování „realistických“ postav. Zřetelně lze tento přechod od pravděpodobné reality k obrazné grotesce sledovat na posledním cyklu *Každodenní komedie (Život chudší než smrt)*.⁴⁵² I tady stojí v popředí otázka člověka v čase, tentokrát ne jako nárok na integritu, nýbrž jako ironický, hodnotící obraz. V předposlední básni vystupuje člověk, který prožije celý život během necelých dvou dnů,⁴⁵³ a zůstává čistý, nedotčený časem minulosti i přítomnosti, jako by sám byl zrcadlem obou časů. Jeho protipólem je metamorfující člověk totality, jehož minulost se zrcadlí v přítomnosti, ale identita se ztrácí. Kolář jej přitom ztotožňuje s řadou dalších postav, včetně „nedotčeného“ člověka předchozí básně. Naprostou ztrátu paměti tu postihuje líčení v rovině hmoty, jako by všechno duševní vzalo za své. Metamorfující člověk ztrácí tvar pod dotekem slunečního paprsku:

*Byla to žalostná podívaná
na bytost ztrácející lidský tvar,*

⁴⁵¹ *Prometheova játra*, s. 17–18.

⁴⁵² Cyklus začíná básní o člověku, který „mluvil se Stalinem“ a končí fantastickými obrazy posledních dvou básní.

⁴⁵³ Cyklus *Život chudší než smrt*, báseň IV. Skutečný den života.

*hrůzná podívaná, čím vším člověk:
Napřed sumec, slizký, jak strom květy
ověncený parazity, potom
pelikán s uraženým zobákem,
pak mříž a hořící keř, nakonec
červ, zuřivě se snažící vtěsnat
do škvíry mezi prkny podlahy;
marně, Smrti, marně; červ s psí hlavou,
slzící krev proudící potůčkem
pod ratličí nohy almary.....⁴⁵⁴*

IV

Poválečná poezie, pokud se vztahuje k válečným událostem, je podstatně určena minulostí, což nutně vede ke konfrontaci přítomnosti s obrazem minulosti. Paměť událostí se v čase ocitá na pomezí vytěsnění z kolektivní paměti a slovní banalizace, jejíž efekt je podobný. V tomto ohledu je u poválečné poezie třeba uvažovat o dvojitým aspektu paměti: přímé upomínce, založené na faktu a dokumentu, a reflexivní paměti, která analyzuje zapomnění a asimilaci událostí. Dokumentární paměť přivádí člověka k tichu, které je nebo má být jedinou adekvátní reakcí, utváří patetický vztah k minulému. Reflexivní paměť přichází ke slovu ve chvíli, kdy se upomínka mění v konvenci a přestává fungovat. Celanova poezie, což je možné sledovat na vztahu dvou důležitých básní, Fugy smrti a Těсны, reflektuje zapomnění a asimilaci jako časový proces, a hledá způsob, jak paměťovou stopu vybavit *navzdory* tomu, že události se vytrácejí z přímé paměti a stávají se obsahem konvenční řeči. V této rovině není úkolem poezie sdělovat fakta, nýbrž připomínat, že události nelze zahladit nebo asimilovat.

Srovnání s Jiřím Kolářem nenabízí na první pohled mnoho styčných bodů. Je ale třeba brát v úvahu odlišnou situaci, v níž oba básníci psali. Celan píše v relativně svobodné společnosti, zatímco Kolář prožívá éru totalitního režimu, který v lecčem snese srovnání s okupací. Zatímco u Celana se minulé prosazuje v

⁴⁵⁴ *Prometheova játra*, s. 205–206.

motivů nevybavitelné stopy, která určuje přítomnost ve vztahu k budoucnosti, u Koláře jde o strukturu zrcadlení minulého v přítomném. Obojí situaci lze ve volnějším smyslu označit za existenciální, v obou případech jde o identitu člověka, jež je v konkrétní situaci dána vztahem k minulosti. V obou případech ztráta patetické paměti znamená také odlidštění člověka, v Celanově básni v obrazu spánku a slepoty, u Koláře v groteskním obrazu beztvaré bytosti.

Celanův obraz „terénu“ (*Gelände*) postihuje situaci člověka, který ztratil vědomí světa a je vržen do množství různorodých mínění, jež mají povahu řeči o slovech, nikoli řeči o událostech. Tato struktura „řeči o slovech“ je ovšem bytostně vlastní řeči a působí afektivní neutralizací nepříjemných vzpomínek. Nehovoří se již o událostech, nýbrž o vzpomínkách na ně, o jejich interpretacích atd. Celan ale trvá na tom, že válečné události natolik ovlivňují to, čím člověk je, že asimilace v řeči není na místě, protože spolu s ní člověk zapomíná sám sebe. U Koláře má vybavení jinou povahu. Nejde o stopu, nýbrž o opakování událostí a paměť se projevuje v situaci, která vyžaduje jednání nebo reakci. Krajním bodem „totalitní“ situace je patos bezmocnosti a adekvátním výrazem výkřik, jímž člověk potvrzuje svou vlastní identitu.

10. Paměť a exil v *Sešitech Josefíny Rykové*

...z rána, kdysi
odpoledne tady,
moře slov šumí.
Milada Součková

I

V textu *Vlastní životopis Josefíny Rykové* Milada Součková naznačuje, že klíčem k *Sešitům Josefíny Rykové* je paměť. Autorka samozřejmě nevysvětluje vlastní básně, ale téma paměti převládá ve všech kapitolách *Vlastního životopisu* a text se z okruhu vzpomínek v celém, dvojnásob fragmentárním textu prakticky nevynoří.⁴⁵⁵ Otázkou ovšem je, či vzpomínky, či život kniha předkládá i kdo tu vlastně hovoří. Text začíná v první osobě (s. 295), objevuje se zmínka ve třetí osobě o Miladě Součkové (s. 299) i o Josefině (s. 300), vypravěčka je ve vzpomínce oslovena „Paní Součková“ (s. 301). Třebaže první osoba převažuje a zmíněná místa jsou součástí souvislé řeči, vypravěčka často přechází k neosobnímu a formálně dvojznačnému tónu (vzhledem k titulu „vlastní životopis“), který uvádí hned první věta. „První vzpomínka“, tak se vždy začíná“ (s. 295).

Jak chápat tuto hru s identitami, tuto distanci vůči sobě samé, u Součkové nijak novou?⁴⁵⁶ – Vladimír Papoušek v souvislosti s *Neznámým člověkem* píše o „bezcitné paměti“ „bez cizorodé optiky naučených emocí a interpretací“ a připomíná místo z *Vlastního životopisu Josefíny Rykové*:⁴⁵⁷

V rozporu s běžnými „prvními vzpomínkami“ musím dodat, že nejsou vůbec v citovém vztahu, k otci, k matce, k Horovům. Nemám žádné takzvané citové „vzpomínky“, vztahy, jen vědomí, že události a vztahy jsou jednou provždy neměnnou součástí života. (s. 304)

⁴⁵⁵ Myslím jednak formální fragmentárnost „životopisu“, jehož emblémem je *labyrint*, a jednak to, že text je nedokončený, respektive druhá část zůstává v rukopise. Stránkovým údajem v textu odkazují k poslednímu vydání *Sešitů Josefíny Rykové* z roku 2009.

⁴⁵⁶ Upozorňuje na ni například Karel Milota, *Odkaz zakladatelky*, s. 96.

⁴⁵⁷ Papoušek, *Amerika jako prostor k vytěsnění*, s. 130.

Bude ale třeba rozlišovat různé polohy, které se na tomto místě slévají dohromady (i různé vypravěčské figury v celém díle Milady Součkové) – a určitý cit nebo zaujetí jim rozhodně nechybí.⁴⁵⁸ Nejprve zážitek z dětství, v němž se dítě zjevně dojíká: „nepláču proto, že jste umřeli, ale proto, z čeho budu živa“ – sděluje rodičům svůj sen. Jistěže tu nejde o altruistický cit, ale spíše freudovský „primární narcismus“. S tím se mísí určité nezaujaté dětské snění:

...živě se pamatuji na rudý okraj a obrázek jakési „princezny“, hradu?, nepamatuji se, je to rozmazané, jen ten červený okraj, rámeček je zcela jasný. To vše byl svět „non ego“, kategorie lidí, vnější obraz, jak se jeví. Byla jsem lhostejná k existenci otce, matky, k sobě samé. (s. 305)

Součková ale není lurijský mnemonista ani Borgesův Funes,⁴⁵⁹ který si mechanicky zapamatuje cokoli. Její „vzpomínkový“ materiál je naopak osobní (i osobitý) a vzpomínky jsou provázeny silným zaujetím, což rozhodně není jen lhostejnost. Spíše se tu – a vůbec v celém díle Milady Součkové – uplatňuje kvazifenomenologický postoj (byl to „vnější obraz, jak se jeví“): prožitky jsou vždy spojeny s prožívajícím subjektem, ale vypravěčka je pozoruje z odstupu, i když jde o ni samotnou, a stejný odstup má i vůči citům, takže veškeré emoce jsou víceméně objektivizované. Je tu určitá redukce, která všechny události bez ohledu na společenský a historický význam posouvá do sféry já, ale nikoli naprostá lhostejnost, protože tyto „obsahy“ vědomí tvoří vazby já se světem a konstituují jeho osobnost. Jednoduchý dětský „narcismus“, naznačený ve „vlastním životopisu“, mizí, ale zůstává až vášnivé fenomenologizující pozorování.

„Já“ či identita vypravěče v *Sešitech* i jinde variuje, protože nejde o zřetelnou identitu, ale více o zkoumání vazeb k tomu, co „já“ prožívá. – V *Sešitech* to není jednoznačně Milada Součková, ale stejně tak ne zcela Josefína Rykrová, protože i ona někdy vystupuje ve třetí osobě – v básních, jejichž by měla být fiktivní autorkou, i v životopise, který je uveden jako její vlastní. Vzpomínky přitom odpovídají (nebo jsou tak stylizovány) životu Milady Součkové, a tedy i

⁴⁵⁸ Jakobson (*Doslov*, s. 215) charakterizuje *Sešity* jako „citové drama drobných událostí...“.

⁴⁵⁹ Sr. Lurija, *Malá knížka o velké paměti* a Borgesovu povídku Funes, muž se zázračnou pamětí. R. Lachmannová (*Paměť a ztráta světa*) obě postavy (skutečnou a literární) uvádí do souvislosti a vykládá ve vztahu ke ztrátě světa, jejíž příčinou je hypertrofická paměť.

jejímu biografickému alter egu Josefíně Rykové. Jestliže je estetizace paměti nebo objektivace vlastní osoby motivem zdvojení či znásobení subjektu, stále jde jen o východiska, a otázkou je, k čemu tyto postupy směřují, jaký je cíl básnické práce v *Sešitech*.

Ve svých prózách Součková pracuje s protikladem vyprávěného (času) jakožto fikce a vyprávějího jakožto přítomné skutečnosti.⁴⁶⁰ Fikčnost vyprávějího se tím neruší, protiklad fikce-skutečnost ale vstupuje do textu a utváří typ metanarativní prózy. Do *Sešitů Josefíny Rykové* se tato více epická polarita vyprávějího a vyprávěného přenáší díky prozaickým komentářům, které provázejí většinu básní a zřetelně podtrhuje rozdíl mezi minulostí, do níž jsou zasazené básně, a přítomností komentáře, často psaného ve třetí osobě zjevně odlišné od mluvčí(ho) básně. Nejde pouze o formální rozdíl vyprávějího přítomného já a prožívajícího já minulého. Jde o víc, a proto je tak důležitá „Josefína Ryková“. Přítomné já se cítí a chápe jako bytostně určené právě vzpomínkami a nepřekonatelná časová, ale i prostorová distance od minulého je jeho vnitřní složkou. Součková příznačně chápe vzpomínky jako identické nebo neidentické se sebou: „Ale to je ‚vzpomínka‘ druhých, ne – já“ (s. 296). V tom osobitě zůstává člověkem minulosti určeným vzpomínkami. I vypravěčka Vlastního životopisu se místy vztahuje k přítomné realitě textu vnější a tím vytváří rozpor mezi fikčností a „realitou“. Na řadě míst v *Sešitech* najdeme poukaz k protikladu „tehdy“ a „teď a tady“, většinou jako zmínku v rámci evokované minulosti. Příznačné je, jak stručné jsou narážky na americkou přítomnost, jako by jen dávaly příležitost k dalším asociacím.⁴⁶¹ Skutečná přítomnost *zde* zůstává, ale slouží jako východisko, jako poukaz k minulosti, kterou do přítomnosti nelze zahrnout ani jí podřídít.

Modelovou básní pro tuto nostalgii vyhnance v přítomnosti je Baudelairova *Labuť*.⁴⁶² V ní se „podoba města, žel / mění rychleji než srdce smrtelníka“ a především tu dochází k pozoruhodné metamorfóze paměti:

⁴⁶⁰ Sr. Milota, *Odkaz zakladatelky*, s. 93–94.

⁴⁶¹ Např. zmínka o Harvardu (s. 21); verš „na sykomoře tady / na javoru v Bechyni“, s. 247; a další zmínky na s. 160, 171–172, 193.

⁴⁶² Jean Starobinski ve studii o pojmu nostalgii (*L'invention d'une maladie*) uvádí tři podoby této „choroby“. Primární nostalgii jako stesk po vlasti; bytostnou nostalgii, kterou nelze vyléčit návratem a jejíž privilegovanou sférou je dětství. A v souvislosti s historickým vývojem společnosti, kdy vzhledem k nezakotvenosti člověka nelze mít silné vazby ke konkrétnímu místu,

*Paris change! mais rien dans ma mélancolie
N'a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs,
Vieux faubourg, tout pour moi devient allégorie,
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que les rocs.*

*Paříž se mění! nic však v mé melancholii
se nehnulo! nové paláce, lešení, bloky,
stará předměstí, vše se pro mě stává alegorií,
a mé drahé vzpomínky jsou těžší než kameny.*

Baudelaire fyzicky není vyhnanecem, ale podává emblematický obraz moderního člověka, který je v exilu vždy a všude, protože svět jako takový se mění a mizí. Podoba světa, již zachytila jeho paměť, je nenávratně pryč a zbývá jen vědomí vyhnanství a místa v paměti. Okolní svět se proměnil v něco nestálého, je nanejvýš alegorií skutečnosti, něčím méně skutečným, přeludem města, a naopak to, co zůstalo v paměti, získává pevnost kamene. Vedle řady dalších významů se paměť stala ideálním městem, pevnějším a stálejším než přítomná skutečnost kolem. Jenže z ideálu je smrtelník vyhoštěn.

Baudelaire nabízí pouze alternativu vyloučeného já, trýznivě prožívajícího svůj stav a minulosti ztuhlé v paměti, splín v protikladu k ideálu. Milada Součková, a v tom není první – básníkovu vnitřní neidentitu v 19. století jasně formuloval Rimbaud –, do tohoto exilu vnáší rozpolcený subjekt. Ten má svá alter ega, jimiž je i není: jako člověk je formován a bytostně určen svými vzpomínkami, ale aktuálně jimi a v nich není. „Josefina Rykrová“ není jen pseudonym, na to je funkce jména v knize příliš komplexní, nepředstavuje ani pessoovský heteronym, ale spíše cosi jako *logonym*, alter ego Milady Součkové v básni, jméno, které žije v jednotě logu podobně jako mytické a literární postavy (sr. báseň *En logos*), dokáže být přítomná v řeči, přítomností vzpomínky. Josefina Rykrová je tím, čím Milada Součková *byla* ve skutečnosti nebo v idealizované minulosti. Tato identita ale neplatí pro přítomnost *ted' a tady*, protože tu Josefina

je pak ve třetí fázi nostalgie společensky hodnocena jako neadaptabilita. Tento poslední rys by bylo možné sledovat u Ivana Blatného, básníka Součkové v leccem blízkého.

nemá, je vždy jen v básni. V tomto ohledu literarizovaná nebo estetizovaná paměť v básních dostává povahu uspořádaného světa, je logická, protože vše v ní má svůj význam, ačkoli nepodléhá časové chronologii, spíše jí vládne čas opakujících se situací:

Počátek beze změny

lhostejno (skoro)

zda čas zimní, letní

jedno světlo denní

lhostejno skoro

místo narození.

[...]

Věk Telemachův běžný,

do školy chodili

v cizí zemi, řeči

v jeho věku stáli

opět nezestárlí,

k cizí minulosti

vlastní přidruží

[...]

z rána, kdysi,

odpoledne tady,

moře slov šumí.

(s. 49–50)

Hra s časy přitom není v *Sešitech* jednoduchá. Básně, jejichž „autorkou“ má být Josefína Rykrová jsou psány převážně v přítomném čase. Ten po obsahové stránce zahrnuje jak minulost, tak občasné poukazy k přítomnosti. Prozaické komentáře básní, situované do přítomnosti, jsou naopak často psané v minulém čase a hovoří o minulosti jako minulé. Autorka komentářů, „Milada Součková“, rozlišuje minulé a přítomné, pro autorku básní, „Josefinu Rykrovou“, ale sféra paměti představuje přítomnost.

Jonathan Culler uvádí jako základní rys lyriky „snahu vytvořit dojem něčeho, co se odehrává teď, v přítomném čase řeči (*discourse*)“.⁴⁶³ Oproti naraci není přítomnost lyriky jen východiskem perspektivy pro vyprávění minulého, důležitější je přítomnost řeči. Součková sice v *Sešitech* umně spojuje prvky epiky a lyriky, poukazy k přítomnosti básnické řeči jsou u ní ale zřetelné: vedle zmíněných odkazů k aktuální přítomnosti k nim patří občasně reflexe v první osobě, a především veršová forma, která na sebe někdy i výslovně upozorňuje. Komentáře, v nichž vládne jasné rozlišení mezi minulostí a přítomností, představují další vrstvu, která přítomnost básnické řeči specifikuje jako neaktuální přítomnost paměti či jako *logosféru*. Básně ruší vzpomínku jako vzpomínku na minulost a přehrávají ji v opakovatelné přítomnosti řeči.

II

Jak se to tedy v *Sešitech Josefíny Rykové* má s pamětí? Na co se vzpomíná? Odhlédneme-li zatím od otázky identity subjektu, je v první řadě podstatné místo a čas – většina básní je zasazena do nějaké scény a ta je určena místem a datem, je tu celá řada lokalit i typově označených míst (exteriér, interiér) a různých dob a časových určení od letopočtů po denní doby. Dalo by se s říci, že paměť jako u Baudelaira skutečně získala „hmotnost“ vlastní reálnému prostoru a přítomnost naopak mizí nebo zůstává jen sférou poukazů, „alegorií“ minulého. Místní a časová lokalizace je ale pozadím pro vybavované události – na scéně básní se vždy něco vyskytuje nebo děje, někdo hovoří, něco vystupuje do popředí.

Rámcově je možné srovnávat s koncepcí paměti obsaženou v antické *ars memoriae*. Tato rétorická memorizační technika byla založena na „místech a obrazech“. Memorista, stručně řečeno, si v duchu vytvořil nebo ze skutečnosti přejal nějaký reálný prostor, nejčastěji architektonický, stejně tak v duchu jím procházel a na různá místa umisťoval obrazy, které pak při další cestě mohl „číst“.⁴⁶⁴ Pro obrazy samotné platilo, že měly být působivé (*imagines agentes*),⁴⁶⁵ aby si je mysl snadno vybavila. *Ars memoriae* tedy využívá dvou důležitých psychologických dispozic: jednak schopnosti virtuálně procházet určitým prostorem –

⁴⁶³ Culler, *Theory of the Lyric*, s. 37.

⁴⁶⁴ Základním pojednáním o *ars memoriae* je Yates, *The Art of Memory*, zde vycházím z prvních dvou kapitol, které pojednávají antickou podobu této techniky.

⁴⁶⁵ Sr. Yates, *The Art of Memory*, s. 25.

prostor se stává formou paměti –, a jednak toho, že paměť je podněcována spíše aktivními, působivými obrazy než všedními a banálními. Milada Součková samozřejmě nepraktikuje *ars memoriae*, nememoruje, a už vůbec ne záměrně, obsahy, které si chce později vybavit. Máme-li použít v leččem výstižné analogie, pak technika *ars memoriae* má dvě fáze – zápis a čtení.⁴⁶⁶ U Milady Součkové můžeme uvažovat o období druhé z nich, „čtení“, čímž se ovšem mnohé mění, protože toto čtení nejen nalézá, ale také tvoří a komponuje: „v tu chvíli v libovůli / vlož do času minulosti“ (s. 139). To, co bychom u starších básní mohli označit jako styl, se postupně kultivuje v pozoruhodnou básnickou metodu. S *ars memoriae* se *Sešity* stýkají mimo jiné ve dvou důležitých momentech: výstavba prostoru se vyznačuje určitou divadelností, inscenovaností a scéna je vždy tvořena diskrétními, oddělenými prvky kladenými vedle sebe jako slova ve větě a písmena ve slovech.

Jestliže místo a čas jsou vždy nepostradatelné a konkrétní a každá vzpomínka je obrazem na nějakém místě a v nějakém čase, na druhé straně jsou různá konkrétní místa a časy obdobně jako v *ars memoriae* určené pořadím čtení a tím také relativně záměnné. Na téže scéně mohou určitým způsobem variovat místa, čas i postavy, byť nikoli libovolně. Záměnnost poukazuje k tomu, že paměti nevládne historicky orientovaný čas – totéž se opakuje, různé časy se mohou setkat, a jednotlivé scény nejsou zasazené v nějakém souvislém prostoru nebo sledu, spíše virtuálně koexistují a ve styku s přítomností se různě aktualizují. Přítomnost se pak jeví jako opakování, návrat minulého nebo jeho znak.

Na scéně básní vystupují většinou právě takové zapamatovatelné prvky: jednotlivá místa, předměty, lidé a jejich stejně konkrétní promluvy. Jestliže se Součková například inspiroje barokem, je to právě lidové baroko se zálibou v předmětech, v detailu, nikoli duchovní baroko, vyjadřující se v poezii například spekulacemi o Bohu u Angela Silesia nebo u Bridela. Tedy nikoli řeč o Bohu nebo modlitba, nýbrž detaily rituálu, gesta, relikvie, obraz modlího se člověka. Především ale konstatování záměnnosti vede k otázce po pravidlech variabilnosti prvků a po tom, co je v básních vlastně posledním obsahem nebo konstelací obsahů paměti, k čemu nakonec práce této paměti míří. Předběžně lze říci, že

⁴⁶⁶ Frances Yatesová přirovnává umění paměti k „vnitřnímu psaní“, s. 22.

klíčové obsahy básní mají povahu událostí, setkání a emocionální atmosféry, kterou události nebo setkání vyvolávají. Podívejme se ale blíže na několik míst.

V básních *Sešitů* lze poměrně pravidelně konstatovat dva vrcholy. Jedním z nich je evokace konkrétního výjevu, druhým konstatování jeho obecnosti nebo univerzálnosti – a to v několika polohách. Úzce je obojí spojeno například v básni U fotografa prostou změnou singuláru v plurál:

*Marie, Rozárka, holčičky
pozamentýr, boty na knoflíčky*

*Marie Rozárky
na jménu nezáleží
na obrázku mlčí*

*Purkyňovy? Horovy?
víc mluví střih, botičky
v jednom století zrozeny
v tom tichu času mlčí*

(s. 14)

V básni je na první pohled zřejmá určitá nostalgie: pohled na fotografii připomíná konkrétní scénu, která kdysi *byla*, a na této fotografii nějak stále *je*. Fotografie není jen zobrazením minulého, nýbrž indexem jeho vzdálené existence. Zároveň se v básni projevuje práce času, ztrácejí se jednotlivé osudy a do popředí scény vystupují dobově příznačné i banální prvky (šatičky, botky). Poslední verš už jen naznačuje, že minulost, k níž snímek poukazuje, se ztrácí v živlu obecného, nelze ji konkretizovat: „zapomněly? Rozárky?“. Poukaz k plynutí času, zanikání minulého je jedním z typických závěrů básní: „Na příští čekají / mrtvá péra paví“ (s. 18). Není tomu tak vždy a podstatný je rozdíl mezi statickým obrazem typu fotografie a scénou zahrnující děj, která nese spíše znaky filmové sekvence. Všimněme si podobné scény z básně *Marinka* v exteriéru:

*V století J. K. Tyla
na Štvanici (později)*

šatičky z doby Renoira
v neděli na Štvanici
[...]
Marinka vystoupí
na zahradní židli
děšť se v ní nedrží
na stolech pivní tácky
chleby s máslem, kávy
Marinka přednáší:
Na vysokém dubě
(byly na Štvanici?)
paní vrána seděla
sýr ten snísti
z Lafontaine, z Puchmajera
kdo ji to učí?
slečna Jesenská,
na vysokém dubě,
dovolila paní matka?
botičky od Renoira
Le Renard et le Corbeau
v tmavém paní Horová
ve stromech to zašumí
Tyl by řekl – herečka
(s. 15)

Nyní se oproti „fotografickému“ snímku na scénu dostává řeč a řeč se také stává pozadím záměnnosti (zatímco v první básni jím byl čas). Nejde již o minulost historickou, scénu z času, ale o bytostnou paměť, v níž se různé časové roviny setkávají. Pro Miladu Součkovou je to kulturní paměť nebo logos, jak zní titul emblematické básně. V logu čas nepracuje k zániku: „Počátek beze změny... Telemach je mladý... v jeho věku stáli / opět nezestárli / k cizí minulosti / vlastní přidruží“ (s. 49).

V básni Český kinematograf Milada Součková přímo naznačuje básnickou inspiraci filmovou technikou, moc „promítat“, tedy zjevovat a ukazovat ale přisuzuje slovům a báseň, v prvním plánu nostalgickou evokaci předválečného filmu, posouvá k metapoetické reflexi:

[...]
dnes návštěvník tisící
vzpomínka cizí paměti
Ponrepo, Chaplin, Portenky
slovy lze poznávat věci
i když jste je neviděli
barevné fontány
starostu král. města Prahy
v slovech promítnuti
na plátno cizí paměti.
(s. 135–136)

Tím nejpůvodnějším „plátnem“ či pozadím jsou nakonec slova. Slovo, vynořující se z logu jako z moře (s. 50), formuje paměť a vyjevuje její obsah, nikoli jen svůj běžný význam: „přidavné? podstatné jméno? / ne, tvar paměti, slovo“ (s. 31). Báseň o kinematografu ukazuje ještě něco více z povahy této paměti. Slova otevírají i „plátno cizí paměti“, a vrátíme-li se k básním jako Marinka v exteriéru nebo En logos můžeme říci, že logos je řeč a zároveň sféra výslovného vědomí, které již není individuální, je „plátnem“, na němž se mohou se vši individualnosti a zároveň objektivně verbalizovat také cizí a fiktivní vzpomínky.⁴⁶⁷

Základem tohoto jevení se skrze slovo je právě práce s prvkem řeči. Velmi často jsou různé promluvy explicitně spojeny s nějakým mluvčím (typický verš „Tyl by řekl“ se s různými jmény mnohokrát opakuje), stýkají se a vrství, takže ten, o kom je řeč, vzápětí vstupuje na scénu nebo sám promlouvá, a ten, kdo hovoří, je sám zahrnut do řeči jako její obsah. Slova, původnější než ti, kdo mluví, vtahují své mluvčí do logosféry. Platnost promluv se tím relativizuje, výroky jsou

⁴⁶⁷ Např. v básni Kinderszenen: „tam nedosáhnu paměti“ (s. 31).

spjaté se svými postavami, a tedy ztrácejí nadosobní platnost, a současně všechny „řeči“ tvoří jednotu osobních hlasů. Rámcově, názvem celého souboru, je tak relativizován i hlas „vypravěče“. Ostatně v některých básních je Josefina sama předmětem řeči (např. s. 241).

Nyní se můžeme vrátit k postavě Josefíny Rykové. Předběžně jsem ji označil za logonym. Josefina také odkazuje k rodinné historii Milady Součkové (křestní jméno má po babičce Milady Součkové, příjmení po jejím muži)⁴⁶⁸ a vzpomínky Milady Součkové jsou připisovány jí: jako by uskutečňovala nečasovou existenci Milady Součkové ve sféře poezie, kultury, logu. V tom hrají důležitou roli také prozaické komentáře, které provázejí většinu básní, které se v předchozích sbírkách neobjevují. Jak lze snadno zjistit,⁴⁶⁹ komentáře někdy vysvětlují, jindy ale také matou. Jejich cílem není uvádět „reálnou“ souvislost a faktické vysvětlení, často naznačují fiktivní rámec nebo jsou asociativním pokračováním básní v jiné formě. Nejsou věcné a objektivní, nýbrž podobně literární jako básně a stejně jako ony tvoří aspekt logu. Velmi často je Josefina naznačena v pozadí básní jako jejich „historický“ subjekt, z jehož paměti téma vystupuje. V některých básních je zmíněna jménem a zachycena jako třetí osoba.

V básni Studie k portrétu Josefíny Rykové (s. 241) figuruje Josefina jako objekt, jako model pro malíře (způsob pohledu, zdůrazněné detaily a aluze naznačují impresionistický portrét). Hlasová modulace básně je ale složitější. Verše sledují malířův úhel pohledu na Josefínu jako jeden z mnoha modelů, zároveň jej ale komentují, jako by tu byl ještě další, distancovanější pozorovatel. Perspektiva odpovídá polopřímé řeči prózy a spojení pohledu malíře a básničky potvrzuje také dvojnásobné slovo skica v názvu básně.

Pro celou sbírku je klíčová skupina básní s motivem křtu Milady Součkové.⁴⁷⁰ V první básni z této skupiny, Baptisteriu z *Případu poezie*, je zřejmá snaha o vizuální evokaci události někým, kdo zná řadu okolností, viděl místo, osoby i předměty, ale nemá bezprostřední vizuální vzpomínky, pouze slyšel vyprávění (a snad ví o své nepamětné přítomnosti na místě). Jde tu o ono „tam nedosáhnu paměť“ (s. 31), prozrazující později v *Sešitech* snahu přesáhnout

⁴⁶⁸ Sr. Němcová Banerjee, *Sešity Josefíny Rykové*, s. 36.

⁴⁶⁹ K povaze komentářů sr. tamtéž, s. 38.

⁴⁷⁰ Tyto básně a souvislost s Claudelem podrobně komentuje Maria Němcová Banerjee v citované studii.

osobní paměť, dospět před první vzpomínky, k události, v níž má osobní minulost svůj počátek. V Baptisteriu jde především o evokaci scény otevřené k budoucnosti, která nic nenapovídá:

*v únoru, z Valencie krajky
něžně k jemné dětské pleti
kontrapunkt piší stíny větví
v záři svíc se učí gavoty
až zhasnou – za oponou?*
(s. 373)

V *Sešitech* přibývá scéna, v níž se kmotry nesoucí děcko ke křtu na schodech kostela mijejí s Paulem Claudelem provázeným Milošem Jiránkem. „Setkání“ je tématem básně Někdy koncem ledna, zmíněno je v básni Rodoznaky a věcně ji komentuje prozaický Životopis.⁴⁷¹ Maria Němcová Banerjee připomíná, že setkání je časově zcela fiktivní, protože Paul Claudel byl konzulem v Praze v letech 1909 až 1911 a Milada Součková se narodila v roce 1899.⁴⁷² Jde o asociaci míst důležitých pro oba básníky, Milada Součková skutečně byla pokřtěna u Panny Marie Vítězné, a pro Claudela byl tento kostel jedním z významných míst barokní Prahy. Věnoval mu báseň *L'Enfant Jésus de Prague* (Pražské Jezulátko) v souboru čtyř básní *Les images saintes de Bohême*, které dokončil ve Frankfurtu bezprostředně po svém pobytu v Čechách.⁴⁷³ Fiktivnost připomíná i sama autorka v Životopisu a v básni Rodoznaky:

*Jiránek s Claudelem
u Panny Marie Vítězné
Dítě v hedvábí*

⁴⁷¹ Miloš Jiránek v této i dalších „claudelovských“ básních (s. 274, 296) figuruje patrně omylem namísto Miloše Martena. Paul Claudel se za svého pobytu v Čechách stýkal pravidelně především se Zdeňkou Braunerovou a Martenem, s dalšími jen příležitostně. Václav Černý v rozsáhlé studii o Claudelově pobytu v Praze Jiráňka ani nejmenuje, i když se s ním Claudel zřejmě setkal. Černý přímo píše: „Je překvapivé, že Marten a Braunerová jsou jediní Češi, které Claudel poznal blíže“ (*Claudel et la Bohême*, s. 48).

⁴⁷² Němcová Banerjee, *Sešity Josefíny Rykové*, s. 40.

⁴⁷³ Sr. Černý, *Claudel et la Bohême*, s. 81.

vyšperkované.
Čemu se divíte?
(s. 296)

V básni Někdy koncem ledna se setkání zmnožuje: scéna na kostelních schodech připomíná přítomnost obou básníků později v Bostonu, kde se Claudel se Součkovou také „minuli“: „Byl to zimní den, 24. leden. V retrospektivě, v perspektivě (jíž se vyznačuje každé umělecké dílo). Claudel nebyl ani první, ani poslední, kdo tudy prošel. Minuli jsme se také v Bostonu“ (s. 300). Pojítkem obou setkání a klíčem k celé básni je sníh, který asociuje „současnost“ minulé Prahy a přítomnosti v Bostonu a zároveň odkazuje ke Claudelově přítomnosti v básni Pražské Jezulátko, která začíná verši: „Sněží. / Velký svět je jistě mrtev. Je prosinec.“⁴⁷⁴ Tento skrytý odkaz navíc aktualizuje přítomnost Součkové nikoli jen v Bostonu, ale v její vlastní básni – kde jsou básníci současní a mimo čas. Obraz sněhu držícího se chodníku „oběma rukama“ může evokovat zavinuté dítě v rukou kmotry,⁴⁷⁵ jádro obrazu, který složitou asociací míst přesahuje, je ale spíše v závěru básně:

[...]
z portálu kapky sněhu skanuly
tvary obnažují, quos tibi
fons baptismalis parturit.
Zas v jiné zemi. Výměny.
Vas aquae recreandos novos populos.
Matriky na faře otevřeny
sníh se sotva kraje drží.
(s. 29)

⁴⁷⁴ „Il neige. / Le grand monde est mort sans doute. C'est décembre.“

⁴⁷⁵ Maria Němcová Banerjee poukazuje k tomu, že sníh se drží kraje chodníku „oběma rukama“ jako žena kolébající dítě (*Sešity Josefny Rykové*, s. 39).

Zatímco sníh evokuje beztvářost, přeneseně neurčitost osoby novorozence a jeho osudu, tající sníh je obrazem proměny a „obnažuje tvary“; mění se v křestní vodu a uvádí člověka do života, dává mu jeho určení.

Latinské citáty pocházejí z textu velikonoční liturgie, z obřadu svěcení křestní vody.⁴⁷⁶ V tomto obřadu je obsažena symbolika zmrtvýchvstání a obnovení života ve křtu, je to také přednostní chvíle pro křestní obřad dospělých a obnovu křestního slibu. Křest nemluvněte je tak v básni spojen s vědomým znovuzrozením dospělého. Setkání s Paulem Claudelem se tedy děje v několika rovinách, v Praze a Bostonu, v den narození a v dospělosti, a především v obou případech v básni, tedy v logu a ve znamení křtu. Zatímco v prvním setkání je rozpačitý Claudel obsazen do role nechtěného kmotra nemluvněte, ve druhém se oba setkávají jako dospělí, jako básníci společně podstupující rituál. Komentář k básni začíná francouzskými větami stylizovanými jako Claudelova vlastní slova. „Cituje-li“ Součková Claudela: „La biographie n'explique pas grande chose. Elle ne peut que confirmer ce que l'oeuvre porte à un degré supérieur d'évidence“ (s. 30),⁴⁷⁷ můžeme tu číst také interpretaci obou setkání – fyzického (biografie) a duchovního (dílo).⁴⁷⁸

Milada Součková se narodila v bohaté měšťanské rodině, dostalo se jí na svou dobu nejlepšího vzdělání a od počátku je z jejího díla patrná spjatost s kulturou přelomu a počátku století. Svou poetikou patří spíše k modernistickým autorům než k avantgardě, ačkoli jí byla ovlivněna a je vrstevnicí generace Devětsilu. K tomuto zázemí se vztahují „vzpomínky“ v některých básních *Sešitů*. Zpětný pohled je ale komplikovanější, propojuje osobní minulost s kulturou, jako by vše v této paměti bylo na jednom místě: v měšťanském salonu se čte Sofoklés, zní tu verše, ale také se tu odehrává jejich obsah. Tady se setkává „Achilles, Anna, Charles Péguy“ (s. 73). Součková těžší z toho, že paměť uchovává nejen

⁴⁷⁶ Sr. *Římský misál*, s. 481: „Omnipotens sempiternus Deus, adesto magnae pietatis tuae mysteriis, adesto sacramentis: et ad recreandos novos populos, quos tibi fons baptismatis parturit, spiritum adoptionis emitte; ut, quod nostrae humilitatis gerendum est ministerio, virtutis tuae impleatur effectus.“ – „Všemohoucí, věčný Bože, buď přítomen tajemství své velké lásky, buď přítomen svátostem; a k přetvoření nových národů, jež ti voda křestní rodí, ducha synovství sešli, by mocí tvé síly bylo vykonáno, co se má dít pokornou naší přísluhou.“ Součková text cituje s drobnou chybou *baptismalis – baptismatis* a citát upravuje. (Přejaté místo zdůrazňuji.) Není bez významu vsuvka M. Součkové „vas aquae“ zdůrazňující roli vody při obrození.

⁴⁷⁷ „Životopis nevysvětluje mnoho. Může jen potvrdit to, co dílo přináší s vyšší zjevností.“

⁴⁷⁸ Obraz dvojího setkání, fyzického a uměleckého, uzavírá také próza *Hlavu umělce*. V *Sešitech* se objevuje v celé řadě variací, této se blíží např. Mallorca, s. 124.

četbu, ale také její okolnosti – to, co jsme četli, si pamatujeme často jen díky tomu, co se dělo kolem, pro ona „snění, která rušila školákovu pozornost“, jak píše Bachelard.⁴⁷⁹ Tímto spojením se doba dětství a mládí Součkové stává prostorem kultury, která ji formovala. Se jménem Josefina Rykrová se Milada Součková vrací do sféry logu, ke svým básníkům. Dalo by se říci, že v tomto jménu se tělo stává slovem.

III

Je tu důležité slovo paměť? Možná se bez něj v první chvíli neobejdeme, ale vybavená vzpomínka není věcí paměti, nýbrž přítomnosti, a Milada Součková obsahy paměti přenáší mimo sféru psychologické a osobní paměti do sféry řeči, dává jim formu veršů. Více než jen vybavování z paměti je to práce přenosu:

*Spočítal bys ta léta?
nepíšu prózu ani vzpomínky
jen poezii a ještě detailněji:
den jako dnes, déšť
na poště v Zářechi
pod stromy vlhko i dnes
jen ve švestkové aleji
prudce to voní natí
(snad Sova napsal by)
mokrý švestky v zeleni
ojíněné svaly mládí.
(s. 234)*

Báseň začíná několikerým ostrým přechodem. Nejprve – nejde o prózu, vzpomínky – není třeba počítat vzdálenost v čase – evokovaný den je tu *ihned*. Jako by tedy přechod do vzpomínky nastal okamžitě. Důraz na poezii tu připomíná dvojí: jednak práci se slovem a veršem, jednak tradici a předávání formy řeči („snad Sova napsal by“). Zuzana Stolz-Hladká ve studii o pojetí slova

⁴⁷⁹ G. Bachelard, *Poetika snění*, s. 109. Sr. například krásné místo v románu *Amor a Psyché* (s. 83), kdy dívčí erotické snění v hodině latiny oživuje antickou kulturu.

u Milady Součkové zdůrazňuje inkarnující funkci slov – slovo se v duchu biblického obrazu stává tělem a umělecké tvoření v díle analogií stvoření božského. Menší pozornost věnuje opačnému pohybu, proměně „tělesného“ ve slova, ačkoli právě tento směr je v *Sešitech* důležitý.⁴⁸⁰ Literární text pochopitelně vyjadřuje věci pomocí slov stejně jako běžná řeč, a tuto samozřejmou, instrumentální funkci si ani neuvědomujeme. V *Sešitech* se ale řeč neztrácí ve vysloveném významu, je tematizována, přestává být instrumentem a vyvstává jako tvořivý počátek slov a také sféra jejich virtuální koexistence.⁴⁸¹ Nyní je řeč sférou, která věci uchovává a ve slovech opět vydává; svým způsobem paměť, protože v ní vše minulé koexistuje, ale zároveň přítomnost, protože věci, lidé, události, místa i časy jsou současné básni. V daném kontextu nelze verš „den jako dnes, déšť“ číst jednoduše jako sdělení ani jako dokonalou slovní „mimesi“, nýbrž jako přenos do logosféry, kde je okamžik uchován ve slovech, kde ve své nepřítomnosti *je* stejně jako tehdy. Jiná báseň k ne-přítomnosti v logosféře poukazuje explicitně:

Kamil, Anna nepřítomni
Le juge ou la cruche cassée
ve znacích stále žijí
kam smysly nesahají
 (s. 54)

Jaká je to řeč? – V básni Epické variace je jasně řečeno, že básnická – nikoli próza, nikoli dokumentární řeč vzpomínek. Pole této básnické reflexe je jistě širší a ne každá báseň naplňuje toto pojetí logu přímo. Například báseň *Ars longa* začíná verši „Váhám / psát veršem, prózou“ (s. 262). Ale váhání se ze všeho nejspíš vztahuje k nedostatku jiných způsobů vyjádření oproti poezii: „Především / nevěřím / učeným / výklady o verši. // Fausta přednesou / filozofii / a zatím / Gestalten, postavy / mizí.“

⁴⁸⁰ Sr. Stolz-Hladká, *Tvořivá slova Milady Součkové*, s. 28, 29.

⁴⁸¹ Podobný pohyb k možnosti slov, ke slovům jako látce se objevuje v básni *Kaligrafie*: „Dříve než / slovo / bude opět / na počátku / dříve než / bude opět / skutkem / buď slovo / v mém kelímku / naposled černí / z níž vzlétne / vážka [...] naposled / buďte slova / v mém kelímku / černí / modří / zlatem“ (*Případ poezie*, s. 45–46).

V *Sešitech* máme možnost verše srovnávat s prózou komentářů. Komentáře jsou víceznačné, někdy skutečně osvětlují text básně, jindy spíše rozšiřují její asociativní pole, někdy patrně zavádějí nebo jsou ironické; ale jejich fiktivnost je v každém případě jiná než u básní. Vztahují se většinou k obsahové, popřípadě technické stránce básní, tvoří pozadí, ale nikdy nejsou „výkladem“. Komentář básně *Rozbitý džbán* (s. 58) minulým časem jasně dává najevo, že se vztahuje k minulosti vzpomínek, kdy báseň vznikala, nikoli k přítomnosti logu, kterou konstituuje. Fiktivní věčnost komentářů posiluje i to, že jsou psány z větší části v cizích jazycích: v angličtině, řeči přítomnosti, v níž Součková žije, popřípadě německy nebo francouzsky v souvislosti s reáliemi básně. Čeština zůstává vyhrazena převážně verši.

Miladě Součkové se podařilo vytvořit zvláštní typ verše, jehož počátky lze hledat v její rané sbírce *Žlutý soumrak* a vrcholnou podobu v *Sešitech*.⁴⁸² Charakteristická je pro něj jistá míra monotónnosti, často se opakují určité veršové vzorce či formule, které mohou připomenout orální epiku. Součková verše připodobňuje ke tkanině a její přirovnání implikuje spíše nejasné okraje nežli zřetelnou formu, básnickou řeč více než jednotlivou báseň:

Obraz tkaniny
trocheji tkaný daktyly
v karmínu zlatém protkaný
hedvábím bourců
(Burdová řekne: hedbábi)
v Eurasii vyšitý.⁴⁸³
(s. 12)

Motiv daktylu a trocheje se v knize opakuje několikrát (např. s. 31, 131, 67, 264) a poskytuje určité vodítko. Verš Milady Součkové skutečně inklinuje ke svébytnému typu daktylotrocheje („trocheji tkaný daktyly“), který je ale spíše tónický než sylabický. Většina veršů má tři, popřípadě dva přízvučné vrcholy.

⁴⁸² Verš *Případu poezie* v řadě básní ještě není veršem *Sešitů*, ačkoli některé básně z této sbírky by mohly figurovat i v *Sešitech*. O verši Milady Součkové mnoho psáno nebylo, K. Suda jej stručně charakterizuje jako „rozložený slabičný verš“ (*Krátká „povídka“ 39 básní*, s. 48).

⁴⁸³ Sr. obraz tkaniny jako paměti „mladé ženy/ tkaly vzpomínky“ (s. 244).

První typ se blíží osmislabičnému verši, druhý pětislabičnému, počet slabik není určující, dominantní jsou přízvukné celky, v nichž převažuje daktyl a trochej. Podržíme-li „obraz tkaniny“, pak tónický (nebo tónickosylabický) verš je obrazem stehů a analogií procesu tkaní, zatímco verš s převahou sylabismu by směřoval k formálně sevřenější básni, k obrazu s pevným rámem. Výsledným efektem je dojem neustále pokračující řeči, která přesahuje i jednotlivé, relativně samostatné básně.

Podobně tato řeč přesahuje možnosti jedné osobní paměti. V kapitole Pohádka o Sněhurce z *Hlavy umělce* Součková uvažuje právě o takovém typu přesahování paměti v umění a poskytuje jeden možný klíč ke jménu Josefina Rykrová. Vypravěč povídky uvažuje o umělci jako bytosti zrozené v jiném čase:

Přichází ze světa, jehož čas plyne souběžně s časem přítomným, aby do něho čas od času vstoupil. Tam je něco, co předurčilo, aby dítě bylo nejen dítětem svých rodičů, nýbrž dítětem neznámých bytostí, jež rodí Umělce. Jsou to bytosti, existence toho, čemu věda říká „umělecké vlivy“, „působení“, „autonomní, neosobní vývoj literatury“.⁴⁸⁴

Podle této pohádky či mýtu (v němž se ozývá něco z Platóna) žije umělec ještě před zrozením, před tím, než se uskuteční různé možnosti života. A v tomto starším čase, „souběžícím s časem člověka“ stále žije, z něj má schopnost představovat si „kterýkoli den života, dokud jsem nežil“:

Představuji si například slunečný den na náměstí před domem, kde jsem se narodil. Víím, že jsou tu určité změny, vnější změny. Ale ten dům například, kde jsem se narodil, vypadá přibližně (tj. pokud a jak je schopna s ním zacházet lidská představa) stejně. Tak si jej mohu docela dobře představit v některý slunečný den v letech, než jsem se narodil.

[...]

To je málo: jsou ještě dnes v mém životě okamžiky, kdy se mi zdá, že prožívám okamžik, kdy (nebyl jsem ještě na světě) moje matka stála před

⁴⁸⁴ Součková, *Hlava umělce*, s. 10.

*vchodem u „Štěstí dam“, kdy si koupila bílý soukenný plášť, slunečník –
bleu pâle – venku svítí slunce – dans le soleil encore brûlant de cinq
heures. Pamatuji se na to. Pamatuji?⁴⁸⁵*

Hlavu umělce můžeme číst téměř jako program díla Milady Součkové, a třebaže v této próze uvažuje o románu, *Sešity* mnohé z tohoto programu uskutečňují. Báseň *Někdy koncem ledna* v nich představuje mýtus o počátku, o zrození umělce z dvojích rodičů; a v mnoha básních se tu projevuje transpersonální paměť okamžiků starších než Milada Součková. Okamžiků z rodinné historie, ze života umělců i z antických mýtů, které tu tvoří důležitou vrstvu. Jestliže vypravěčka závěrečného životopisu velmi přesně rozlišuje své osobní vzpomínky od vyprávění druhých, básnická řeč takový rozdíl nezná a pro Josefínu Rykrovou nejsou důležité. Ona je zrozená z ducha umění.

⁴⁸⁵ Tamtéž, s. 12, 15–16.

11. Exil a úkryt

I

Ve čtyřicátých letech vydal Egon Hostovský několik próz zasazených do období válečné emigrace a těsně poválečné doby (*Listy, Úkryt, Cizinec hledá byt*). Společné je pro ně téma útočiště nebo úkrytu, které ukazují v několika odlišných polohách, daných také geopolitickými změnami. Hostovský částečně navazuje na své předválečné psychologické romány jako *Dům bez pána* nebo *Žhář*, v nichž tematizoval rozpad rodiny a domova. V exilových prózách ale na rozdíl od starších románů hrají podstatnou roli historické události, které zasahují do soukromého prostoru rodiny. Utíká se za války a před okupací. Román *Cizinec hledá byt* je zasazen do poválečné doby, třebaže zde historický rámec zůstává spíše v pozadí (například v odkazech na nastupující vládu komunistů v Československu), o to víc v něm jde o atmosféru nového, poválečného světa, který prošel proměnou a v němž se Hostovskému pokračující exil jeví jako normální stav a diagnóza lidského života.

Úkryt přeložený do angličtiny pod názvem *Hideout* (1945) líčí příběh českého inženýra, který odešel z Československa a po různých peripetiích se ukrývá ve sklepech u svého francouzského známého v okupované části Francie. Povaha jeho „úkrytu“ není jednoduchá. Nejde o azyl ani útočiště, místo, které by alespoň částečně nahrazovalo nebo zastupovalo domov. Není to ani hotel, který v *Cizinci* hledá doktor Marek alespoň na několik dní. Nejvíce se úkryt podobá vězení: „V tomto vězení žiji od druhé polovice června 1940.“⁴⁸⁶ S jediným rozdílem, který je především psychologický – lze kdykoli odejít, třebaže venku čeká smrt. „Musíte cvičit vůli,“ říká mu hostitel, „musíte si říkat: ‚Já vím, že mohu jít kdykoli na světlo, jen vzít za kliku, ale schválně to neudělám!‘“⁴⁸⁷

Hostovský se ve svých prózách zachycuje něco ze složité topologie útěků a schovávání charakteristické pro 20. století, jež se ve své komplexnosti projevuje nejen v dějinách, ale také v literatuře a v jazyce, jak ukazuje celá řada pojmenování, zhusta nepřevoditelných mezi jednotlivými jazyky. Úkryt není libovolné útočiště, patří do určité konstelace světa, do určité historicko-politické

⁴⁸⁶ Hostovský, *Listy z Vyhnanství. Úkryt*, s. 120; 121 „žalář“.

⁴⁸⁷ Tamtéž, s. 162; srov. s. 169.

situace, a souvisí s určitým typem útěku či exilu. V Hostovského *Listech z vyhnanství* (*Letters from Exile*) je situace odlišná od *Úkrytu*. Příběhy se odehrávají v dosud neokupovaných evropských zemích (Francii, Portugalsku), jejich hrdinové utíkají od jednoho dočasného útočiště ke druhému. Možnost dospět k trvalému útočišti, odplout z kontinentální Evropy stojí na horizontu těchto příběhů jako jejich ideální závěr, ve skutečnosti vše zůstává dočasné a provizorní. V románu *Cizinec hledá byt* naopak mizí vnější nebezpečí okupace a věznění, americký svět románu není sevřen horizontem dočasnosti, přechodnost se změnila v běžný rozměr času a v příběhu doktora Marka charakterizuje všechna bydliště. Jde jen o byt, cizinec, doktor Marek, vůbec neuvažuje o *domově*, nehledá ani úkryt, hledá místo, kde by mohl na „nějaký čas“⁴⁸⁸ v klidu pracovat, jako by pojem domova v tomto světě již neměl své místo. Horizont času, a v tom je román alegorický, představuje smrt personifikovaná záhadným hlasem v telefonu, ona nabízí cizinci definitivní útočiště a zároveň svým projevem připomíná dočasnost lidské existence. Objev, na kterém doktor Marek pracuje, postupně v příběhu ztrácí význam,⁴⁸⁹ do popředí se dostává Markovo putování od jednoho příbytku k druhému a to, jak je podivný cizinec nepřijatelý pro všechny, s nimiž se setkává. Román v tomto bodě otevírá dvojí perspektivu. Jde na jedné straně o člověka hledajícího útočiště ve světě, spolu s tím ale také o obraz světa, který podobné útočiště ze své povahy nemůže poskytnout. Jednotlivé postavy, které se na osudu doktora Marka podílejí, tento rys světa ztělesňují.

Co vlastně cizinci nedovoluje setrvat? U profesora, který mu poskytne přístřeší, se spřátelí s jeho nevyrovnaným synem a svou otevřeností vyhročí skrytý konflikt mezi otcem a synem, který si otec nechce připustit; bohatá vdova si díky jeho zprvu nenápadné přítomnosti uvědomí bezcíllost svého života, zamiluje se do něj a v tomto vztahu si jej chce přisvojit. V jedné ubytovně vyprovokuje obyvatele lidským zájmem o starého Žida, ve druhé bezděčně odhaluje pokrytectví domácí paní. Podobný typ konfliktu se objevil již v povídce *Elisa z Listů z vyhnanství* – Rudolf Gruber opouští byt profesora, který mu poskytl přístřeší po střetu s jeho dcerou, která se do něho zamilovala, ale svůj cit skrývá

⁴⁸⁸ Hostovský, *Cizinec hledá byt*, s. 35.

⁴⁸⁹ Hlavní postava Hostovského románu může připomenout doktora Galéna z Čapkovy *Bílé nemoci*. Těžiště příběhu je ale u Hostovského zcela jinde.

za nepřátelstvím. Tito Hostovského cizinci vnášejí do domácností rozruch. Chovají se ohleduplně, jak jen to jde, ale právě svou vnímavostí pro to, co domácí pomíjejí jako samozřejmé nebo vytěšňují, upozorňují na nesamozřejmost zavedeného běhu věcí a skrytého ovládnání jedněch druhými. Útočiště se v té chvíli proměňuje, a to díky napjatým vztahům mezi lidmi, které vystoupily na povrch. „Domácnost profesora Backera se proměnila Rudolfovi Gruberovi ve vězení [...]“⁴⁹⁰

Cizinec zde není ten, kdo přichází odjinud, nýbrž člověk, který si uvědomuje, že žádné místo není přirozeným domovem, a proto je vždy svým způsobem *jinde*. Pro ty, kdo ale žijí nebo chtějí žít s pocitem domova, představuje rušivý prvek, který připomíná jeho nesamozřejmost. Vilém Flusser popisuje vpád cizince takto:

*Sociologové nás zdánlivě poučují, že tajným kódům domova se mohou naučit i cizí (kupříkladu sociologové nebo lidé bez domova), protože se jim přece museli učit i sami domorodci, což dokládají iniciační obřady u takzvaných primitivů. Proto by člověk bez domova mohl putovat od domova k domovu a přistěhovat se do každého z nich, jen kdyby měl ve svém svazku klíčů všechny potřebné klíče k těmto domovům. Skutečnost je jiná. Tajné kódy domovů se neskládají z vědomých pravidel, nýbrž z nevědomých zvyků. Pro zvyk je charakteristické, že si ho člověk neuvědomuje. Aby se člověk bez domova mohl do nějakého domova přistěhovat, musí si nejprve vědomě osvojit jeho tajné kódy a pak je zase zapomenout. V případě uvědomění kódu se jeho pravidla nejeví jako něco posvátného, nýbrž jako něco banálního. Přistěhovalec je pak pro domorodce ještě cizejší, hrozivější než cestující zvenčí, protože mu posvátné odhaluje jako banální.*⁴⁹¹

Filosof Vilém Flusser, původem pražský německý Žid, odešel v roce 1938 z Prahy přes Velkou Británii do Brazílie. V eseji „Ubytovat se v bezdomoví“ (Wohnung beziehen in der Heimatlosigkeit), který zařadil do své pozoruhodné

⁴⁹⁰ Hostovský, *Listy z Vyhnanství. Úkryt*, s. 27.

⁴⁹¹ Flusser, *Bezdomo*, s. 193–194.

„filosofické autobiografie“ *Bezedno*,⁴⁹² uvažuje o dvojici domov (Heimat) – příbytek (Wohnung). Oproti běžné představě jejich vztah obrací a obydlí staví na první místo. Domov pro něj představuje místo nevědomých vazeb, „skrytých nitek“,⁴⁹³ které člověka zakořeňují, zapřádají a zároveň oslepují vůči ostatnímu světu,⁴⁹⁴ vztahů, do kterých byl vržen,⁴⁹⁵ místo aby si je svobodně zvolil. Domov není podle Flussera pro člověka nezbytný, protože ani zapletení do vazeb domova není životně nutné, bez domova v tomto smyslu se koneckonců lze i obejít, bez příbytku ale nikoli.

*Domov se považuje za relativně stálé, příbytek za vyměnitelné, přesunovatelné místo. Opak je pravdou: Vyměnit se dá domov, nebo ani dokonce nemusí být, ale bydlet se musí vždycky, lhostejno kde. Pařížští clochardi bydlí pod mosty, cikáni v maringotkách, brazilští zemědělci v chatrčích, a jakkoli to zní hrozně, bydlelo se i v Osvětimi. Neboť bez příbytku se doslova hyne.*⁴⁹⁶

Hostovský nemá k Flusserovi daleko: hostitelé jeho vyhnanců nejsou schopni vnímat cizince jinak než jako narušitele řádu. V tomto světle se Hostovského román *Cizinec hledá byt* ukazuje jako završení jeho románových úvah o domově, exilu a úkrytu a naznačuje podobnou proměnu hodnot jako Flusser. Co ale hledá cizinec a co u domácích nenachází? Doktor Marek nechce být zapředen do sítě domovských vazeb, a tím, že je jasně vnímá a vyjevuje a zároveň dělá jako by pro něj neexistovaly, pochopitelně narušuje stabilitu domova svých hostitelů. Přátele nachází v psovi, dítěti či psychicky labilním mladíkovi, v bytostech, které svým způsobem žijí doma také jako cizinci, jen na rozdíl od něj jsou již podrobení domácím. Všem těmto bytostem je alespoň částečně vlastní, že vazby domova neprožívají jako přirozené a samozřejmé, o to více si je ale uvědomují. Cizinci má byt posloužit za útočiště pro jeho práci na významném léku, v tom směru je místem, které umožňuje vztahovat se ke světu.

⁴⁹² V německém originále *Bodenlos: Eine philosophische Autobiographie*.

⁴⁹³ Flusser, *Bezedno*, s. 190.

⁴⁹⁴ Tamtéž, s. 191.

⁴⁹⁵ Tamtéž, s. 193.

⁴⁹⁶ Tamtéž, s. 199.

Z Flusserova pohledu je podobně příbytek místem, které jako obvyklé zázemí dává vůbec možnost vnímat neobvyklý vnější svět.⁴⁹⁷ „Bez příbytku, bez záštity obyčejného a obvyklého, je vše, co přijímáme, pouhým šumem, nic není informací, a ve světě bez informace, tedy v chaosu, nelze ani cítit, ani myslet, ani jednat.“⁴⁹⁸ Rámec příbytku určený zvykem ale na druhé straně sám vnímán není: „Zvyklost přikrývá všechny fenomény jako vatovaná pokrývka, zaobluje všechny hrany jí přikrývaných fenoménů, takže už o ně nenarážím, nýbrž je užívám naslepo.“⁴⁹⁹ A tato zvyklost může přejít v otupení, v záměnu příbytku s domovem a neschopnost vnímat svět venku. Doktor Marek v Hostovského románu nesdílí tajemství a spletité vztahy domova, pro druhé je člověkem bez tajemství, žije „v evidenci“, jak píše Flusser, svou přítomností nutí domácí vidět svět a domov v jiné perspektivě, a právě to jej činí „pro domorodé hrozivým“. Jeho poslání, kterého se drží do poslední chvíle, ukazuje druhým, že oni sami se uzavřeli v domově a popřeli své „bytí ve světě“. Zde Flusser velmi přesně označuje posun, který Hostovského román odlišuje od námětově blízké Čapkovy *Bílé nemoci*. Cizinec bez domova ztratil původní tajemství domova a ztráta „ho otevřela úplně jinému tajemství: tajemství soužití s bližními“.⁵⁰⁰ Proto také lék, na kterém pracuje, není v ději románu podstatný, nemá takový význam jako lék doktora Galéna. Možná by vyléčil pár nemocných, ale tou hlavní „nemocí“ jsou postiženy vztahy mezi lidmi, kteří se uzavřeli ve svých domovech a přestávají vnímat druhé.

V novele *Úkryt* (1943) ukazuje Hostovský rozpor mezi otevřeným a uzavřeným místem v jiné konstelaci. Hrdina příběhu napůl odchází, napůl prchá z nepříjemné atmosféry osobních a rodinných vztahů (podobně řadě jiných Hostovského postav). Ve chvíli, kdy se v Paříži dozvídá o obsazení Československa, počínající nevěra i všechny další osobní zápletky pro něj rázem ztratí význam. Okupace zničila jeho domov, a tím také zničotnila důvody, pro které utíkal. Ve stavu okupace je vnější svět nepřátelský, představuje hrozbu pro domov i příbytek, a lze se před ním jen ukrývat. Ve vzpomínkách hrdiny nabývá ztracený domov velké váhy, to ale právě proto, že je ohrožen nebo přímo zničen. Domov ve Flusserově pojetí je rozbit vnějším světem, před kterým by měl chránit.

⁴⁹⁷ Tamtéž, s. 200.

⁴⁹⁸ Tamtéž, s. 199.

⁴⁹⁹ Tamtéž, s. 200.

⁵⁰⁰ Tamtéž, s. 202.

Nepřátelské síly jsou o tolik silnější než v jiných dobách, že se domov stává provizoriem, do kterého může nepřítel kdykoli znenadání proniknout. Jednou z mála možností pobývání se stává úkryt, a to nikoli jako příbytek otevírající se ke světu, ale naopak jako obrana života před tím, co ze světa přichází.

Tuto prostupnost a nedostatečnost všech typů obydlí vůči světu ukazuje klíčová scéna *Úkrytu*. Jednoho dne spatří hrdina okénkem člověka v německé uniformě a uvědomí si, že jej zná ze svého vzdáleného rodiště. Neodolá, osloví jej, a tím spustí sérii událostí: Němce Fischera, který se chová naoko přátelsky, vzápětí ale musí zabít, aby ochránil svého hostitele. Tím ovšem končí dočasné provizorium úkrytu a nezbyvá než opustit již nebezpečný úkryt a přijmout sebevražedný úkol, při kterém hrdina novely patrně zahyne. Důvěrnost vztahu obou postav, přesněji řečeno to, že Němec Fischer patří do hrdinovy minulosti, která v úkrytu ožívá, podtrhuje fakt, že on jediný jej nazývá jménem. Pasáže, v nichž se rozhodne vystoupit z úkrytu, mají, jak připomíná Vladimír Papoušek,⁵⁰¹ rituální a symbolické významy a vyjadřují zasvěcení, vystoupení z úkrytu do světa se vším nebezpečím, které v něm číhá. V retrospektivním hledisku vyprávění (*Úkryt* je psán jako dopisy, které vypravěč píše své ženě těsně před tím, než se vydá splnit nebezpečný úkol) se všechny dřívější události jeví z perspektivy tohoto posledního činu, a tedy také smrti. I kdyby ale hrdina *Úkrytu* přežil a vrátil se, domov již nikdy neobnoví, domovské vazby pro něj zanikly podobně, jak to líčí Flusser ve svém životopise.

II

Ústřední scéna *Úkrytu* má jeden zvláštní rozměr. Dávny známý se zjevuje na vzdáleném a nečekaném místě náhodou, která připomíná zázrak a může vyvolávat dojem, že tu působí nějaká skrytá kauzalita. Z hlediska realistického příběhu je shoda příliš velká a Hostovskému by bylo možné vytýkat vykonstruovanost zápletky. Setkání má ale především psychologickou funkci a napovídá, že pro příběh není nejdůležitější rovina realistické pravděpodobnosti. Autorský záměr potvrzuje to, že i se svým ochráncem, doktorem Aubinem se hlavní hrdina setkává

⁵⁰¹ Papoušek, *Egon Hostovský*, s. 137.

náhodou ve chvíli nouze,⁵⁰² ale také závěr příběhu, kdy mu příslušnice podzemního hnutí klade otázku: „Myslíte, že všechno bylo jen náhoda, co vás dosud potkalo? A že stačí váš rozum na to, aby každou událost změřil, zvážil a našel z ní východisko?“⁵⁰³

Hrdina je dlouhé dny uzavřený se svými vzpomínkami a myšlenkami ve sklepním úkrytu, z jeho světa se prakticky vytratily vnější události a nahradily je právě jeho myšlenky. V duchu se vrací do dětství a přehrává si dny své vlastní minulosti.⁵⁰⁴ I rozhlasové vysílání a zřídka rozhovory s hostitelem, který se ve sklepě občas zjeví, se začleňují do této myšlenkové sféry a v úkrytu působí jako niterné hlasy. Setkání s českým Němcem pak funguje jako katalyzátor, jako událost propojující tuto zniterněnou sféru úkrytu s vnějším světem. Fischer, kterého hrdina zná ze své minulosti, a tudíž setkání s ním přísluší také do sféry vzpomínek, zároveň ztělesňuje nepřátelské síly vnějšího světa. Tímto setkáním se minulost a přítomnost spojují a jsou v souladu, jaký hrdina doposud nepoznal. Ve svém předchozím životě prožíval rozpor mezi vnějším světem a svým vnitřním naladěním; při pobytu v úkrytu bylo naopak obojí téměř dokonale odděleno. Vyhnanství v tomto smyslu znamenalo vyhoštění člověka do myšlenek a vzpomínek izolovaných od aktuálního světa. Událost, zdánlivě nepříznivá, vlastně hrdinu poprvé uvádí k plnosti života, třebaže na jejím horizontu stojí smrt.

Hostovský ve svém ranějším díle navázal na tradici psychologického románu 19. století, postupně se od něj ale odkláněl ke spíše existenciálním východiskům. Skupina jeho válečných a těsně poválečných próz také příznačně transformuje některé důležité motivy, které nalezneme v prózách Franze Kafky. V povídce *Der Bau (Doupě)* dovádí Kafka do důsledků psychologickou analýzu úkrytu. Vypravěč, vykazující některé zvířecí znaky, popisuje své dlouholeté úsilí o vybudování dokonalého úkrytu, a to především po psychologické stránce. Prostor doupěte⁵⁰⁵ má poskytovat naprosté bezpečí, má dokonale odpovídat na všechna hnutí mysli svého obyvatele. Nemá být *menší*, tedy vykazovat nedostatky, ale ani *větší*, tedy skrývat tajemství a překvapení. Nemá to být zámeček

⁵⁰² Hostovský, *Listy z Vyhnanství. Úkryt*, s. 154.

⁵⁰³ Tamtéž, s. 199.

⁵⁰⁴ Tamtéž, s. 166n.

⁵⁰⁵ *Der Bau* lze překládat jako *Doupě*, jak zní zavedený český název, ale také jako *Stavba*, což odpovídá konstrukční a architektonické stránce vypravěčovy činnosti.

plný tajemných komnat, které by snad uspokojily náhlé rozmary, nýbrž těsně přiléhající obydlí, které naplní všechny fyzické potřeby a odstraní veškerý duševní neklid, který pramení ze strachu z vnějšího světa. Takový úkol je ovšem nemožný a na tom je založena horečná a vysilující činnost vypravěče. Kafkův tvor o nepříteli jen sní, představuje si jej za každým šelestem, který by také mohl být jeho vlastní halucinací, neboť nemá, jak by vnitřní dojmy a vnější zvuky rozlišil. Hostovského hrdina se naopak s nepřítelem, který v sobě soustředí veškeré rozpory nitra, skutečně setkává. Kafkův tvor také v něčem předznamenává Flusserovy úvahy o domově a příbytku v poválečném světě. Jeho chorobný strach je strachem z vnějšího světa a důmyslně zkonstruované doupe představuje marnou snahu vybudovat dokonalý domov, který dokáže vnější svět zcela neutralizovat.

Z jiné strany otázku domova nastoluje Kafkova *Proměna*. Řehoř Samsa svou proměnou v brouka z domova uniká, z pohledu ostatních postav ale domov spíše rozvrací, činí jej nepříjemným pro své „blízké“, vynořuje se v něm jako cizinec přicházející ze samého středu domova. A čtenáři v obou těchto pohledech ukazují rozvrat představy domova, jako pevného a přirozeného místa člověka ve světě.

III

Tento způsob ukrývání se a hledání útočiště jak ve světě, tak v duševním prostoru má za sebou v západní tradici dlouhou a proměnlivou historii, která není bez vlivu na moderní představy. Jean-Louis Chrétien popisuje konstituci modelu niternosti založené na obrazu vnitřní komnaty od raného křesťanství. V tomto modelu, který po dlouhou dobu prakticky fungoval, nešlo o úkryt ve světě, nýbrž o funkční představu o vlastním nitru. Ta byla modelována podle architektonického vzoru a člověk do této niterné architektury ve své představě také vstupoval, aby se tu setkával s Bohem. Centrum této niternosti ale nebylo subjektivní – bylo jím prázdné místo, které měl věřící uvolnit Bohu. Bůh byl v tomto smyslu vnitřnější a člověku bližší než on sám sobě. V české literatuře tento model brilantně využil Jan Ámos Komenský v *Labyrintu světa a ráji srdce*. Poutník se v 37. kapitole navrácí sám k sobě, kde jej již čeká Kristus, který se zjevuje jako zachránce v samém nitru člověka. Nechybí ani téměř doslovný citát z Matoušova evangelia

(Mt 6.5), který stojí na začátku této tradice: „Když ty se modlíš, vejdi do svého pokojíku, zavři za sebou dveře a modli se k svému Otci, který zůstává skryt“.⁵⁰⁶ Komenský ovšem nenápadně zapojuje do věci ještě jeden aspekt, který zanedlouho převáží. Poutník se vrací sám k sobě nejen kvůli modlitbě, návratem k sobě také objevuje celý svět v jeho pravé podobě. Tento motiv světa viděného z nitra přibližuje Komenského Leibnizovi, jehož monády představují určité hledisko na svět, jsou „zrcadlem vesmíru“ a zároveň do nich zvenčí nic nevstupuje, „nemají okna“, jak zní známá věta odkazující k představě vnitřní komnaty duše, která v tomto případě ze své perspektivy obsáhne svět.⁵⁰⁷

Konec tohoto modelu niternosti vyznačuje podle Chrétiena jeho profanace.⁵⁰⁸ Od určité chvíle přestává být komnata srdce místem Boha a zcela se naplňuje subjektivitou. I v této profánní podobě topos nadále přežívá a funguje – model příbytku využívá například Freud pro popis struktury psychiky a hraje svou roli také v moderní literatuře jako obraz uzavřené psychiky. Mluvčí Baudelairova druhého *Spleenu* se přirovnává ke starému budoáru („Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées“) Huysmannsův *des Esseintes* v románu *Naruby (À rebours)* se snaží vybudovat příbytek, který by se stal takovým niterným světem, v němž se soustředí vše. V centru jeho domu se symbolicky nachází krb upravený na oltář se třemi Baudelairovými básněmi. Tyto postromantické autory charakterizuje kolize vnitřního prostoru s vnějším světem: jako by chtěli pomocí vnitřní architektury ovládnout svět nebo tuto niternost promítnout navenek, zároveň však vždy pocítují skutečný vnějšek, nezávislý na jejich vnitřní architektuře, který ji naopak často narušuje nebo rozvrací. Kafkovo *Doupě* stojí na konci této řady textů, jejichž historie sahá k počátkům křesťanství.

Komenský se celkem pochopitelně stal emblematickou postavou českého poválečného exilu zvláště v jeho prvním období do roku 1968. Nejde vždy jen o postavu exulanta Komenského, ožívá také něco z topologie jeho *Labyrintu*. Slova „domov“ a „cizinectví“ se objevují v exilové korespondenci Rio Preisnera s Ivanem Divišem, kteří oba po sovětské okupaci Československa v roce 1968 odešli do amerického, resp. německého exilu. V tomto rozsáhlém souboru dopisů

⁵⁰⁶ Srov. Chrétien, *L'Espace intérieur*, s. 30.

⁵⁰⁷ Leibniz, *Principes de la philosophie [Monadologie]*, s. 254, 244 (§56, §7).

⁵⁰⁸ Chrétien, *L'Espace intérieur*, s. 84n.

od konce šedesátých let až do doby po roce 1989 se nejedná o systematické rozvíjení pojmů, nýbrž spíše o momentální reflexi událostí i osobního života, již ale nechybí integrita. Zvláště Preisnerovy úvahy přecházejí k volněji pojatému eseji a stýkají se s jeho úvahovým dílem.⁵⁰⁹ V dopise ze 4. prosince 1975 reaguje Preisner na Divišovu myšlenku o nezabydlenosti; výrazy, které používá, odkazují ke Komenskému a ukazují, jak se některé jeho pojmy staly společným majetkem českého diskurzu:

Ty však říkáš: nikdy jsem nikde nebyl doma. Lišíme se od nich [tj. generace svých rodičů, jh] v tom, že se nedovedeme zabydlit? Jak já tohle znám! To ahasverické obcházení v labyrintu. Jen těch několik málo z nás pochopilo, že domov znamená stav a nikoli místo. Stav poutnický ovšem. Ahasver hledá pořád jen místo někde mimo sebe, poutník nosí domov v srdci, asi tak, jako emauzští, jimž se rozhořela srdce, když cestou naslouchali Pánu, který je provázel.

O necelé dva roky později, 29. srpna 1977, po svém předčasném návratu z návštěvy Německa do Spojených států Preisner označuje rozpolcenost mezi domovem a cizostí v evropských zemích slovem „propast“. Spojené státy oproti tomu poskytují útočiště či příbytek, protože pojem domova v nich nemá smysl:

Tam se ptáš, proč se mi situace v Německu stala nesnesitelnou. Ta země je asi víc než zohavená protidějinným rozpolcením; jako by se v samém jejím středu rozvírala propast. Takových propastí najdeš ovšem v Evropě mnoho: v Čechách – méně viditelná – mezi Čechami a Českem, ve Francii mezi dcerou Církve a „sladkou“ Francií jakobínů, propast anglická se táhne kupodivu Irskem, propasti v Polsku, jichž je jako rýh na dlani, volají jedna druhou na paměť dělení a posouvání té hrdě svobodné země /nedovedu si představit polského Švejka/. Skoro každý Němec se mi zdá poznamenan stínem té propasti. Německo kromě toho /a právě proto asi/ je

⁵⁰⁹ Citovaná korespondence je uložena v Archives et Musée de la Littérature v Bruselu. Svou konzervativní křesťanskou pozici vyslovil Preisner v rozsáhlé trilogii *Kritika totalitarismu* (1973), *Česká existence* (1984), *Až na konec Česka* (1987).

zemí, kde bych mohl být nejmíc „doma“ a zároveň /a právě proto asi/ nejmíc „cizincem“. Tkví v tom – pro mě – analogie k mému prožitku Čech; jenže v Čechách všecko doma bylo bez uvozovek a všechno cizinectví bylo mimo jazyk, příslušnost, rodný list – kosmické, vertikální. V Německu jsem se cítil jakoby v Čechách, tj. v dokonalé náhražce Čech, což bylo o to nesnesitelnější. USA vyvrací cizinectví a domov a nahrazuje je čirým racionálním a voluntaristickým příslušenstvím, spřeženstvím – přísaha při udělování občanství osvobozuje od schizofrenie domova a odcizení. Co tu chybí, je ovšem vše prokrvující srdce. Tím snad nepřímou odpovídám i na Tvou otázku: kde se Ti vlastně líbí? To „vlastně“ zní trochu jako přátelská výčitka. V Německu se mi líbilo u tebe v pracovní s Mistrem Třeboňským – a to bez „vlastně“. Tam jsem byl doma, přesně tak, jako jsem doma v našem domě ve State College.⁵¹⁰

Labyrint, srdce, putování: Komenského slova ožívají tři sta padesát let po napsání jeho *Labyrintu světa a ráje srdce* v historické situaci, která přes velké odlišnosti vykazuje s dobou třicetileté války paralelu v ideově rozděleném světě. Preisner nachází útočiště jen v interiéru, jako by vnější svět byl od základu nepřátelský. Podobný zlom se rýsuje už u Hostovského. Zatímco v *Úkrytu* je vystoupení z úkrytu do vnějšku řešením a naplněním života, v *Cizinci* už svět takovou nadějí nenabízí.

Propast, již líčí Preisner ve svém dopise, charakterizuje životní pocit celé řady poválených exulantů. Nemohou nebo nejsou schopni žít v zemi svého původu, doma se ale necítí ani tam, kde žijí. V cizině hledají útočiště či úkryt jiného druhu než váleční exulanti, místo, které by trvale chránilo před okolním světem v poválečné době, kdy se domov stává nesnesitelným, nebo morálně nepřijatelným, jak píše už v roce 1944 Adorno: „Jak je na tom dnes soukromý život, ukazuje jeho jeviště. Vlastně už nelze bydlet. Tradiční obydlí, ve kterých jsme vyrostli, se stala neúnosnými: za pocit pohody musíme zaplatit zradou poznání, za pocit bezpečí pak zatuchlým společenstvím rodinných zájmů. [...] „Je důležitou součástí mého štěstí, že nejsem majitelem domu!“ píše Nietzsche v

⁵¹⁰ Podtržení v dopise.

Radostné vědě. Dnes bychom museli dodat: je součástí morálky nebýt sám u sebe doma.⁵¹¹

Mnoha intelektuálům takový úkryt pomáhá vytvořit umění a literatura, jež podobně jako reprodukce v Divišově pracovně vnáší něco z kultury ztraceného domova do úkrytu v cizině. Tyto příbytky, ať už skutečné nebo literární, což mnohdy nelze odlišit, charakterizuje určitá míra konstrukce – vnesení obrazu, spojení s psaním a slovy, anebo jen nalezení vhodného ústraní, a vždy také složitý vztah k původnímu „domovu“.

Osudy několika takových „vystěhovalců“ popsal ve stejnojmenné knize W. G. Sebald. Jeho prózy prostřednictvím postav o jednu nebo dvě generace starších než autorský vypravěč, reflektují stav světa po druhé válce a nacismu, doby, z níž on sám pochází, a kterou zároveň neprožil: „Odtud takřkajíc přicházím, a odtud na mě dopadá stín, přicházející odtamtud, z té doby plné zvěrstev, kterou jsem neprožil, stín, jemuž se nikdy nedokážu zcela uniknout.“⁵¹² Už název *Die Ausgewanderten*,⁵¹³ obtížně přenosný například do angličtiny a francouzštiny (*The Emigrants, Les émigrants*) naznačuje široké pole exilu 20. století. Sebaldova kniha by nemohla nést název *Exulanti (Die Exulanten)* ani *Emigranti (Die Emigranten)*. Němčina podobně jako čeština disponuje větší škálou výrazů a rozlišuje mezi dvěma blízkými termíny emigrant a vystěhovalec, přičemž ten druhý si udržuje užší vztah ke své vlasti a jeho odchod je na rozdíl od exulanta nevynucený vnějšími příčinami, zatímco u emigranta zaznívá moralizující motiv opuštění vlasti.⁵¹⁴ Sebaldovi vystěhovalci nemohou snést Německo jako svůj domov, ale zároveň nemohou žít jinde. Příbytek ve Flusserově smyslu je pro ně dlouhodobě neudržitelný. Hlavní postavy čtyř příběhů končí sebevraždou nebo umírají v ústraní. Dříve nebo později se vědomě odvracejí od světa,⁵¹⁵ uzavírají se v ateliéru, ústavu pro duševně choré nebo ve skleníku,

⁵¹¹ Adorno, *Minima moralia*, s. 40–41 (k. 18).

⁵¹² Sebald, *Le simultané du non-simultané*, s. 17.

⁵¹³ Sebald, *Vystěhovalci; Die Ausgewanderten*.

⁵¹⁴ Slova „emigrant“, „emigrace“ používala komunistická propaganda v tehdejší Československu pro označení českého politického exilu po roce 1948 a dodala mu tím jistý pejorativní odstín.

⁵¹⁵ „Přerušil jsem poslední kontakty s takzvaným skutečným světem“, Sebald, *Vystěhovalci*, s. 24 „löste ich meine letzte Kontakte mit der sogenannten wirklichen Welt“, Sebald, *Ausgewanderten*, s. 35; „jednoho dne bez dalšího vysvětlení prohlásil, že už se žádných večerí a jakýchkoli společností zúčastňovat nebude, že už nechce mít s vnějším světem nic společného“, Sebald, *Vystěhovalci*, s. 88, „eines Tages ohne weiteren Vorsatz erklärte, dass er von nun an keinem Diner

dožívají v těžké melancholii a co možná největší izolaci. Náplní života je jim jedna jediná nepraktická činnost – pěstování orchidejí či malování obrazů, jako by se život uzavíral a dokázal udržet jen v této melancholické monotónnosti.

IV

Český básník Ivan Blatný odešel do exilu krátce po komunistickém převratu v roce 1948. Několik let se protloukal za pomoci přátel, dokud se nedostal do ústavů pro duševně choré, kde od roku 1954 strávil převážný zbytek svého života podobně jako Sebaldův Ambros Adelwarth. Blatného exil a jeho způsob života připomíná Sebaldovy vystěhovalce. Patří do stejných dějin a do stejné geopolitické konstelace, jen přichází z druhé strany železné opony a přináší si s sebou navíc zkušenost s počínající komunistickou totalitou. Pro český poválečný exil byla druhá světová válka a vyhlazovací tábory nedávnou minulostí, která podstatně ovlivnila přítomnost a mnozí čeští exulanti měli za sebou prožitek dvojí totality, nacistické a komunistické, někteří z nich jako Egon Hostovský odešli do exilu podruhé a definitivně.

Blatný nebyl politicky angažovaný člověk a jeho odchod z Československa řadu jeho současníků překvapil. Důvodů k exilu měl bezpochyby více a později jej také vysvětluje různě. Hlavními motivy ale zůstávají strach z komunistické diktatury a umělecká svoboda. Někdy v roce 1953 v reakci na falešné zprávy o své smrti, které zazněly v československém rozhlasu, Blatný prohlašuje, že sovětský režim znamená pro moderní umělce nejen nesvobodu, ale také ztrátu kontaktu s ostatním světem a tedy uměleckou smrt. Příznačné je, že politickou stránku věci nechává zcela stranou.⁵¹⁶ V pozdějším rozhovoru uváděl jako důvod svého exilu strach z komunistického režimu a podobné motivy se opakují i v jeho poezii.⁵¹⁷ Blatný nebyl po celou dobu svého exilu duševně chorý a hypoteticky by mohl žít i mimo zdi ústavu, jak dosvědčují svědectví o něm. Bez

und keiner wie immer gearteten Gesellschaft mehr beiwohnen würde, dass er überhaupt mit der Aussenwelt nichts mehr zu schaffen haben /.../ wolle“, Sebald, *Ausgewanderten*, s. 144–145; „žiji tady venku [...] a zásadně se už nestarám o to, co se děje v takzvaném skutečném světě“, Sebald, *Vystěhovalci*, s. 98, „lebe ich hier herausen /.../ und kümmere mich grundsätzlich nicht mehr um das, was vor sich geht in der sogenannten wirklichen Welt“, Sebald, *Ausgewanderten*, s. 161.

⁵¹⁶ Text, patně podklad pro rozhlasové vysílání, se nachází v pozůstalosti básníka Josefa Lederera, Blatného přítele, u kterého po svém odchodu nějakou dobu Blatný žil.

⁵¹⁷ Sr. Serke, *Ivan Blatný*, s. 161–162.

tohoto úkrytu, který jej chránil před vnějším světem, ale žít nechtěl a snad ani nedokázal. Blatného lékař v St Clement's Hospital v rozhovoru s Lubo Mauerem, slovenským režisérem žijícím v Norsku, v roce 1982 s jistým údivem konstatuje:

Víte, upřímně řečeno, nechápu, jak to normální člověk může v léčebně vydržet. Za prvé tam jste uprostřed nemocnice. Je to dlouhodobá léčebna se spoustou případů trvalé schizofrenie, narušené osobnosti a podobně. Tvoří takovou uzavřenou komunitu. Mně připadal plně racionální a já se ho zeptal: Proč nežijete venku? – Kdyby chtěl, tak by mohl? – Ale jistě, to on nechce ven. Nikdo si tu nemyslí, že by mu zdravotní stav bránil odejít odtud a žít venku. Nevidím žádný důvod, proč by nemohl jít do penzionu a žít se svými blízkými v bytě. Dokonce i přímo v Ipswichi je taková komunita, skupina, a do toho penzionu může kdykoli odejít... ale on nechce. – Je to fascinující: unikne z diktatury, aby mohl žít v uzavřeném společenství. Je to zajímavé a zvláštní.⁵¹⁸

Rozpor, který lékař nechápe, má pro Blatného svou nejednoduchou logiku, i když ještě v 50. letech hovoří o svobodě a kontaktu s cizinou, zároveň obává se únosu zpět do Československa a prožívá úzkostné stavy, které vedou ke zhroucení:

*– Strach. Například když jsem šel sám domů na 50, Avenue Road a někdo šel za mnou, nějaký osamělej chodec, tak jsem se bál, že by mě mohli unést, že mě unesou zpátky do Československa. – A to postupně pominulo?
– To potom pominulo. V nemocnici jsem se cítil klidnej a bezpečnej.
Claybury Hall napřed, potom Claybury Hospital main building....*

Na přímou otázku po tomto rozporu mezi svobodou a životem v ústavu ale odpovídá jednoznačně:

⁵¹⁸ „V současnosti nevykazuje žádné psychiatrické symptomy“, s. 93–94.

– *Ja vam ešte poviem taký svoj postreh: zdá sa trochu nelogické, že človek, ktorý uprchne pred neslobodou, nakoniec preferuje žiť v chránenom prostredí, v nemocnici. – Of course. Svoboda neznamena litať niekde litať po horách. Človek môže byť zavŕenej niekde v nemocnici, ale žije ve svobodné zemi, kde všetky zprávy v tisku jsou pravdivý.*⁵¹⁹

Ústavy, ve kterých pobývá, mu dávají pocit bezpečí před komunistickým režimem, a zároveň žije ve svobodném světě. Je to podobný úkryt, jaký v téže době nachází v uzavřeném příbytku Preisner a po psychologické stránce je pokračováním Kafkova doupěte-stavby. Blatný se zřiká veškeré starosti o zajišťování každodenní existence a tím i jisté části občanských svobod, zároveň ale získává relativně nerušené útočiště – pro psaní básní. Blatného exilové dílo má od 50. do 80. let svůj vývoj, ale zejména v období konce 70. a začátku 80. let, se problematika úkrytu stává ústřední. Nejde jen o rovinu životního příběhu: Blatný se v tomto období snaží své bydliště utvářet pomocí slov, jako by psaní básní mohlo formovat okolní prostor.

Název první exilové sbírky Ivana Blatného *Stará bydliště* odkazuje k minulosti, druhá sbírka se už svým názvem *Pomocná škola Bixley* obrací k přítomnosti a s ironií uvádí Blatného současné bydliště. A také naznačuje básnický program:

*Slepice Máňa, kočka Věra se v mysli vynořují z šera. Chtěl bych vysvětlit titul Pomocná škola. Čtenář si všimne vět, které jsou obyčejnými vědomostmi ze zeměpisu, dějepisu a podobně. Dostávám se do nálady, the concerto goes on, the police is friendly, it is the police of the democratic free country. Pomocná škola: Ačkoli uznává nutnost nejasného vědomí, Blažej Vilím se chce vyškrábat k lepším znalostem. Proč? Protože obohacují poesii.*⁵²⁰

⁵¹⁹ “Dneska bych se omluvil a trochu bych toho už nechal“, s. 60, 61.

⁵²⁰ Blatný, *Pomocná škola Bixley*, s. 103. Tato edice zahrnuje text samizdatového vydání *Pomocné školy Bixley* (1982) založeného na kopii Blatného rukopisu z roku 1979, dále texty z exilového vydání (1987) a výběr z rozsáhlé rukopisné pozůstalosti Ivana Blatného z tohoto období.

„Pomocná škola“ specificky naplňuje Flusserův pojem příbytku. Téměř dokonale chrání před vnějším světem a současně je mu nanejvýš otevřená. Ve škole jsou dostupné všechny informace o světě, a zároveň to není skutečný svět nýbrž jen obrazy faktů světa, s nimiž může básník libovolně manipulovat. Významným kanálem, který Blatného spojuje se světem, je televize. K citované úvaze o pomocné škole jej podnítila zjednodušená mapa v televizním vysílání, kterou se snaží s pomocí vzpomínek rekonstruovat. Tato reprezentace skutečnosti Blatnému dovoluje mísit minulost se současností a zároveň se dívat i na svůj přítomný život, který v ústavu nebyl vždy idylický, s jistým vnitřním odstupem. Blatného básně jsou plné vlastních jmen, odkazů k minulosti, současnému světu i jeho bezprostřednímu okolí a každodenní rutině. To všechno Blatný přijímá jako „školní“ fakta, každodenní detaily objevuje jako nové poznatky a snaží se je uspořádat do ideálního obrazu, jehož je středem. Charakteristickým příkladem Blatného filtrování reality jsou dopisy. Blatný projevuje radost z dopisu, ale číst jej nehodlá: „Dostal jsem dopis ale nebudu jej číst.“⁵²¹ Dopisy představují podnět k psaní, kontakt s vnějším světem, ale dostačující je již sám fakt, že dopis existuje. Nejistým obsahem dopisu se Blatný nemíní znepokojovat:

*Every letter to open
to see whether perhaps isn't the pound note
but not to read it
not to read books not to do nothing
here I must something write
because they could force me to make tea-pots or some woodwork*⁵²²

Jistá naivita jeho pohledu na svět připomíná Komenského *Orbis pictus*, učebnici založenou na idealizovaném a harmonickém obrazu světa, který učitel ukazuje žákovi v podobě rozsáhlého katalogu věcí. Pro Blatného je to ovšem nemožný, sisyfovský úkol, protože v čase přicházejí stále nové rušivé prvky. V některých básních, charakteristických pro *Pomocnou školu Bixley* se Blatný snaží o synchronizaci svého psaní s reálným časem. To, co se děje, jako by mohlo být

⁵²¹ Blatný, *Pomocná škola Bixley*, s. 21.

⁵²² Tamtéž, s. 153.

zároveň provázeno psaním: „Michaux pracuje jenom dopoledne, mám si jít na chvíli odpočnout? Jak může být odpoledne bez psaní, musím psát stále, na cestě do postele, před spaním a když se táhlo dotýká už vody...“.⁵²³ Tak vzniká prostor, v němž je skutečnost doplněna o svůj zápis. Pro Blatného zapsáním všechny fakty získávají svůj význam a zároveň se psaní stává také důležitým faktorem, který skutečnost průběžně pořádá. Blatný se nesnaží vytvořit iluzorní prostor vysněný nad prázdným papírem, který by skutečnost vytěsnil. Spíše mu jde o neustálé přecházení mezi psaním a světem. V takových chvílích se obě roviny – zapisovaného snění a vnějšího světa doplňují a je možné žít v obou zároveň. Jedna z kratších básní, nazvaná Změna programu ukazuje tento neustálý přenos mezi skutečnou scénou každodenní pracovní terapie a vnitřní scénou snění a psaní.

*Holan se právě vrátil ze zdejších polí a luk
já sedím a čekám na occupational therapy*

*Tesaři stále něco zatloukají sedím jak tolikrát
dnes budeme číst hry*

*V naší mysli bude malá opona
pro ptačí divadlo v naší mysli.⁵²⁴*

V

Kafkova povídka Der Bau i poválečné reflexe Theodora Adorna ukazují nejistotu příbytku a bezdomovectví jako stav lidské existence v moderním světě. V poválečné době se Kafkovo psychologizující podobenství v lecčem naplňuje: řada exulantů hledá útočiště ne proto, že jsou z domova vyhnáni, ale proto, že domov se stal nesnesitelným místem. Protiklad domova a bydliště, jak jej podává filosof Vilém Flusser, vyjadřuje nomadismus bez hlubších vazeb k původnímu domovu, které by příbytek formovaly. Zároveň je ale pozitivní interpretací exilu a ukazuje důležitost bydliště jakožto místa, které zjednává přístup ke světu. Sebaldovi *vystěhovalci* si naopak zachovávají určující vztah k domovu, v němž nemohou žít,

⁵²³ Tamtéž, s. 229.

⁵²⁴ Tamtéž, s. 280.

a hledají nejen útočiště mimo domov, ale také úkryt před vnějším světem vůbec. Odvrat od světa je vede do uzavřených a izolovaných míst. Složitá historie poválečného světa se odráží v topologii úkrytu u básníka Ivana Blatného. Odchází z totalitního režimu, ale zároveň se ukrývá i před svobodným světem a svými slovy nachází svobodu v klauzuře ústavu. Svým způsobem naplňuje Flusserovo pojetí příbytku: všechny podněty z vnějšího světa k němu přicházejí filtrované a poskytují mu materiál pro psaní básní. Tato verbální aktivita činí úkryt obyvatelným, dodává mu nestálý smysl, který může udržovat jen pokračující psaní.

12. Ve stínu vzpomínky

I

Ve studii *La nuit de Troie* sleduje Jean Starobinski, jak se scéna Aeneova útěku z hořící Tróji a s ní spojené motivy opakovaně objevují v západní literatuře od Vergilia po Yvese Bonnefoye.⁵²⁵ Toto téma se příznačně pojí s exilem a, jak Starobinski uvádí, Vergilius nastoluje jeden z důležitých modelů západní literatury, „současné otevření k připomínané minulosti a k budoucnosti, k níž se bude vztahovat další jednání“.⁵²⁶ Až druhý autor v řadě, Ovidius, je sám také exulantem a model vztahuje ke svému vlastnímu příběhu. V jeho exilovém díle ale minulost podstatně převažuje nad otevřeností k budoucnosti, a to platí pro většinu dalších autorů této řady, ať už exil tematizovali na cizím příběhu, nebo jej vnímali jako svou vlastní situaci.

Starobinski zdůrazňuje několik dalších významných rysů, zejména spojitost s řečí a obtíže s vyslovením této zkušenosti (pro trýznivost vzpomínky, její nepřenositelnost, i pro nemožnost promluvit).⁵²⁷ Když Edward Said pojednává o exilu, jeho úvodní shrnutí se Starobinskému blíží:

*Exil je lákavým předmětem k přemýšlení, ale hroznou zkušeností. Vytváří nezhojitelnou trhlinu mezi lidskou bytostí a rodným místem, mezi já a jeho pravým domovem: bytostný smutek exilu nelze nikdy překonat. A pokud literatura a historie obsahují hrdinské, romantické, velkolepé a dokonce triumfální epizody z exulantova života, nejde o nic jiného než o snahu přemoci ochromující žal odcizení. Úspěchy dosažené v exilu jsou neustále podkopávány ztrátou toho, co navždy zůstalo tam doma.*⁵²⁸

⁵²⁵ Jean Starobinski, *Nuit de Troie*; časopisecky vyšla studie pod názvem *Mémoire de Troie* (2004).

⁵²⁶ Jean Starobinski, *Nuit de Troie*, s. 309.

⁵²⁷ To především na začátku druhého zpěvu Aeneidy, kdy vyprávění o zničení Tróji působí Aeneovi nevýslovný bol („Infandum regina iubes renovare dolorem“), sr. Starobinski, tamtéž, p. 307.

⁵²⁸ Said, *Reflections on Exile*, s. 173: „Exile is strangely compelling to think about but terrible to experience. It is the unhealable rift forced between a human being and a native place, between the self and its true home: its essential sadness can never be surmounted. And while it is true that literature and history contain heroic, romantic, glorious, even triumphant episodes in an exile's life, these are no more than efforts meant to overcome the crippling sorrow of estrangement. The achievements of exile are permanently undermined by the loss of something left behind forever.”

Na rozdíl od Starobinského ale Said podtrhuje nesrovnatelnost těživé zkušenosti s tím, co exil může pro budoucnost nabídnout, nikoli tedy spojení minulosti a budoucnosti v klčovém momentu, nýbrž určující převahu minulosti, která vždy nahlodává přítomnost exilu. Zatímco Starobinski analyzuje život jednoho literárního modelu a jeho souvislosti a nevyhází z oblasti literatury, Said chce psát také o reálné zkušenosti exilu, která je mimo oblast zmapovanou literaturou.⁵²⁹ Konfrontaci s literárními podobami exilu se však nevyhne, už jen proto, jak konstatuje, že exil je „silný, ba obohacující motiv moderní kultury“⁵³⁰ a svým způsobem jsou podmínky exilu příznivější pro spisovatele, politiky, intelektuály, kteří si mohou tvořit nový svět „podle svých pravidel“. „Exulantův nový svět je celkem logicky nepřirozený a jeho neskutečnost se podobá fikci.“⁵³¹ Tato souvislost exilu a kultury jen podtrhuje roli písemných dokladů, a pro starší doby často literárních textů, bez nichž o exilu nelze vůbec uvažovat.

Starobinski a do jisté míry také Said mlčky přecházejí skutečnost, že leckterý exulant neměl žádnou možnost vydat svědectví, uchovat svůj osud v kolektivní paměti nebo pomocí psaní o své situaci uvažovat a zpracovat ji. Stranou zůstávají osudy neznámých, které můžeme jen tušit v pozadí dochovaných svědectví a literárních zpracování. Protějškem exulanta, kterému se zdaří otevřít novou budoucnost nebo podat svědectví o své přítomnosti, je zapomenutá postava spojená vždy jen s minulostí. Literární texty si přesto všimají i takových postav, jejich historie je ale fragmentární a zastřená, protože ony samy k ní mlčely a na jejich životy nic nenavazuje.

Literární podoby exilu od počátku vykazují míšení různých významů exilu, což příkladně dokládá Ovidius a jeho dílo. Srovnáním svého vyhnanství z Říma s Aeneovým útekem z hořící Tróji a s Odysseovým putováním stanovuje začátek dlouhé řady, na niž básníci navazují až do 20. století. Ovidius, ačkoli se vztahuje k předchůdcům, přitom řadu v jednom důležitém smyslu zahazuje: sám

⁵²⁹ Tamtéž, s. 175.

⁵³⁰ Tamtéž, s. 173: „potent, even enriching motif of modern culture“.

⁵³¹ Tamtéž, s. 181: „The exile’s new world, logically enough, is unnatural and its unreality resembles fiction“.

sebe přirovnává k mytickému hrdinovi, k literární postavě, a tím se jako postava svých básní stává součástí kulturní paměti.⁵³²

Pro řadu pozdějších autorů od středověku až do současnosti se Ovidius stal vzorem vyhnance i v situacích, které jsou exilem jen v přeneseném smyslu. Goethe na konci své Italské cesty vzpomíná Ovidia při svém odjezdu z Říma, který pociťuje jako odchod do exilu, ačkoli se ve skutečnosti vrací domů. Baudelaire připomíná Ovidia v několika básních (např. *Horreur sympathique*), ústřední básní je ale báseň *Labuť* – která tematizuje exil a je také klíčovým textem pro Starobinského. V ní Baudelaire model vztahování ke vzoru proměňuje. Báseň začíná oslovením *Andromaché*, ale celou řadu asociací spustila vzpomínka na *labuť*, kterou básník kdysi spatřil, a přesněji řečeno místo, kde k tomu došlo a které už ve své tehdejší podobě není. Básník se sice v síti důmyslných citátů, narážek a odkazů řadí po bok básníků Vergílie, Ovidia a Victora Huga, ale opakovaná myšlenka na druhého převažuje nad prostou vzpomínkou a sféru asociací určuje přítomný okamžik daný citovým pohnutím, v němž se všechno zpřítomňuje: *trpící labuť* i *Andromaché* a další, neznámí. Baudelaire nepřirovnává svůj osud k osudu jiných vyhnanců, ale myslí na ně a tvoří s nimi společenství dané myšlenkou.⁵³³ Tím podstatným není vzor nebo analogie, která básníka zapisuje do paměti, nýbrž soucit a spoluúčast, která uchovává vzpomínku na ty druhé, jak to vyjadřuje v dopise Victoru Hugovi (7. prosince 1859):

Monsieur,

Voici des vers faits pour vous et en pensant à vous. Il ne faut pas les juger avec vos yeux trop sévères, mais avec vos yeux paternels. Les imperfections seront retouchées plus tard. Ce qui était important pour moi, c'était de dire vite tout ce qu'un accident, une image, peut contenir de

⁵³² Srovnání s mytickou postavou není v řecké ani pozdější římské lyrice ovšem výjimečné, významné u Ovidia je právě to, že zakládá funkční vzorec pro exilové psaní. I v řadě jiných ohledů Ovidius navazuje na starší autory, zejména řecké, v mnohém je jeho exilové dílo založeno na „reworking of a literary tradition on exile before Ovid“, Gaertner, *How exilic is Ovid's exile poetry*, s. 156–157.

⁵³³ O důležitosti spojení „je pense“ („myslím“, které se v *Labuti* několikrát opakuje, píše Jean Starobinski, *Melancholie v zrcadle*, s. 56, 58, 65: „Nejde totiž o izolované, absolutizované ‚myslím‘ na způsob karteziánského ‚Já myslím‘. Každé ‚myslím‘ v básni je myšlenkou na nešťastné bytosti – které jsou také zamyšlené a souží se steskem po jiných bytostech nebo místech.“

suggestions, et comment la vue d'un animal souffrant pousse l'esprit vers tous les êtres que nous aimons, qui sont absents et qui souffrent, vers tous ceux qui sont privés de quelque chose d'irretrouvable.

Veillez agréer mon petit symbole comme un très faible témoignage de la sympathie et de l'admiration que m'inspire votre génie.

CHARLES BAUDELAIRE

Pane,

Zde jsou verše vytvořené pro vás a s myšlenkou na vás. Nesud'te je přísně, ale otcovsky. Nedokonalosti budou opraveny později. Důležité pro mě bylo rychle vyslovit všechna vnuknutí, která může obsahovat náhlé setkání, obraz, a jak pohled na trpící zvíře obrací mysl ke všem bytostem, které milujeme, které jsou nepřítomné, které jsou zbaveny něčeho, co již nelze nalézt.

Přijměte můj malý symbol jako nepatrné svědectví obdivu a sympatie, kterou mi vnuká váš génus.

Charles Baudelaire⁵³⁴

II

Baudelaire nepřímou otvírá nevyhnutelnou otázku: Kolik různých vyhnanců zmizelo v naprostém zapomnění? Ti nemohou posloužit jako tradiční vzory, přesto na ně lze s účastí myslet, i když o nich nevíme vůbec nic, a tak i ty mlčící a neznámé bytosti připojit ke společné paměti jako její citový, patetický doplněk. O „labuti“ tušíme jen díky Baudelairovi a jen díky jeho básni si ji vybavujeme. Nespočet jiných podobných osudů je zcela ztraceno. Je možné, že nikdy ani neexistovala vzpomínka na ně. Mohu jim ale věnovat myšlenku právě díky vědomí o tom, že tito lidé zmizeli. Tyto postavy tvoří souvislou řadu, protože mlčí a nevztahují se ke společnému vzoru. Přesto je spojuje společný osud vyloučení a zapomnění, který může překonat jen někdo jiný, tím, že jim věnuje myšlenku. Baudelaire v Labuti ukázal podobnou propast jako ve své stejnojmenné básni (Le Gouffre), ne však propast subjektu, nýbrž hlubší propast nepřítomné

⁵³⁴ Charles Baudelaire, *Correspondance* I, s.622–623.

bytosti, na niž stačí jen pomyslet, propast, která tu subjektivní propast relativizuje a zmenšuje. Problematika exilu v literatuře vždy hraničí s touto hloubkou, o niž se obtížně hovoří, ale nelze ji pominout.

Baudelairův dopis Victoru Hugovi utvrzuje určitou dvojznačnost básně. Labuť je na jedné straně trpící bytostí, s níž se básník náhodou setkal (poprvé je v básni uvedena s neurčitým členem), a zároveň *symbolem*, a to nejen zástupcem dalších trpících a vyhnaných v intencích Baudelairovy básně, ale také emblematickým zvířetem s dlouhou tradicí počínající v antice („mythe étrange et fatal“ / „zvláštní, osudný mýtus“).⁵³⁵ Pokud se v podobné básni objeví, čtenář má pochopitelně tendenci vidět ji touto dvojitou optikou jako reálné zvíře a symbol.⁵³⁶ Odkazy k Ovidiovi mohou připomenout méně známou epizodu z jeho *Proměn*, v níž Kyknos ze žalu nad smrtí Faëthona pouští svou zemi a proměňuje se v labuť.⁵³⁷ Klíčovým momentem pro čtení básně v historicko-kulturním kontextu exilu je pohlavní dvojznačnost labutě.⁵³⁸ Modelovým exulantem je v západní kultuře po dlouhou dobu muž a jednomu z nich, ve své době proslulému, Baudelaire také báseň věnoval. Simon Goldhill připomíná, jak silně je diskurz o exilu, často spojený s formou hrdinského příběhu, pouze mužský:

moderní superstars exilu tvoří převážně mužský kánon. Není to dáno jen čistě statistickými fakty politického procesu, ale proto, že nejpozději od Odysseie má svázanost s domovem a cestování podstatně genderově rozdělené hodnoty. Když obrátíme pozornost od obdivu k hrdinovu vyprávění k nějakému kolektivnímu nebo odlišně genderově založenému podání, je možné, že místo řeči „vyhance“ nastoupí řeč „uprchlíka“.
Ubohý uprchlík, poslechněte si ale příběh vyhance...⁵³⁹

⁵³⁵ O symbolice labutě od antiky do současnosti důkladně pojednává Michal Švec, *Symbolika labutě*.

⁵³⁶ Bonnefoy, *Lieux et destins de l'image* (s. 220–221) zdůrazňuje, že Baudelaire labuť záměrně pojímá nealegoricky a chce „ukázat to nejobyčejnější stvoření žiznici po vodě, úzkostný, bídný život s ‚ohnutým krkem‘ a ‚šilnými gesty‘.“

⁵³⁷ Ovidius, *Proměny*, s. 42–43 (2, 367 n.); druhý Kyknos se objevuje ve 12. knize *Proměn*.

⁵³⁸ V češtině je slovo labuť, na rozdíl od řady jiných i slovanských jazyků, femininem. Labuť je nicméně často vnímána jako ženské stvoření a od antiky si uchovává tuto pohlavní dvojznačnost, sr. Michal Švec, cit. dílo, s. 21, 25.

⁵³⁹ Goldhill, *Whose Antiquity?*, s. 4

Baudelaire ale otevírá svou Labuť myšlenkou na ženskou postavu, na Andromaché. Výčet ve druhé části pak pokračuje černoškou a teprve po ní přichází odkaz na Romula a Réma a teprve závěr obsahuje již jen maskulina „Je pense aux matelots oubliés dans une île, / Aux captifs, aux vaincus !“ („myslím na námořníky ztracené na ostrově / na zajatce, na poražené!“) – převážně ale ztracené existence, uprchlíci, nikoli hrdinové. Samotná labuť, již Baudelaire srovnává s člověkem z Ovidiových proměn, si i v básni udržuje genderovou dvojznačnost, jeden podstatný znak ji ale spojuje s oběma ženskými postavami: podobně jako ony je vytržena ze svého rodného kraje, ze svého až idylického prostředí, v němž jedině může žít. Tím odkazuje k jiné řadě postav, než je ta, která začíná Aeneem a Ovidiem. Tyto postavy mají svůj mýtus o bytosti náhle a násilně vytržené ze svého prostředí. Tak je unesena Persefoné: kvetoucí louka se náhle rozestoupí a dívka je unesena do podsvětí.

*Démétro kadeří krásných chci opěvat, bohyni svatou,
a dceru kotníků štíhlých, již uchvátil Hádés, když otec,
v dálku vidoucí hřímatel Zeus, mu ji přislíbil dříve.
Vzdálena matky se zlatým srpem a skvělými plody,
s družkami z Ókeanoven se bavila, útlými v boku,
květiny na bujně louce si trhají, fialky krásné,
kosatce, hyacint, růže a šafrán i narcis, jež dívce
s tváří jak rozvitý květ tam nástrahou zrodila Země,
konají Diovu vůli a vděk i Vladaři Stínů.
Podivuhodně se skvěl ten květ a úžasem plnil
pohled naň smrtelné lidi a stejně nesmrtné bohy;
z jednoho kořene sto hlaviček vyrostlo výše,
vůni pak líbeznou šířil, až širé vysoké nebe,
celičká zem i dmoucí se moře, vše slastí se smálo.
Okouzlena tou krásou chce dívka květnou tu hříčku
přibrat a vztáhne k ní ruce – tu rázem se na pláni nýské
rozevře rozlehlá půda a vyrazí Hostitel Stínů
s koňmi nesmrtelnými, syn Kronův s mnohými jmény.*

*Uchvátiv ji, ač marně se bránila, na zlatém voze
odvážel nařikající, kdy zoufale volala otce,
Kronovce nejvyššího a nejlepšího, v své tísni.⁵⁴⁰*

Hymnus představuje verzi vegetačního mýtu: mladá dívka, ztělesňující probouzející se jarní přírodu, je unesena do podsvětí a život přírody se v rámci cyklu obnoví až tehdy, když je alespoň na čas navrácena své matce, bohyni plodnosti. Úvod řeckého hymnu dívku zobrazuje v idylické scéně rozkvetlé jarní louky a v bezpečném prostředí družek. Únos do podsvětí, jenž se rovná smrti, přichází pro dívku nenadále (třebaže mužské mocnosti v pozadí se na všem předem umluvily) a ruší iluzi bezpečné idylické scény. Pokud bychom v analogii šli dále, Paříž se v Baudelairově básni mění v podsvětí, a to opakovaně – nejprve pro labuť v minulosti, poté pro básníka v jeho přítomnosti, kdy si sám intenzivně uvědomuje zmizení staré Paříže. Jedinou možností, jak vystoupit z tohoto řetězení exilů, které se jeví jako „fatální“ podmínka lidského života, je zdá se, myšlenka na společenství vyhnanců, které ale může být jen pomyslné a přímo označené jako exil („dans la forêt où mon esprit s'exile“, „v lese, kam prchá můj duch“) a estetizované hudbou vzpomínky. Rozdíl oproti mužské řadě vyhnanců založené Ovidiem je podstatný: v ní se jeden připodobňuje druhému, zde jeden na ostatní *myslí*. Persefoné v homérském mýtu není postava, kterou by si někdo další mohl vzít za vzor. Může jí ale věnovat myšlenku a uvědomit si, že její osud se jej přímo dotýká.

III

V roce 1846 Edgar Allan Poe ve *Filosofii básnické skladby* napsal známá slova: „smrt krásné ženy je tedy nesporně nejbásničtějším námětem na celém světě“.⁵⁴¹ Tím označil konvenční námět, který v literatuře i výtvarném umění našel bezpočet ztvárnění.⁵⁴² Řada z nich prostřednictvím různých motivů aktualizuje mýtus o

⁵⁴⁰ *Homérské hymny*, s. 21.

⁵⁴¹ Poe, *Filozofie básnické skladby*, s. 76 („the death then of a beautiful woman is unquestionably the most poetical topic in the world“).

⁵⁴² Mýtem o Persefoné a jeho dalším životem se zabývá Herbert Anton, *Der Raub der*; Christiane Brehm, *Der Raub der Proserpina*; Gert Kaiser v knize *Vénus et la mort* sleduje příbuzné téma smrti ženy spojené s erotikou, Elisabeth Bronfen, *Over her Dead Body* téma smrti ženy v umění nahlíží z psychoanalytické perspektivy.

Persefoné. Především jsou tyto postavy intimně spojeny s prostředím. Příkladem za všechny je Ofélie jako stvořená pro element vody,⁵⁴³ v němž tone. Gaston Bachelard se „Ofeliiným komplexem“ zabýval s ohledem na vodní živel ve své *Vodě a snech* a zdůraznil právě tuto spojitost s vodou jako živlem smrti, jež se objevuje v mnoha variantách příběhu.⁵⁴⁴ Pro českou literaturu je paradigmatickou postavou Ofelii blízká postava Viktorky z *Babičky* Boženy Němcové, jež našla ohlas v několika dalších českých textech.

V roce 1909 vydala Teréza Nováková svůj vrcholný román *Děti čistého živého*. V rozsáhlém historickém obraze sleduje po několik desetiletí skupiny „východočeských tolerančních sektářů“.⁵⁴⁵ Román zachycuje postupný úpadek „sektářů“, jejich nepřizpůsobivost běhu světa, osudovou ironii, s níž se proti nim vše obrací. Knihu otevírá scéna z vesnického hřbitova, v níž hrobník v kamenité půdě kope hrob pro čerstvého nebožtíka Koutného, jehož malý synek Jiřík hlavní z mnoha postav románu celou knihu uzavírá jako již starší muž svou meditací o běhu světa. V úvodní scéně hrobník obnažuje zemi plnou kostí a zetlelých pozůstatků, mezi nimiž už téměř není místo pro další mrtvé, jako by je země odmítala přijmout i po smrti. Pochmurná a skeptická scéna má svůj protějšek v ústřední epizodě celého románu, v níž umírá mladá dívka Růženka. Na smrti mladé dívky, jež mohla být ohlasem smrti autorčina milovaného syna, ukazuje Nováková proměnu světa ze zdánlivě přívětivého domova v nehostinnou pustinu. Scéně předchází nesmělá milostná historie mezi Jiříkem a Růženkou, dcerou ze „sektářské“ rodiny. Jiřík se nechá ovlivnit pomluvami o orgiastických praktikách sekty, po určitém váhání o všem hovoří s Růženčiným otcem. Dívka jejich rozmluvu nepozorována vyslechne a v rozrušení vzlyká. Oba muži ještě zaslechnou její nárek, který se mísí s okolním prostředím:

„Znělo to ne jako vítr, ale jako vzdychání a pláč.“

⁵⁴³ Shakespeare, *Hamlet* 4,7, v. 180-181: „creature native and indu'd / Unto that element“.

⁵⁴⁴ Bachelard, *Voda a sny*, s. 97–111.

⁵⁴⁵ Tento termín používá Zdeněk R. Nešpor, *Víra bez církve?*

„Potok je rozvodněn, žblunká přes kamínčí, a taky náhon a zástauka přetejkaj po těch dýštích, - zní to jako pláč a ozvěnou v lesi se to ještě rozlívá,“ vysvětloval mlynář.⁵⁴⁶

Zoufalá dívka se hrozí pomluv a v afektu uvažuje o smrti:

[...] ach, kdo o její hanbě neví! Jak jen bude živa? [...] Kdyby se teď chtěla kamenná stráň rozestoupiti a ji pohliti, – jak by bylo dobře!⁵⁴⁷

Poté se chce vrátit do domu, ale důvěrně známé okolí domova se ve tmě proměňuje v cizí, nepřátelské prostředí, dívka spadne do náhonu a nakonec utone.

Ve zmatenou, zoufalou mysl Růženčinu vstoupil nyní ještě strach z nočního ticha, z divného okolí, v němž tma měnila každý keř, strom a kámen v hrozivou strašlivou podobu. Musí se dáti směrem k sadu, jakmile ocitne se na rovnější půdě, bude lépe, pak již nahmatá plůtek zahrádky, projde brankou a dostane se mlýnici do stavení a do komory. [...]
Sestupovala opatrně, leč po několika krocích hrůzo vykřikla “ octla se místo na sadě ve vodě náhonu. Až skorem po pás sahala jí tekoucí voda, studená jako led, a plynula, jako by jí nohy chtěla podvrátiti. Dívka se třásla, křičela, jak dovedla nejhlasitěji, a snažila se opět na stráň se dostat. Leč co by se jí snadno podařilo za denního světla, teď za úplné tmy bylo nemožno provést; nenalézala vhodných míst, kam by stoupla, větví, o něž by se zachytila, vždy znovu smekla se zpět do studené, černé vody.
[...]
Tu přišla na podklad měkký, jenž lahodil jejím unaveným, zraněným nohám, – snad je na písku, lépe se jí půjde. Ale podklad povoloval, ona bořila se hlouběji, voda vystupovala k ní výše, cítila, že páchne ošklivě, bahnem, řasami, hnilobou, - hleděla se uchytiti některého břehu, ale neviděla před sebe, – křičela, ryčela – pak umlkla ----⁵⁴⁸

⁵⁴⁶ Nováková, *Děti čistého živého*, s. 354.

⁵⁴⁷ Tamtéž, s. 362.

⁵⁴⁸ Tamtéž, s. 363–364.

Teréza Nováková bývá řazena k realistům a na jejím díle interpreti zdůrazňují dokumentárnost. Téma tolerančních sektářů Nováková skutečně dlouho a důkladně studovala,⁵⁴⁹ a řada pasáží románu je na tomto studiu založena. Přesto má svou symbolickou rovinu, která se projevuje zvláště v této ústřední epizodě. Řada motivů tu odkazuje ke složité tematice smrti mladé dívky: obraz rozestoupivší se země, vodní živel, řeč přírody pohlcující lidský hlas nebo motiv květů, jimiž je zasypana mrtvá při pohřbu.⁵⁵⁰

Neméně důležitá je režie celé scény, v níž hraje důležitou roli řeč. Jiřík vyslechne pomluvu, hovoří s Růženčiným otcem a uznává, že byl oklamán. Růženka ale potají vyslechne jen část rozmluvy, což ve svém důsledku způsobí její smrt. Ve chvíli, kdy se ozve a muži ji zaslechnou, její hlas již překrývají zvuky okolní přírody, již náleží k jinému světu. Z jiného pohledu značí pomluva i (v tomto případě) mužská řeč jistou nevšímavost ke druhému, zabanost do sebe, což je druhým faktorem Růženčiny smrti. Jiřík ji sice zaslechne, ale nechá se mlynářem přesvědčit, že slyšel jen vodu v náhonu – která pohltní jak Růženčin hlas, tak nakonec ji samotnou. Od té chvíle je dívka přítomná jen v paměti zúčastněných a jako jí se proměnil důvěrně známý svět, také jejich životy se touto událostí zásadně promění. Růženka zůstává bytostně spjata s místy, kde žila, a po její smrti se mění jak tato místa, tak svět jejich blízkých, v tom její smrt symbolizuje zánik celé této náboženské skupiny. Smrt mladé dívky představuje skrytou přítomnost celého děje, k němuž se ostatní události vztahují, naposledy, když na ni Jiřík jako již starší svobodný muž vzpomíná v epilogu.

Toleranční sektářství historicky úzce souvisí s exilem. Tyto sekty vycházejí ze skupin tajných evangelíků, které si uchovaly svou víru po násilné rekatolizaci českých zemí po roce 1620. Geneticky jsou tak příbuzné s pobělohorským exilem a můžeme je pokládat za jistou formu vnitřního exilu či

⁵⁴⁹ Sr. Sílová, *Dílo Terézy Novákové*.

⁵⁵⁰ Nováková, *tamtéž*, p. 366. Květy se objevují jako ústřední motiv v homérském hymnu i u Ovidia, u něj pak unesené dívce padají z rukou, což lze číst jako symbol ztráty panenství, stejně důležité jsou pro obraz Ofélie. V Růženčině případě květiny z její zahrádky, které se k ní vracejí po smrti, spíše symbolizují nedotčenost.

emigrace.⁵⁵¹ Nováková ve svém díle vytváří jedno z mála živých pojítek mezi novodobou českou kulturou vycházející z obrození a náboženskými proudy 17. a 18. století, které není založeno jen na faktografii.

IV

Krátká povídka Jana Čepa Tajemství Kláry Bendové vstupuje do kontextu exilu po komunistickém puči v únoru 1948. Čepovo dílo v lecčem rezonuje s motivy pobělohorského exilu. Zejména ústřední představou „dvojího domova“,⁵⁵² která bývá s jeho dílem spojována jako základní charakteristika a kterou můžeme spojovat s novozákonními motivy. V eseji Rodný úžas vyjadřuje životní pocit příznačný pro své dílo těmito slovy:

*V tomto smyslu bychom mohli říci, že stvořený svět, přístupný našemu přirozenému poznání, je obrazem a náповědí skutečnosti plné a celé, skutečnosti, jejíž podobu v něm zahlédáme jako v zrcadle. – My sami jsme si takovým obrazem v zrcadle. Naše vnitřní zkušenost obsahuje ve svých vrcholných okamžicích prvky existence, jejíž neviditelná přítomnost obklopuje a proniká už nyní ze všech stran oblast našeho pozemského času.*⁵⁵³

Po Čepově odchodu do exilu se toto téma pochopitelně proměňuje a z duchovního exilu se stává také exil reálný.⁵⁵⁴ V povídce Květnové dni líčí Čep osvobození sovětskou armádou jako událost, která má své stinné stránky, a podobně v Tajemství Kláry Bendové střídají radost z osvobození rozpaky nad jednáním sovětských vojáků: „Přivítali je se zpěvem, zasypali je květinami. Ale už k večeru lidé zmlkli, jejich tváře znovu tuhly úzkostí a strachem.“⁵⁵⁵ Povídka ale už svým názvem jednoznačně určené téma přesahuje. Na velmi malé ploše Čep rozehrává

⁵⁵¹ Odchody do exilu trvaly nepřetržitě až do 18. století a neustávaly ani styky mezi tajnými a exilovými sr. Melmuková-Šašecí, *Patent zvaný toleranční*, s. 74–81; a především práce Edity Štěřákové, souhrnně mj. *Stručně o pobělohorských exulantech*.

⁵⁵² Tak zní název souboru Čepových povídek z roku 1926, často připomínaný v interpretacích jeho díla.

⁵⁵³ Čep, *Rodný úžas*, s. 19.

⁵⁵⁴ Sr. Zatloukal, *L'exil de Jan Čep*, s. 38.

⁵⁵⁵ Čep, *Tajemství Kláry Bendové*, s. 339.

složitou kompozici děje, který se obrací do minulosti a současně se otevírá k budoucnosti. To může připomenout model otevření děje, který zmiňuje Starobinski. U Čepa je nicméně účinek spíše opačný – minulost (doba války) je temná a osvobození se záhy ukazuje jako přinejmenším dvojznačné. Děj se sice otevírá oběma směry, ale minulost i budoucnost se projevují jako nepřátelské a soustředí pozornost hrdinky spíše k intimnímu prožívání přítomnosti.

Příběh začíná za krásného letního dne dva měsíce po osvobození. Klára Bendová si při pohledu na letní krajinu vybavuje nedávné události – osvobození a hned vzápětí bezdůvodné zatčení jejího otce, podezřivé pohledy obyvatel města. Vzpomínky se odehrávají na pozadí krajiny, jako by lidská společnost a příroda byly nedílně spojeny:

*Zavřela zase potichu dveře a vrátila se k svému oknu Takový krásný den!
Hory byly modravě omželé na úbočích, jejich těžká zavalitá hmota byla
proniknuta světlem, promítnutá lehce na pozadí nesmírného, zářivě
modrého prostoru.*

*Kláře se opět sevřelo srdce. Ty hory a ta země byly její, patřily jí
odjakživa, tak jako její vlastní tělo. Hleděly jí přímo do očí, tak jako ona
sama hleděla do očí lidem, které znala a které měla ráda. Až od oné
hrozné události jako by na ni všechny ty oči začaly hledět cize, a sama země
jako by se byla chtěla oddělit od jejího srdce. Neboť to, co se stalo, byla
křivda, křivda úmyslná a nepochopitelná.⁵⁵⁶*

Po řadě úzkostných dnů prožívá dívka na mši usebrání, jako by byla „doma, v samém srdci něčeho, z čeho ji nikdo nemůže vypudit [...] Ucítila, že utrpení celého světa a všech lidí je jedno, a že její utrpení je jeho částí“.⁵⁵⁷ Poté Klára vychází ven k řece, ve zvláště halucinační atmosféře spatří sovětského vojáka, který pomocí pušky loví v řece ryby, a vzápětí na to umírá. Voják připomíná obhroublého fauna, jeho jednání i vzhled líčí vypravěč jako primitivní a zároveň nejasné. Záměrně nemotivované jsou také všechny události povídky – zatčení Klářina otce, její smrt i samotná souvislost obou událostí a historického pozadí.

⁵⁵⁶ Tamtéž, s. 338-339.

⁵⁵⁷ Tamtéž, s. 340. Jan Zatloukal, cit. dílo, s. 120 zdůrazňuje tento moment křesťanské oběti.

Jan Čep nechává v příběhu nevyjasněná místa, události zobrazuje z Klářina pohledu a ona sama jako by nebyla s to dohlédnout jejich význam a nakonec i přímo vidět, co se kolem ní děje. Není jasné, zda ji zasáhl záměrný nebo náhodný výstřel, anebo upadla na kamení. Její smrt se vymyká prosté kauzalitě, ale tím více se ukazuje jako bytostně spjatá s událostmi, jako jejich nutné završení, dalo by se říci oběť, která posvěcuje počínající novou dobu.

V Čepově povídce najdeme celou řadu motivů pojících se s mýtem o Persefoné a jeho variacemi. Dívka trhá květiny na louce, voják se zjevuje jako přízračná bytost z jiného světa a jeho přítomnost ruší Klářin soulad s okolím, dívka ztrácí půdu pod nohama a padá do vody. Květiny se objevily v příběhu již dříve, když jimi obyvatelé města zasypávali sovětské vojáky, a do třetice na konci příběhu, kdy přikrývají mrtvou dívku v rakvi. Svým podáním smrti krásné dívky docílil Čep zvláštního efektu. Tajemství smrti upozaduje historické události, vrhá na ně jiné světlo, jako by jejich význam nakonec nebyl tak velký ve srovnání s touto smrtí, která přesahuje k mýtu a nutí nás stále si mrtvou dívku připomínat.

V

Mýtus o smrti mladé dívky, původně související s cyklickým vnímáním času, nabízí ve svých moderních podobách několik časových vzorců. Smrt dívky je událost odlišná od Aeneova útěku z Tróji. Ten také otevírá čas, ale zůstává v něm zasazen jako bod zlomu. Smrt dívky se spíše vznáší nad časem, vymyká se mu a vytváří jemné pojítko s pamětí. Jakmile se připomene, proměňuje atmosféru i toho, koho se vzpomínka dotkla. Edgar Allan Poe ve *Filozofii básnické skladby* dodává, že na mrtvou ženu má myslet opuštěný milenec. Tak tomu je v jeho *Havranovi*, kde mluvčí básně zůstává ponořen v minulosti. V Čepově povídce znamená smrt dívky Kláry událost vymykající se historické časové řadě a relativizuje každodenní děje i historický zlom, který by měl být novým počátkem.

V roce 1922 vydal Robert Musil novelu *Tonka*. Její titulní postava, česká dívka, se vyznačuje zvláštní neschopností: nedokáže vyslovit své myšlenky jasnou artikulovanou řečí, hovoří „jakousi řečí celku“, která se podobá spíše zpěvu.⁵⁵⁸ Zároveň ale potřebuje někoho vnímavého, kdo si jí povšimne a je schopen její řeči

⁵⁵⁸ Musil, *Tonka*, s. 179, 178.

naslouchat. Říká něco podstatnějšího a důležitějšího než všichni ostatní, třebaže na ni shlížejí s opovržením, jako by nepatřila do společnosti.

Jeho příbuzní živě hovořili mezi sebou a všiml si, že při tom dobře dbají o svůj prospěch. Nemluvili vybraně, ale měli mrštné jazyky, odvážně spouštěli stavidla své výmluvnosti a nakonec každý dostal, co chtěl. [...]
Jak byla Tonka němá! Neuměla ani mluvit, ani plakat. Je ale něco, co ani nedovede mluvit, ani není vysloveno, co se mlčky ztrácí v zástupech lidí, drobná vyrytá čárka na tabulích dějin lidstva, je takový čin, takový člověk, taková sněhová vločka osaměle se snášející k zemi uprostřed letního dne skutečnost nebo pouhý prelud, je to dobré, bezcenné nebo zlé? Cítíme, že tu pojmy už dospěly na hranici, kde se nemají čeho zachytit.⁵⁵⁹

Když Tonka zemře, vypravěč si uvědomí, že dívka jeho život žádným hmatatelným způsobem nepoznamenala, neměla vliv na jeho běh, přesto by bez ní nebyl tím, kým je. Snad od počátku byla jen jako vzpomínka, která člověka náhle osvítí a promění.

Uvědomoval si, že se změnil a že se ještě změní, ale byl to on sám a nebyla to vlastně Tončina zásluha. Napětí posledních týdnů, napětí z jeho vynálezů povolilo, to se rozumí, byl hotov. On stál ve světle a ona ležela pod zemí, ale v každém případě pocítoval blaho světla. Jenom jak se rozhlížel, uviděl znenadání hlavičku jednoho z mnoha dětí klem dokola; byla prudce ozářena sluncem a kroutila se na všechny strany jako ošklivý červ: v té chvíli v něm vzkřikla vzpomínka: Tonka! Tonka! Vnímal ji od hlavy až k patě, cítil celý její život. V tom okamžiku před ním vyvstalo všechno, co nikdy nevěděl, jako by mu z očí spadla páska slepoty; bylo to jen na chvíli, protože vzápětí ho zřejmě jenom něco napadlo. A od té chvíle ho napadlo mnohé, co ho činilo trochu lepším, než byli jiní, protože na jeho životě ležel teplý stínek.⁵⁶⁰

⁵⁵⁹ Tamtéž, s. 185.

⁵⁶⁰ Tamtéž, s. 222.

VI

Poeův truchlící milenec připomíná mýtus o Orfeovi a Eurydice, jehož verzi Ovidius také zahrnul do svých *Proměn*. Maurice Blanchot jej četl jako model básnického tvoření a v *Literárním prostoru* uvádí také motiv zpěvu příbuzný Baudelairově vzpomínce dující do rohu.⁵⁶¹ Tato Baudelairova Vzpomínka není jen vzpomínkou na hořící Tróju, na zničenou minulost, která za nesmírnou cenu přece jen otevřela možnost nového počátku. Tato vzpomínka připomíná, že někdo je neodvolatelně ztracen a že myšlenka na něj, na někoho mimo paměť v tu chvíli zcela zastíňuje první osobu, toho, kdo vzpomíná. Smutek vlastní exulantům se v těchto obrazech přelévá od nich samotných k těm druhým, poskytuje také určitou podstatnou útěchu v tom, že ruší samotu vyloučeného jedince, ale také otevírá nový horizont vyhnanství. Exulant není jen člověk vyhnaný ze své vlasti nebo ten, kdo se necítí doma nikde, je také členem společenství, které se ustavuje v soucítící paměti.

⁵⁶¹ Blanchot, *L'espace littéraire*, s. 227.

Literatura

- ADORNO, Theodor W. *Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981.
- ADORNO, Theodor W. *Estetická teorie*. Praha: Panglos, 1997.
- ADORNO, Theodor W. *Kulturkritik und Gesellschaft. I. Gesammelte Schriften*, Band 10.1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
- ADORNO, Theodor W. *Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
- ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia: reflexe z porušeného života*. Praha: Academia, 2009.
- ALTIERI, Charles. Taking Lyrics Literally: Teaching Poetry in a Prose Culture. *New Literary History* 2001, 32, č. 2, s. 259–281.
- ANDERSON, Benedict. *Představy společenství: úvahy o původu a šíření nacionalismu*. Praha: Karolinum, 2008.
- ANTON, Herbert. *Der Raub der Proserpina: literarische Traditionen eines erotischen Sinnbildes und mythischen Symbols*, Heidelberg“, Winter, 1967.
- ASSMANNOVÁ, Aleida. Od kolektivního násilí ke společné budoucnosti. Čtyři modely, jak zacházet s traumatickou minulostí. In: Kratochvíl, Alexander, ed. *Paměť a trauma pohledem humanitních věd: komentovaná antologie teoretických textů*. Praha: Akropolis, 2015, s. 240–256.
- BACHELARD, Gaston. La continuité et la multiplicité temporelles. *Bulletin de la Société française de la philosophie* 37, 1937, s. 53–81.
- BACHELARD, Gaston. Le monde comme caprice et miniature. In: Bachelard, Gaston. *Études*. Paris: Vrin, 1970, s. 25–43.
- BACHELARD, Gaston. *Plamen svíce*. Praha: Obelisk, 1970.
- BACHELARD, Gaston. *La terre et les rêveries de la volonté*. Paris: Librairie José Corti, 1984.
- BACHELARD, Gaston. *Fragments d'une Poétique du Feu*. Paris: Presses Universitaires de France, 1988.

- BACHELARD, Gaston. *La poétique de la rêverie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1989.
- BACHELARD, Gaston. *L'air et les songes*. Paris: Librairie José Corti, 1992.
- BACHELARD, Gaston. *La dialectique de la durée*. Paris: Presses Universitaires de France, 1993.
- BACHELARD, Gaston. *Psychoanalýza ohně*. Praha: Mladá fronta, 1994.
- BACHELARD, Gaston. *Le nouvel esprit scientifique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1995.
- BACHELARD, Gaston. *L'eau et les rêves*. Paris: Librairie José Corti, 1996.
- BACHELARD, Gaston. *La terre et les rêveries du repos*. Paris: Librairie José Corti, 1997.
- BACHELARD, Gaston. *Voda a sny*. Praha: Mladá fronta, 1997.
- BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France, 1998.
- BACHELARD, Gaston. *La formation de l'esprit scientifique*. Paris: Vrin, 2004.
- BACHELARD, Gaston. *Le rationalisme appliqué*. Paris: Presses Universitaires de France, 2004.
- BACHELARD, Gaston. Básnický okamžik a metafyzický okamžik (1939). *Souvislosti* 2006, 17, č. 3, s. 4–8.
- BACHELARD, Gaston. Snový prostor (1952). *Souvislosti* 2006, 17, č. 3, s. 9–11.
- BACHELARD, Gaston. *Le matérialisme rationnel*. Paris: Presses Universitaires de France, 2007.
- BACHELARD, Gaston. *Poetika prostoru*. Malvern: Praha 2009.
- BACHELARD, Gaston. *Poetika snění*. Malvern: Praha 2010.
- BARFIELD, Raymond. *The Ancient Quarrel between Philosophy and Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- BÁRTA, Miroslav. *Sinuhetův útěk z Egypta: Egypt a Syropalestina v době Abrahamově*. Praha: Set out, 1999.
- BÁRTA, Miroslav. *Sinuhe, the Bible, and the patriarchs*. Prague: Set out, 2003.
- BAUDELAIRE, Charles. *Úvahy o některých současnících*. Praha: Odeon, 1968.
- BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1975.

- BAUDELAIRE, Charles. *Correspondance I (janvier 1832–février 1860)*. Paris: Gallimard, 1973.
- BENN, Gottfried. Problémy lyriky. In: Benn, Gottfried. *Nokturno*. Praha: Herrmann & synové, 2005, s. 188–222.
- BENN, Gottfried. *Gedichte*. Frankfurt am Main: Fischer, 2006.
- BERG, Jan Hendrik van den. „Bdělý sen“ Roberta Desoille. In: Vojvodík, Josef, Hrdlička, Josef, eds. *Osoba a existence. Z perspektivy fenomenologicko-antropologické psychiatrie (1930–1968)*. Brno: Host, 2009, s. 152–189.
- BERNARD, Michel-Georges. L'imagination parlée. *L'Arc* 1970, 42, s. 82–89.
- BETHEA, David M. *Joseph Brodsky and the Creatio of Exile*. Princeton: Princeton University Press, 1994.
- BIEBL, Konstantin. *Dílo I, II, III*. Praha: Československý spisovatel, 1951, 1952, 1953.
- BIEBL, Konstantin. *Básně*. Brno: Host, 2014.
- BIRUS, Hendrik. Sprachgitter. In: Lehmann, Jürgen, ed. *Kommentar zu Paul Celans „Sprachgitter“*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2005, s. 209–224.
- BLANCHOT, Maurice. Vaste comme la nuit (1959). In: Blanchot, Maurice. *L'entretien infini*, Paris: Gallimard, 1969, s. 465–477.
- BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1998.
- BLASING, Mutlu Konuk. *Lyric Poetry. The Pain and the Pleasure of Words*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2006.
- BLATNÝ, Ivan. *Pomocná škola Bixley*. Praha: Triáda, 2011.
- BLATNÝ, Ivan. *Pomocná škola Bixley*. Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1987.
- BLAŽÍČEK, Přemysl. *Kritika a interpretace*. Praha: Triáda, 2002.
- BOHRER, Karl Heinz. *Nach der Natur. Über Politik und Ästhetik*. München–Wien: Carl Hanser, 1988.
- BONNEFOY, Yves. La septième face du bruit, *Europe* 1992, č. 760–761, srpen–září, s. 5–19.
- BONNEFOY, Yves. *L'Improbable et autres essais*. Paris: Gallimard, 1992.
- BONNEFOY, Yves. *O pohybu a nehybnosti Jámy. Psaný kámen*. Praha: Torst, 1996.
- BONNEFOY, Yves. *Poèmes*. Paris: Gallimard/Poésie, 1996.

- BONNEFOY, Yves. *Lieux et destins de l'image: un cours de poésie au Collège de France (1981-1993)*. Paris: Seuil, 1999.
- BONNEFOY, Yves. Bachelard dans mon souvenir, *Cahiers Gaston Bachelard* 2000, 3, č. 3, s. 23–25.
- BONNEFOY, Yves. La seule réalité, c'est l'être humain engagé dans sa finitude. Rozhovor s Robertem Koppem. *Magazine Littéraire* 2003 (červen), č. 421, s. 22–27.
- BONNEFOY, Yves. *L'Arrière-pays*. Paris: Gallimard, 2005.
- BONNEFOY, Yves. Sedmá strana hluku. *Souvislosti* 2007, 18, č. 1, s. 4–16.
- BONNEFOY, Yves. *Traité du pianiste*. Paris: Mercure de France, 2008.
- BONNEFOY, Yves. Le carrefour dans l'image. Un rapport au surréalisme. In: Buchs, Arnaud. *Yves Bonnefoy à l'horizon du surréalisme: la réalité à l'épreuve du langage et de l'image*. Paris: Galilée, 2005., s. 11–25.
- BOWIE, Ewen L. Early Expatriates: Displacement and Exile in archaic Poetry. In: Jan Felix Gaertner, ed. *Writing Exile: The Discourse of Displacement in Greco-Roman Antiquity and Beyond*. Leiden: Brill, 2007, s. 21–50.
- BREHM, Christiane. *Der Raub der Proserpina: Studien zur Ikonographie und Ikonologie eines Ovidmythos von der Antike bis zur frühen Neuzeit*. Münster: Hochschulschrift, 1996. Online.
- BRETON, André. *Manifesty surrealismu*. Praha: Herrmann & synové, 2005.
- BRONFEN, Elisabeth. *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*, Manchester: Manchester University Press, 1992.
- BROUSEK, Antonín, ed. *Podivuhodní kouzelníci. Čítanka českého stalinismu v řeči vázané z let 1945–55*. Purley: Rozmluvy, 1987.
- BUDDEUS, Ondřej. Konec lyrického subjektu? Pojem lyrického subjektu a jeho vývoj na pozadí vývoje literární teorie. *Slovo a smysl* 2010, 7, č. 14, s. 154–173.
- BURT, Stephen. *The Poem Is You*. Cambridge, Massachusetts – London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2016.
- BURT, Stephen. What Is This Thing Called Lyric? *Modern Philology* 2016, 113, č. 3, s. 422–440.
- BURT, Stephen. Odtamtud: Několik úvah o poezii a místě. Přel. Martin Pšenička. In: Soukupová, Klára, Špína, Michal, eds. *Hlasy míst. Prostor, místo a geografie ve světové poezii*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2016, s. 11–38.

- CAILLOIS, Roger. Aventure de la poésie moderne. In: Caillois, Roger. *Approches de la poésie*. Paris: Gallimard, 1978, s. 51–64.
- CAILLOIS, Roger. Intervention surréaliste (1970). In: Caillois, Roger. *Œuvres*. Paris: Gallimard, 2008, s. 213–222.
- CAILLOIS, Roger. *Kameny a další texty*. Praha: Malvern, 2008.
- CAILLOIS, Roger. Le champ des signes. In: Caillois, Roger. *Œuvres*. Paris: Gallimard, 2008, s. 1129–1164.
- CAILLOIS, Roger. Pierres, suivi d'autres textes. In: Caillois, Roger. *Œuvres*. Paris: Gallimard, 2008, s. 1037–1109.
- CAILLOIS, Roger. Résumé sur les pierres. In: Caillois, Roger. *Œuvres*. Paris: Gallimard, 2008, s. 147–154.
- CAILLOIS, Roger. Situation de la poésie. In: Caillois, Roger. *Œuvres*. Paris: Gallimard, 2008, s. 345–349.
- CAILLOIS, Roger. Trois leçons des ténèbres. In: Caillois, Roger. *Œuvres*. Paris: Gallimard, 2008, s. 1113–1127.
- CARUTHOVÁ, Cathy. Trauma a historie. In: Kratochvíl, Alexander, ed. *Paměť a trauma pohledem humanitních věd: komentovaná antologie teoretických textů*. Praha: Akropolis, 2015, s. 123–132.
- CELAN, Paul. *Sněžný part*, přel. Ludvík Kundera. Praha: Odeon, 1986.
- CELAN, Paul. *Sprachgitter. Vorstufen – Textgenese – Endfassung*. Schull, Heino, ed. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.
- CELAN, Paul. *Gesammelte Werke I–III*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000.
- CELAN, Paul. *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*. Komentář a edice Barbara Wiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005.
- CLAASEN, Jo-Marie. *Displaced Persons. The literature of Exile from Cicero to Boethius*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1999.
- CULLER, Jonathan. *Theory of the Lyric*. Cambridge–London: Harvard University Press, 2015.
- ČERNÝ, Václav. Claudel et la Bohême. *Cahiers Paul Claudel. Prague*, č. 9, Paris: Gallimard, 1971.
- ČERVENKA, Miroslav. Verš a poezie. In: Červenka, Miroslav. *Obléhání zevnitř*. Praha: Torst, 1996, s. 79–113.

- ČERVENKA, Miroslav. Fikční světy lyriky. In: Červenka, M., Holý, J. a kol. *Na cestě ke smyslu. Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2005, s. 711–783.
- DAY, Christopher. *Duch & místo: uzdravování našeho prostředí: uzdravující prostředí*. Brno: ERA, 2004.
- de MAN, Paul. Heidegger's Exegeses of Hölderlin, In: de Man, Paul: *Blindness and Insight. Essays in the Rhetorics of Contemporary Criticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997, s. 246–266.
- DETIENNE, Marcel. *Mistři pravdy v archaickém Řecku*. Praha: OIKOYMENH, 2000.
- DIVIŠ, Ivan. *Odchod z Čech*. Praha: Evropský kulturní klub, 1990.
- “Dneska bych se omluvil a trochu bych toho už nechal“ (rozhovor režiséra Lubo Mauera s básníkem Ivanem Blatným). *Souvislosti* 2013, 24, 4. 2, s. 52–77.
- DOBLHOFER, Ernst. *Exil und Emigration: zur Erlebnis der Heimatferne in der römischen Literatur*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987.
- EFFENBERGER, Vratislav. *Realita a poesie. K vývojové dialektice moderního umění*. Praha: Mladá fronta, 1969.
- EFFENBERGER, Vratislav. *Básně II*. Praha: Torst, 2007.
- EHLEN, Thomas. Bilder des Exils – das Exil als Bild. „Aesthetik und Bewältigung in lyrischen texten. In: Bihrer, Andreas, Limbeck, Sven, Schmidt, Paul Gerhard, eds. *Exil, Fremdheit und Ausgrenzung in Mittelalter und früher Neuzeit*. Würzburg: Ergon Verlag, 2000, s. 151–232.
- FELSTINER, John. *Paul Celan. Poet, survivor, Jew*. New Haven: Yale University Press, 1995.
- FISCHL, Viktor. *Krásá šedin*. Praha: Mladá fronta, 1992.
- FLUSSER, Vilém. *Bezedno: filosofická autobiografie*. Praha: Hynek, 1998.
- FLUSSER, Vilém. *Bodenlos: Eine philosophische Autobiographie*. Düsseldorf: Bollmann, 1992.
- FLUSSER, Vilém. Wohnung beziehen in der Heimatlosigkeit. In: Flusser, Vilém. *Bodenlos: eine philosophische Autobiographie*. Düsseldorf: Bollmann, s. 247–264.

- FLUSSER, Vilém. *Von der Freiheit des Migranten: Einsprüche gegen den Nationalismus*. Bensheim: Bollmann, 1994.
- FORSDYKE, Sara. *Exile, Ostracism, and Democracy. The Politics of Expulsion in Ancient Greece*. Princeton: Princeton University Press, 2005.
- FOSTER, Hal. *The return of the Real: the Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge: MIT Press, 1996.
- FRANZ, Paul. Burden of Proof. On Jonathan Culler's Theory of the Lyric (Harvard, 2015). *PN Review* 2016, 42, č. 227, s. 15–18.
- FREY, Hans-Jost. Das Heilige und das Wort. In: Roberg, Thomas. *Friedrich Hölderlin. Neue Wege der Forschung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2003, s. 35–48.
- FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. Brno: Host, 2003.
- FULKA, Josef. *Psychoanalýza a francouzské myšlení*. Praha: Herrmann & synové, 2008.
- GAERTNER, Jan Felix. The Discourse of Displacement in Greco-Roman Antiquity. In: Jan Felix Gaertner, ed. *Writing Exile: The Discourse of Displacement in Greco-Roman Antiquity and Beyond*. Leiden: Brill, 2007, s. 1–20.
- GAERTNER, Jan Felix. How exilic is Ovid's exile poetry? In: Jan Felix Gaertner, ed. *Writing Exile: The Discourse of Displacement in Greco-Roman Antiquity and Beyond*. Leiden: Brill, 2007, s. 155–172.
- GENETTE, Gérard. Introduction a l'architexte. In: Genette, Gérard a kol. *Théorie de genres*. Paris: Seuil, 1986, s. 89–160.
- GILBERT-LECOMTE, Roger. *Poésie. Œuvres complètes II*. Paris: Gallimard, 1977.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Gedichte und Epen Bd. 2*. Ed. Erich Trunz. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1998.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Italienische Reise I–II*. Vydali Christoph Michel a Hans-georg Dewitz. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2011.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Italská cesta*. Přel. Věra Macháčková-Riegrová. Praha: Odeon, 1982.
- GOLDHILL, Simon. Whose Antiquity? Whose Modernity? The 'Rainbow Bridges' of Exile. *Antike und Abendland* 2000, 46, s. 1–20.

- GRAY, Benjamin D. *Stasis and Stability: Exile, The Polis, and Political Thought, c. 404-146 bc.* Oxford: Oxford University Press, 2015.
- GREENE, Roland. *Post-Petrarchism.* Princeton: Princeton University Press, 1991.
- GREENE, Roland, ed. *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics.* Princeton: Princeton University Press, 2012.
- HAHN, Sylvia. Ausweisung un Vertreibung in Europa, 1500–2000. In: Coroleu Oberperleiter, Veronika, Petersmann, Gerhard, eds. *Exil un Literatur.* Salzburg: Horn, 2010, s. 1–18.
- HALAS, František. *A co básník.* Praha: Československý spisovatel, 1983.
- HAMBURGER, Michael. *The Truth of Poetry. Tensions in Modernist Poetry Since Baudelaire (1968).* London: Anvil Press Poetry, 2007.
- HARDIE, Philip. *Ovid's Poetics of Illusion.* Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- HARRIES, Karsten. *Etická funkce architektury.* V Řevnicích: Arbor vitae, 2011.
- HAVELOCK, Eric. *Preface to Plato.* Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1982.
- HAVLÍČEK, Zbyněk. *Veškerá poezie.* Praha: dybbuk, 2016.
- HEIDEGGER, Martin. „Wie wenn am Feiertage...“. In: Heidegger, Martin. *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung.* Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1981, s. 49–77.
- HEIDEGGER, Martin. Die Sprache/Řeč. In: Heidegger, Martin. *Básnický bydlí člověk.* Praha: OIKOYMENH, 1993, s. 43–75.
- HEMPFER, Klaus W. Theory of the Lyric: a Prototypical Approach. *Journal of Literary Theory* 2017, 11, č. 1, s. 51–62.
- HÉSIODOS. *Zpěvy železného věku,* přel. Julie Nováková. Praha: Svoboda, 1990.
- HEXTER, Ralph J. Ovid and the Medieval Exilic Imaginary. In: Jan Felix Gaertner, ed. *Writing Exile: The Discourse of Displacement in Greco-Roman Antiquity and Beyond.* Leiden: Brill, 2007, s. 209–236.
- HÖLDERLIN, Friedrich. *Světlo lásky,* přel. Vladimír Mikeš. Praha: Československý spisovatel, 1977.

- HÖLDERLIN, Friedrich. *Sämtliche Gedichte*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2005.
- Homérské hymny; Válka žab a myši*. Přel. Otakar Smrčka. Praha: SNKLHU, 1959.
- HORATIUS, Flaccus. *Vavřín a réva*. Praha: Odeon, 1972.
- HORN, Eva. Subjektivita v lyrice. In: Pechlivanos, Miltos, ed. *Úvod do literární vědy*. Praha: Herrmann & synové, 1999, s. 293–304.
- HOSTOVSKÝ, Egon. *The Hideout*. Přel. Fern Long. New York: Random House, 1945.
- HOSTOVSKÝ, Egon. *Cizinec hledá byt: román*. Praha: Melantrich, 1947.
- HOSTOVSKÝ, Egon. *Listy z vyhnanství; Úkryt*. Praha: Akropolis, 1998.
- HRDLIČKA, Josef. Vyhnanci v budoucí vlasti. Utopická místa romantické a postromantické poezie. In: Bílek, Petr A., Procházka, Martin, Wiendl, Jan, eds. *Vektory kulturního vývoje: Identity, utopie, hrdinové*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2016, s. 109–122.
- HRDLIČKA, Josef. Emigracja i nomadyzm w czeskiej kulturze XX wieku. In: Kiklewicz, Aleksander, Dudziak, Arkadiusz, eds. *Nomadyzm i nomadologia: rozważania i analizy*. Olsztyn: Centrum Badań Europy Wschodniej, 2018.
- HROCH, Miroslav. *Na prahu národní existence*, Praha: Mladá fronta, 1999.
- CHRÉTIEN, Jean Louis. *L'Espace intérieur*. Paris: Minuit, 2014.
- INGLEHEART, Jennifer, ed. *Two Thousand Years of Solitude: Exile after Ovid*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- ISER, Wolfgang. *Fiktivní a imaginární: perspektivy literární antropologie*. Přel. Miroslav Petříček. Praha: Univerzita Karlova, 2017.
- JACKSON, John E. *Douve ou le principe de non-identité*. Jackson, John E.: Douve ou le principe de non-identité. In: Leuwers, Daniel, ed. Yves Bonnefoy. *Colloques Poésie – Cerisy*. Marseille: Sud, 1985, s. 37–58.
- JACKSON, John E. *Celan. Contre-parole et absolu poétique*. Paris: Éditions Corti, 2013.
- JACKSON, Virginia. Lyric. In Greene, Roland, ed. *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 2012, s. 826–834.
- JACKSON, Virginia, PRINS, Yopie, eds. *The Lyric Theory Reader: A Critical Anthology*. Baltimore: John Hopkins University Press. 2013.

- JAKOBSON, Roman. Doslov. In: Milada Součková. *Sešity Josefíny Rykové*. Praha: Prostor, 1993, s. 214–215.
- KAISER, Gert. *Vénus et la mort*, Paris: Maison des sciences de l'homme, 1999.
- KANT, Immanuel. *Kritika soudnosti*. Praha: OIKOYMENH, 2015.
- KLEMENT ŽEBRÁČKÝ, Václav. Vzdech exulantův. Vyd. a komentář Milič Čapek, báseň přeložil Jan Fišer. *Proměny 1979*, č. 4, s. 87–88.
- KLIGERMAN, Eric. *Sites of the Uncanny. Paul Celan, specularity and the visual arts*. Berlin: de Gruyter, 2007.
- KLIMEŠ, Ondřej. Svět (Bieblova) Nového Ikara. *Aluze 2003*, 7, č. 1, s. 77–85.
- KOLÁŘ, Jiří. *Křestný list. Ódy a variace. Limb a jiné básně. Sedm kantát. Dny v roce. Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992.
- KOLÁŘ, Jiří. *Černá lyra. Návod k upotřebení. Marsyas. Z pozůstalosti pana A. Vršovický Ezop. Česká suita*. Praha: Odeon, 1993.
- KOLÁŘ, Jiří. *Přestupný rok. Deník*. Praha: Mladá fronta, 1996.
- KOLÁŘ, Jiří. *Černá lyra. Čas. Očitý svědek*. Praha: Mladá fronta, 1997.
- KOLÁŘ, Jiří. *Prometheova játra*. Praha: Paseka, 2000.
- KOLÁŘ, Jiří. *Psáno na pohlednice I, II*. Praha: Mladá fronta / Paseka, 1999, 2000.
- KOLÁŘ, Jiří. Snad nic, snad něco (1965). In: Morganová, Pavlína, Dušková, Dagmar, Ševčík, Jiří, eds. *České umění 1938–1989. Programy, kritické texty, dokumenty*. Praha: Academia, 2001, s. 290–292.
- KOLÁŘ, Jiří. *Prometheova játra. Trilogie*. Brno: Host, 2016.
- KRÁL, Petr. Bieblova stuha. In: Král, P. *Vlastizrady*. Praha: Torst, 2015, s. 999–1012.
- KRÁL, Petr. Exil v moderní české poesii. In: Král, Petr. *Vlastizrady*. Praha: Torst, 2015, s. 553–562.
- KRÁL, Petr. *Konec imaginárna. Modernost za hranicemi avantgardních programů*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2017.
- KOLÁŘ, Jan. *Básně*. Praha: Československý spisovatel, 1952.
- KOMENSKÝ, Jan Amos. *Duchovní písně*. K vydání připravil Antonín Škarka. Praha: Vyšehrad, 1952.
- KOVTUN, Jiří. *Hřbet velryby*. Praha: Torst, 1995.

- KUNDERA, Milan. *Člověk, zahrada širá*. Praha: Československý spisovatel, 1953.
- LACHMANN, Renate. Paměť a ztráta světa. In: Renate Lachmann, *Memoria fantastika*. Praha: Herrmann & synové, 2002, s. 141–180.
- LECOURT, Dominique. *L'épistémologie historique de Gaston Bachelard*. Paris: J. Vrin, 2002.
- LEIBNIZ, G. W. Principes de la philosophie [Monadologie]. In Leibniz, G. W. *Principes de la nature et de la grâce. Monadologie*, Paris: Flammarion, 1996.
- LEVIN, Harry. Literature and exile. In: Levin, Harry. *Refractions. Essays in Comparative Literature*. New York: Oxford University Press, 1966, s. 62–81.
- LEXA, František. *Beletristická literatura staroegyptská*. V Kladně: J. Šnajdr, 1923.
- LEXA, František, ed. *Výbor ze starší literatury egyptské*. Praha: Šolc a Šimáček, 1947.
- LIBIS, Jean. Janus et la mélancolie. In: Libis, Jean, Nouvel, Pascal eds. *Gaston Bachelard. Un rationaliste romantique*. Dijon: Université de Bourgogne, 2006, s. 35–74.
- LIBIS, Jean. *Gaston Bachelard ou la solitude inspirée*. Paris: Berg, 2007.
- LINHARTOVÁ, Věra. *Twor*. Přel. Anna Fárová. Praha: Inverze, 1992.
- LINHARTOVÁ, Věra. Za ontologii exilu. In: Linhartová, Věra. *Soustředné kruhy*. Praha: Torst, 2010, s. 342–347.
- LINHARTOVÁ, Věra. Roger Caillois: první kroky, první zacházky. In: Linhartová, Věra. *Soustředné kruhy*. Praha: Torst, 2010, s. 221–232.
- LINCOLN, Bruce. *Myth, Cosmos, and Society. Indo-European Themes of Creation and Destruction*. Cambridge: Harvard University Press, 1986.
- LORD, Albert Bates. *The Singer of Tales* (1960). Cambridge: Harvard University Press, 1981.
- LURIJA, Aleksandr Romanovič. *Malá knížka o velké paměti*. Praha: SPN, 1973.
- MÁLKOVÁ, Iva. Kolář – Whitman. Setkání básníků, role překladu *Stébel trávy* v kontextu tvorby Jiřího Koláře a v české poezii nejen v druhé polovině padesátých let. *Literární Archiv* 2014, č. 46, s. 177–191.

- MALURA, Jan. *Písňe pobělohorských exulantů (1670-1750)*. Praha: Academia, 2010.
- Nejstarší řecká lyrika*. Ed. Radislav Hošek. Praha: Svoboda, 1981.
- MALURA, Jan, *Duchovní píseň v tvorbě pobělohorských exulantů ze Slezska*. In: Malura, Jan, Kosek, Pavel, eds. *Čistý plamen lásky: výběr z písní pobělohorských exulantů ze Slezska*. Brno: Host, 2004, s. 5–62.
- MALÝ, Radek. *Domovem v jazyce. České čtení Paula Celana*. Olomouc: Periplum, 2012.
- MANGER, Klaus. Entwurf einer Landschaft. In: Lehmann, Jürgen, ed. *Kommentar zu Paul Celans „Sprachgitter“*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2005, s. 350–357.
- MAREŠ, Stanislav. *Báje z Nového světa*. Praha: Český spisovatel, 1996.
- MASSONET, Stéphane. *Les labyrinthes de l'imaginaire: dans l'œuvre de Roger Caillois*. Paris: L'Harmattan, 1998.
- MCGOWAN, Matthew M. *Ovid in Exile: Power and Poetic Redress in the Tristia and Epistulae ex Ponto*. Leiden: Brill, 2009.
- MEILLASSOUX, Quentin. *Après la finitude. Essai sur la nécessité de la contingence*. Paris: Seuil, 2006.
- MELMUKOVÁ-ŠAŠECÍ, Eva. *Patent zvaný toleranční*. Neratovice: Verbum, 2013, s. 74–81.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Viditelné a neviditelné*. Praha: OIKOYMENH, 1998.
- MESCHONNIC, Henri. *Célébration de la poésie*. Lagrasse: Verdier, 2001.
- MILL, John Stuart. Thoughts on Poetry and its Varieties. In: Mill, J. S. *Dissertations and Discussions I*. London: Longmans, 1859, s. 63–94.
- MILLER, Paul Allen. *Lyric Texts and Lyric Consciousness. The Birth of a Genre from Archaic Greece to Augustan Rome*. London: Routledge, 1994.
- MILLER, Paul Allen. *Subjecting Verses. Latin Love Elegy and the Emergence of the Real*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2004.
- MILOTA, Karel. Odkaz zakladatelky (Nad prózami Milady Součkové). In: Milada Součková. *První písmena*. Praha: ERM, 1995, s. 89–118.
- MIŁOSZ, Czesław. *Mapa času*. Odeon: Praha, 1990.

- MIŁOSZ, Czesław. *Wiersze ****. Kraków: Wydawnictwo Znak, 1993.
- MUSIL, Robert. Tonka. In: Musil, Robert. *Povídky. Pozůstalost za života*. Praha: Odeon, 1991.
- NAGY, Gregory. *Poetry as Performance. Homer and beyond*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Nejstarší řecká lyrika*. Hošek, Radislav, ed. Praha: Svoboda, 1981.
- NĚMCOVÁ BANERJEE, Maria. Sešity Josefíny Rykrové: The Poet as Reader. In: *Neznámý člověk Milada Součková*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2001, s. 34–43.
- NEŠPOR, Zdeněk R. *Víra bez církve? Východočeské toleranční sektářství v 18. a 19. století*. Ústí nad Labem: Albis international, 2004.
- Neviditelný domov: verše exulantů 1948-1953*. Demetz, Peter, ed. Paříž: Editions Sokolova, 1954.
- NOVÁKOVÁ, Teréza. *Děti čistého živého*. Praha: Odeon, 1966.
- ONG, Walter F. *Technologizace slova*. Praha: Karolinum, 2006.
- OVIDE. *Tristes*. Ed. Jacques André. Paris: Belles Lettres, 1987.
- OVIDE. *Pontiques*. Ed. Jacques André. Paris: Belles Lettres, 1993.
- OVIDIUS. *Verše z vyhnanství*. Překlad Ivan Bureš a Rudolf Mertlík. Praha: Svoboda, 1985.
- OVIDIUS. *Proměny*. Přel. Ferdinand Stiebitz. Praha: Odeon, 1967.
- PÁNEK, Jaroslav. *Exile from the Bohemian Lands in the Early Modern Era motivated by Religious and Political Reasons*. In: Zudová-Lešková, Zlatica. *Undaunted by exile! To the Victims of Religious, Political, National and Racial Persecutions in Central Europe between the 16th and 20th Century with an Accent on the Czech Lands*. Prague: Historický ústav, 2015, s. 31–58.
- PANOFSKY, Erwin. Et in Acadia ego: Poussin a a elegická tradice. In: Panofsky, Erwin. *Význam ve výtvarném umění*. Praha: Odeon, 1981.
- PAPOUŠEK, Vladimír. *Egon Hostovský: člověk v uzavřeném prostoru*. Praha: H & H, 1996.
- PAPOUŠEK, Vladimír. Amerika jako prostor k vytěsnění: Milada Součková. In: Vladimír Papoušek. *Trojí samota ve velké zemi*. Jinočany: H + H, 2001, s. 127–165.

- PERKINS, David. Romantic lyric voice: What shall we call the „I“? *The Southern Review*. 1993, 29, č. 2, s. 225–238.
- PERLOFF, Marjorie. Jonathan Culler, Theory of the Lyric. *Nineteen Century Literature* 2016, 71, č. 2, s. 256–261.
- PETŘÍČEK, Miroslav. *Filosofie en noir*. Praha: Karolinum, 2018.
- Pěvci lásky. Catullus, Tibullus, Propertius*. Přel. Otakar Smrčka a kol. Praha: Svoboda, 1973.
- PINDAROS. *Olympijské zpěvy*, přel. Jan Šprinc. Praha: Rezek, 2002.
- PLATÓN. *Ústava*. Přel. Radislav Hošek. Praha: Svoboda–Libertas, 1993.
- POE, Edgar Allan. Filozofie básnické skladby. Přel. Aloys Skoumal. In: Poe, Edgar Allan. *Havran. Šestnáct českých překladů*. Praha: Odeon, 1990, s. 69–82.
- POKORNÝ, Martin. K pojmu lyriky. *Souvislosti* 2009, 20, č. 3, s. 230–237.
- PREISNER, Rio. Na obranu německé „vnitřní emigrace v letech 1933–45. In: Preisner, Rio. *Když myslím na Evropu I*. Praha: Torst, 2003, s. 304–334.
- PREISNER, Rio. *Kritika totalitarismu: fragmenty. I, Sázka o člověka*. Řím: Křesťanská akademie, 1973.
- PREISNER, Rio. *Česká existence*. Londýn: Rozmluvy, 1984.
- PREISNER, Rio. *Až na konec Česka*. Purley: Rozmluvy, 1987.
- PROPERTIUS. *Elegiarum libri IV*. Ed. Paolo Fedeli. München–Leipzig: Saur, 2006.
- PROSECKÝ, Jiří. *Slova do hlíny vepsaná: mýty a legendy Babylónu*. Praha: Academia, 2010.
- PŘIBÁŇ, Michal. *Prvních dvacet let. Kulturní rada a další kapitoly z dějin literárního exilu 1948–1968*. Brno: Host, 2008.
- PUTNA, Martin C. *Řecké nebe nad námi aneb antický košík. Studie ke druhému životu antiky v evropské kultuře*. Praha: Academia, 2006.
- PYTASZ, Marek. *Wygnanie - emigracja - diaspora: poeta w poszukiwaniu czytelnika*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1998.
- QUINN, Justin. *Between Two Fires: Transnationalism and Cold War Poetry*. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- QUINN, Justin. *Poezie ve dvojím ohni: transnacionalismus a studená válka*. Praha: Karolinum, 2018.

- QUINTILIANUS, Marcus Fabius. *Základy rétoriky*. Praha: Odeon, 1985.
- RABATÉ, Dominique. *Gestes Lyriques*. Paris: Corti, 2013.
- RAMAZANI, Jahan. *A Transnational Poetics*. Chicago–London: The Chicago University Press, 2009.
- REVERDY, Pierre. *Palubní deník*. Praha: Odeon, 1989.
- RICARDOU, Jean. Un étrange lecteur. In: Poulet, Georges, ed. *Les chemins actuels de la critique*. Paris: Union générale d'éditions, 1968, s. 214–221.
- RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění III*. Praha: Oikoymenth, 2007.
- RIGOLI, Juan. Caillois, le lapidaire intime. In: *Mémoire et oubli dans le lyrisme européen. Homage à John E. Jackson*, edited by Dagmar Wieser, Patrick Labarthe, and Jean-Paul Avicé. Paris: Honoré Champion, 2008, s. 409–436.
- RILKE, Rainer Maria. *Kniha obrazů*, přel. Lumír Čivrný. Praha: Mladá fronta, 1966.
- RILKE, Rainer Maria. *Sonety Orfeovi / Die Sonette an Orpheus*, přel. Tomáš Vítek. Praha: Herrmann & synové, 2003.
- RILKE, Rainer Maria. *Die Gedichte*. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag, 2006.
- RIMBAUD, Jean Arthur. *Œuvres*. Paris: Garnier, 1981.
- RIMBAUD, Jean Arthur. *Dopisy vidoucího*, přel. Miloslav Topinka. Praha: Gallery, 2000.
- RÖSSEL, H. Der „Schwanengesang“ des Martin Kopecký. In: *Deutsch-slawische Wechselseitigkeit in sieben Jahrhunderten*. Berlin: Akademie Verlag, 1956, s. 299–323.
- RUSHDIE, Salman. Imaginary Homelands. In: Rushdie, Salman. *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*. London: Vintage Books, 2010, s. 9–21.
- Římský misál*, přeložil a liturgickými poznámkami opatřil P. Marian Schaller, OSB. Praha: Česká katolická charita, 1952.
- SAID, Edward W. *Reflections on Exile and Other Essays*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2000.
- SEBALD, W. G., *Vystěhovalci*. Praha: Paseka, 2006.
- SEBALD, W. G., *Die Ausgewanderten*. Frankfurt am Main: Fischer, 1994.

- SEBALD, W. G., Le simultané du non-simultané: Entretien avec Francois Hartog. *Europe* 2003, 1009, s. 16–24.
- SEIDEL, Michael. *Exile and the Narrative Imagination*. New Haven and London: Yale University Press, 1986.
- SERKE, Jürgen., Ivan Blatný: Flucht ins Irrenhasu. In: Serke, Jürgen. *Die verbannten Dichter: Berichte und Bilder von einer neuen Vertreibung*. Hamburg: Knaus, 1982, s. 155–165.
- SERRES, Michel. Déontologie: la réforme et les sept péchés. In: Serres, Michel. *Hermès II. L'interférence* Paris: Éditions de Minuit, 1972, s. 201–222.
- SÍLOVÁ, Soňa. Dílo Terézy Novákové jako pramen poznání náboženského života východních Čech. In: Macek, Ondřej, ed. *Po vzoru Berojských: život i víra českých a moravských evangeliků v předtoleranční a toleranční době*. Praha: Kalich, 2008, s. 47–65.
- SIMPSON, John, ed. *The Oxford Book of Exile*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- SOUČKOVÁ, Milada. *Sešity Josefíny Rykrové*. Praha: Prostor, 1993.
- SOUČKOVÁ, Milada. *Amor a Psyché*. Praha: ERM, 1995.
- SOUČKOVÁ, Milada. *První písmena*. Praha: ERM, 1995.
- SOUČKOVÁ, Milada. *Případ poezie*. Praha: Prostor, 1999.
- SOUČKOVÁ, Milada. *Hlava umělce. Studie k větší práci*. Praha: Prostor, 2002.
- SOUČKOVÁ, Milada. *Sešity Josefíny Rykrové*. Praha: Prostor, 2009.
- STABLER, Jane. *The Artistry of Exile: Romantic and Victorian Writers in Italy*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- STAIGER, Emil. *Poetika, interpretace, styl*. Praha: Triáda, 2008.
- STAROBINSKI, Jean. Langage poétique et langage scientifique. *Diogène* 1977, č. 100, s.139–157.
- STAROBINSKI, Jean. La double légitimité. *Revue internationale de philosophie* 1984, č. 150, s. 231–244.
- STAROBINSKI, Jean. La poésie, entre deux mondes. In: Bonnefoy, Yves. *Poèmes*. Paris: Gallimard/Poésie, 1996, s. 7–30.
- STAROBINSKI, Jean. Mémoire de Troie. *Critique* 2004, č. 687-688, s. 169-182.

- STAROBINSKI, Jean. Saturne au ciel des pierres (1979). In: Starobinski, Jean. *L'encre de la mélancolie*. Paris: Seuil, 2012, s. 597–610.
- STAROBINSKI, Jean. L'invention d'une maladie (původně jako Le concept de nostalgie, 1966). In: Starobinski, Jean. *L'encre de la mélancolie*. Paris: Seuil, 2012, s. 257–281.
- STAROBINSKI, Jean. Nuit de Troie. In: Starobinski, Jean. *L'encre de la mélancolie*. Paris: Seuil, 2012, s. 307–337.
- STAROBINSKI, Jean. *Melancholie v zrcadle: tři přednášky o Baudelairovi*. Praha: Malvern, 2013.
- STEINER, George. Extraterritorial. In: Steiner, George. *Extraterritorial: papers on literature and the language revolution*. London: Faber, 1972, s. 3–11.
- STEINHART, Matthias. Paul Celans *Entwurf einer Landschaft* und die Bedeutung der Archäologie für seine Lyrik. *Anabases* 2008, 7, s. 91–116 (online <http://anabases.revues.org/2473>, 13. 10. 2012).
- STEPHAN, Alexander. Introduction. In: Stephan, Alexander, ed. *Exile and Otherness: New Approaches to the Experience of the Nazi Refugees*. Bern: Peter Lang, 2005, s. 9–17.
- STOLZ-HLADKÁ, Zuzana. Tvořivá slova Milady Součkové. In: *Neznámý člověk Milada Součková*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2001, s. 22–33.
- SUDA, Kristián. Společný člověk, společný obraz. In: *Zdeněk Rykr 1900–1940*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 2000.
- SUDA, Kristián. Krátká „povídka“ 39 básní. In: *Neznámý člověk Milada Součková*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2001, s. 44–52.
- SUDA, Kristián. Neznámý autor, neznámá próza, neznámý život. In: *Neznámý člověk Milada Součková*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2001, s. 136–142.
- SUK, Marek. „Jsem člověk, který se těžko podvoluje“: proces s Jiřím Kolářem v roce 1953. *Česká literatura* 2013, 61, č. 4, s. 547–559.
- SZONDI, P. Durch die Enge geführt. Versuch über die Verständlichkeit des modernen Gedichts. In: Szondi, Peter. *Schriften II*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2011, s. 345–389.

- ŠALDA, František Xaver. Konstantin Biebl: Nový Ikaros. In: Šalda, František Xaver. *Šaldův zápisník I, 1928–1929*, s. 327–328.
- ŠALDA, František Xaver. O nejmladší poezii české (1928). In: Šalda, František Xaver. *F. X. Šalda o poezii*. Praha: Československý spisovatel, 1970, s. 133–165.
- ŠIDÁK, Pavel. *Úvod do studia genologie: Teorie literárního žánru a žánrová krajina*. Praha: Akropolis, 2013.
- 33, č. 2–4, s. 153–177.
- ŠTĚŘÍKOVÁ, Edita. *Stručně o pobělohorských exulantech*. Praha: Kalich, 2005.
- ŠVEC, Michal. *Symbolika labutě ve finské poezii od lidové slovesnosti k symbolizmu* [online]. 2012 [cit. 2016-07-15]. Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/110427>.
- TABORI, Paul. *The Anatomy of Exile. A Semantic and Historical Study*. London: Harrap, 1972.
- TALLY, Robert T. Jr. *Mundus totus exilium est. Reflections on the Critic of Exile. Transnational Literature* 2011, 3, č. 2, s. 1–10.
- TAYLOR, Charles. *Modern Social Imaginaries*. Durham and London: Duke University Press, 2004.
- TAYLOR, Charles. *Sekulární věk: dilemata moderní společnosti: vybrané kapitoly*. Praha: Filosofia, 2013.
- THÉLOT, Jérôme. Le premier poème. In: Leuwers, Daniel, ed. *Yves Bonnefoy: Actes du colloque de Cerisy*. Marseille: Sud, 1985, s. 148–153.
- TOPOROV, Vladimir N. Die Ursprünge der indoeuropäischen Poetik. *Poetika* 1981, 13, č. 3–4, s. 189–251.
- TRÁVNÍČEK, Jiří. *Poezie poslední možnosti*. Praha: Torst, 1996.
- TUCKER, Martin, ed. *Literary Exile in the Twentieth Century: An Analysis and Biographical Dictionary*. New York, Westport, London: Greenwood Press, 1991.
- URBÁNEK, Zdeněk. *Ztracená země*. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 1992.
- URBÁNEK, Zdeněk. O Waltu Whitmanovi (se Zdeňkem Urbánkem hovoří Jiří Cieslar). *Kritická Příloha Revolver Revue* 2000, č. 16, s. 59–63.
- VOJVODÍK, Josef. V politických čelistech dní. In: Langerová Marie et al. *Symboly obludnosti: Mýty, jazyk a tabu české postavantgardy 40.–60. let*. Praha: Malvern, 2009, s. 309–336.

- VOJVODÍK, Josef. „A v té chvíli já se zděsil co se to stalo s člověkem...“ Básník — „flaneur“ — svědek — Aktualizace pásmového typu básně v Zahradníčkově Znamení moci a v Havlíčkově Stalinské epoše. In: Kubiček, Tomáš, Wiendl, Jan, eds. *Víra a výraz*. Brno: Host, 2005, s. 106–118.
- VON HALLBERG, Robert. *Lyric Powers*. Chicago–London: The Chicago University Press, 2008.
- VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Já nechal svět jít kolem*. Praha: Otto, 1902; citováno podle *Česká elektronická knihovna – Poezie 19. a počátku 20. století*; <http://www.ceska-poezie.cz> (2. 6. 2018).
- „V současnosti nevykazuje žádné psychiatrické symptomy“ (Rozhovor Lubo Mauera s lékařem Ivana Blatného v St Clement’s Hospital). *Souvislosti* 2013, 24, č. 2, s. 92–95.
- WATERS, William. *Poetry's Touch: On Lyric Address*. Ithaca: Cornell University Press, 2003.
- WATKINS, Calvert. Language of Gods and Language of Men: Remarks on some Indo-European Metalinguistic Tradition. In: Watkins, Calvert. *Selected Writings. Vol. II: Culture and Poetics*. Innsbruck: Institut für Sprachwissenschaft der Universität Innsbruck, 1994, s. 356–472.
- WATKINS, Calvert. *How to kill a dragon: aspects of Indo-European poetics*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- WELLEK, René. Genre Theory, the Lyric, and *Erlebnis*. In: Wellek, R. *Discriminations: Further Concepts of Criticism*. New Haven–London: Yale University Press, 1970, s. 225–252.
- WEST, M. L. *Indo-European Poetry and Myth*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- WHITE, Kenneth. Esquisse du nomade intellectuel. In: White, Kenneth. *L'Esprit nomade*. Paris: Grasset, 2008 [1986], s. 15–103.
- WHITMAN, Walt. *Zpěv o mně*. Praha: Československý spisovatel, 1955.
- WHITMAN, Walt. *Stébla trávy*, přel. Jiří Kolář a Zdeněk Urbánek. Praha: Naše vojsko, 1955.
- WHITMAN, Walt. *Stébla trávy*, přel. Jiří Kolář a Zdeněk Urbánek. Praha: Odeon, 1969.

- WHITMAN, Walt. *Complete poetry and collected prose*. New York: Literary Classics of the United States, 1982.
- WIEDEMANN, Barbara. Kommentar. In: Celan, Paul. *Die Gedichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005, s. 559–986.
- WILLIAMS, Gareth D. *Banished Voices. Readings in Ovid's exile poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- WOLF, Werner. The Lyric: Problems of Definition and Proposal for Reconceptualisation. In: Müller-Zettelmann, Eva, Rubik, Margarete, eds. *Theory into Poetry: New Approaches to the Lyric*. Amsterdam: Rodopi, 2005, s. 21–56.
- WORDSWORTH, William. In: *Jezerní básníci*, vybral a přeložil Zdeněk Hron. Praha: Mladá fronta, 1999, s. 12–81.
- WORDSWORTH, William. *The Major Work*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- YATES, Frances A. *The Art of Memory*. London: Pimlico, 2001.
- ZAHRADNÍČEK, Jan. *Dílo II*. Praha: Československý spisovatel, 1992.
- ZAHRADNÍČEK, Jan. *Dílo III*. Praha: Československý spisovatel, 1995.
- ZAMBON, Efrem. Life and Poetry: Differences and Ressemblances between Ovid and Dante. In: Ingleheart, Jennifer, ed. *Two Thousand Years of Solitude: Exile after Ovid*. Oxford: Oxford University Press, 2011, s. 23–40.
- ZATLOUKAL, Jan. *L'exil de Jan Čep*. Paris: Institut d'études slaves, 2014.
- ZETTELMANN Eva. Apostrophe, Speaker Projection, and Lyric World Building. *Poetics Today* 2017, 38, č.1, s. 189–201.
- ZLÍN, Karel. *Poesie*. Praha: Torst, 1996.
- ZYMNER, Rüdiger. Lyric and Its ›Worlds‹. *Journal of Literary Theory* 2017, 11, č. 1, s. 149–159.