

Archilochův štít: epické souvislosti lyriky

V slavné básni, vzniklé kolem poloviny sedmého století před našim letopočtem, píše Archilochos o situaci, která je z hlediska archaické etiky, jak ji známe od Homéra, těžko myslitelná: lyrický subjekt, takto bojovník, v ní odhazuje štít, aby si zachránil život! Náhrobní nápis od Thermopyl přece bude říkat: „Poutníku, ve Spartě oznam, že na tomto ležíme místě, / poslušni zákonů svatých, jak nám to ukládá vlast.“ Tyrtaios, v téže době jako Archilochos, zpívá po staru, v souladu s morálkou bojovníka, že „zemřítí v prvních řadách je krásné“. V století následujícím po Homérovi to ale asi nebylo tak docela samozřejmé, jak nasvědčuje i Kallínova báseň, v níž autor peskuje pokleslou bojovnickou morálku mladší generace. Slova „lyrický“ a „subjekt“ vlastně patří do uvozovek: pro tuto chvíli není zcela jasné, zda jde o lyriku, v níž vystupuje nějaký subjekt; vždyť ještě Aristotelés nezná úhrnný název pro rozmanité žánry, které jsme si dnes navykli označovat jako lyrické,¹ nehledě k tomu, co lyrický subjekt je a kde ho máme hledat. Zde je text zmiňované Archilochovy básně:

Kterýsi ze sajských mužů se holedbá štítem, jež v křovi –
bez hany krásnou zbraň – nerad jsem zanechal kdes.
Sám jsem však unikl údělu smrti! A štít ať je ztracen!
Horší nebude ten, který si opatřím zas.²

To, co je lyrické, dává smysl jen ve vztahu ke svým modelovým protikladům, kterými jsou pro nás epické a dramatické; tyto pojmy se pak, jak ukázala Irena Behrenfelsová, začínají používat až v Evropě koncem 18. století.³ Je to náhoda, že se tak stalo zrovna v Německu, zemi posedlé systematickostí a systémy? Německý idealismus, jak podotýká Jiří Levý, vždy zkoumal spíše ideje než empirické útvary, z nichž své ideje destiloval.⁴ Německá literárně-teoretická estetika má vsutku nač navazovat; navázali však, jsou její výsledky směřovány právě působením tradice. Tak i skvělé analýzy lyriky od Emila Staigera vycházejí z *idejí* lyrična, epična a dramatična, když příklady (z řecké a německé literatury) jsou jakoby jen ilustrací eideticky získaných principů. Ideu lyrična však Staiger nezískal abstrakcí z literárního materiálu, nýbrž z mimouměleckého estetična, a to rozhodnutím, co je lyrické à priori, před každým uměním. Literární druh je model (modelová představa). K tomu, co je modelově lyrické, však můžeme dospět různými způsoby.

¹ Aristotelés v 1. kapitole Poetiky rozlišuje epiku, tragické básnictví, komedii a dythirambickou tvorbu, když „nápodobou“ je pro něj „většinou“ i hra na píšťalu a kitharu. Dále uvádí, že dosud neexistuje společný název pro umění užívající „holé mluvy nebo veršů“ (tj. krásného písemnictví v celé šíři) a upozorňuje na to, že třídění podle druhů metra je nedostatečné. Tak „někteří“ prý dělí básníky na elegiky a epiky atd., přičemž takový Empedoklés a Homér nemají nic společného kromě formy verše; správnější je podle Aristotela přihlížet k obsahu díla. Ferdinand Stiebitz uvádí, že pojem „lyrikos“ jako označení lyrického básníka v dnešním smyslu se objevuje teprve u Řeků konce helénistického období; od Řeků přejali toto označení Římané, od kterých se dostalo do dalšího oběhu. V té době byla už tato poezie z větší části poezií „jen“ čtenou a recitovanou. U Stiebitze najdeme i zevrubný popis lyrických forem řecké literatury. Viz k tomu: Aristotelés, Poetika. Svoboda, Praha 1996, s. 59-60; Ferdinand Stiebitz, Řecká lyrika. Melantrich, Praha 1945, s. 5-6.

² Nejstarší řecká lyrika. Svoboda, Praha 1981, s. 38-39. Překlad Ferdinand Stiebitz. Kallínův a Tyrtaiov text tamtéž na s. 29 a 33.

³ Citováno podle Emila Staigera, Základní pojmy poetiky, Československý spisovatel, Praha 1969, s. 11. Zde v Poznámkách k textu na s. 181 i bližší bibliografické údaje.

⁴ Jiří Levý, Západní literární věda a estetika, Československý spisovatel, Praha 1966, s. 27.

„Ideální význam – abychom užili Husserlova výrazu – slova lyrický jsem mohl zakusit při pohledu na nějakou krajinu,“ píše Staiger v *Základních pojmech poetiky*, aby pokračoval: „co je epické třeba při spatření proudu uprchlíků, smysl slova dramatický mi mohla vštípit nějaká hádka.“⁵ Takové významy jsou podle Staigera ustálené. Kolísat může náplň jednotlivých děl: ideu lyrična, kterou jsem si jednou vytvořil, však podle Staigera měnit nelze, protože je objektivní, docela jako idea trojúhelníka nebo představa toho, co je červené. Ponechme stranou fakt, že objektivní je vždy intersubjektivní, tedy vzniklé konvencí či dohodou. Pro nás je v tuto chvíli důležitější skutečnost, že Archilochova báseň nemůže být v souřadnicích, které nastolil Staiger, považována za lyrickou, a to vzdor poznámce, že konkrétní útvar má vždy podíl na všech třech principech (což by mohlo vést k preparování lyrických, epických a dramatických prvků). Podržíme-li se Staigerova výměru lyrična, jde v případě Archilochovy básně o útvar nikoli lyrický, nýbrž epický: *prchající* voják, který odhazuje štít, má eideticky blíž k proudu *uprchlíků* než k pohledu na *krajinu*. Boj, který Archilochově momentce logicky jaksi předcházal, je pak dokonce principem dramatickým. Lyrické je ze Staigerova pohledu na Archilochově básni jediné, totiž to, že se nejedná o přímé vyličení děje, nýbrž o vzpomínku; otázku literární formy tu ponechme stranou... Lyrika není podle Staigera objektivistická, není prý nicméně ani subjektivistická: „Vnitřní a vnější, subjektivní a objektivní není v lyrické poezii vůbec odděleno“;⁶ lyrické je tedy konfúzní, splývavé. Tím, že stanovím vzpomínku jako lyrický postoj, se však každá rámcovaná epika, vyskytující se jakožto epizoda už v *Odyssei*, dostává mimo epično; stejně tak musíme zkoumat tvrzení, že časem lyriky je *prézens* (které najdeme už u Mukařovského). Pro tuto chvíli je pro nás důležité zjištění, že Staigerovy kategorie vedou k dichotomiím, postavíme-li proti nim konkrétní básně, které pro dnešního čtenáře nemohou platit jinak než za lyrické.

Nedůvěru probouzí už Staigerova minuciózní analýza epična a epiky.⁷ Charakterizovat totiž *Íliadu*, plnou bojů a trpkých konfliktů, v níž se děj kondenzuje do několika dnů vyprávěcího času a završuje (sic) otevřeným koncem s perspektivou konečného vítězství, jako útvar, který by mohl jaksi mechanicky pokračovat dál („*Ílias* nekončí, nýbrž prostě přestává“),⁸ charakterizovat ji samostatností částí (která je od časů výmarských klasiků považována za konstitutivní znak epiky), znamená octnout se v rozporu s modelovým prostorem Homérových básní; pokračovat dál (nebo naopak přestat) může ústní mytologická narace, ze své podstaty neohraničená, ne však (Homérův) epos. Prostor je u Homéra vymezen jednak kosmologicky, celkovým tvarem světa a jeho strukturou, jednak eticky, totiž znovunastolením řádu, který byl narušen zneužitím pohostinství a únosem ženy. Trójská válka není konfliktem, který jaksi jen poskytuje záminku pro individuální hrdinství epických reků,⁹ nýbrž právě naopak: individuální rekovnost je zcela ve službách kolektivních. Válka je prostředkem znovunastolení pořádku světa, ošetřením archetypu; proto je u Homéra věnována taková pozornost tomu, jak svět vypadá, jaká je jeho modelová topografie. Představa, že homérský hrdina žije ve světě bez předpisů,¹⁰ je od základu špatná. Ani *Odysseova* bloudění tu nejsou proto, aby jen pobavila čtenáře. Jsou tu mimo jiné proto, že mýtus nastoluje mimo jiné i otázku viny: nikoli náhodou jsou

⁵ Emil Staiger, *Základní pojmy poetiky*, Československý spisovatel, Praha 1969, s. 10.

⁶ *Základní pojmy poetiky*, s. 48.

⁷ Těmito problémy se zabývá článek O eposu, epičnu a epice („Achillův štít: dramatické souvislosti eposu“) na tomto webu.

⁸ *Základní pojmy poetiky*, s. 80.

⁹ *Základní pojmy poetiky*, s. 90.

¹⁰ Tamtéž.

bohové před Trójou rozdvojeni ve dva tábory příznivců... Bojuje-li Apollón na straně Trójanů, je předem zřejmé, že se ani vítězství Achájců (Apollónova porážka!) neobejde bez dalších komplikací, nehledě k následným urážkám dalších bohů.¹¹ Rovněž Auerbachova definice epiky jako „klidného zdebyti“¹² (Auerbach se tu zcela ztotožňuje se Schillerovou charakteristikou) nebudí důvěru. Může snad být Odysseovo bloudění považováno za klidné? Klid zaznamenáme u Homéra v jediném případě, a to ve formálním principu básnického metra. Metrum je však příznakem subjektu díla,¹³ nikoli tématu: Staigerovo před-stavování exponuje objektovou (ne subjektovou) stranu elementárního epična: eidos epiky je podle Staigera objektivní, docela jako idea trojúhelníka! Subjekt je tu (v intencích Husserlovy fenomenologie) subjektem transcendentálním a jako takový je „uzávorkován“. Protože prošel eidetickou redukcí, neargumentuje se tím, co se děje v aktu epického před-stavování na straně subjektu díla. Jako by němečtí teoretikové přenášeli na homérské básně představy o pozdějších formách epiky; jejich definice odpovídají více theokritovské idyle než Homérovi... A tak nepřekvapí, že Staiger nakonec jaksi mezi řádky popře i svůj výchozí princip (že se totiž každý konkrétní útvar podílí na všech druhových principech) a řekne o homérském eposu, že je téměř v dokonalé harmonii s ideou epična, rozuměj: v celku i v jednotlivostech!¹⁴ Eposu je upřen podíl na ostatních druhových principech tou měrou, jakou je mu upřena mravní autonomie; Auerbach pak dokonce považuje homérský svět za „nonvertikální“. To je zřejmá (křesťansky motivovaná) desinterpretace. Čím byl Diův zlatý řetěz, ne-li vertikálou? Čím jsou úlitby a oběti, v obou eposech tak frekventované? Čím celý Olymp? Archaická zbožnost byla výrazně vertikální. Protože však nejde o živé náboženství, mohou

¹¹ Je to právě tato topografická ucelenost symbolického prostoru, která nutně vede k závěru, že každý z obou eposů psal jeden básník. Biograficky neznámý autor vybírá z nepřeberného množství mytologického materiálu jen to, co pro celek básně nezbytně potřebuje, a výsledkem je, že každá z obou básní je jako vykováná z jediného kusu (ne snad tvar, který vzniká prostou adicí). Rafinovaná kompozice Odysseie, složitě rámcovaná, z hlediska času (podobně jako Ílias) maximálně kondenzovaná, vykazuje znaky jasněho literárního záměru. Řecký epos je tak na cestě od mýtu k logu – není náhoda, že na počátku řeckých ontologických a kosmologických úvah stojí právě oba homérské eposy. Z tvaroslovného holismu Homérových básní pak plyne jejich umělecká hodnota. Skutečnost, že na počátku evropské literatury stojí právě Homér, je z hodnotového hlediska nezanedbatelná, zavazující a snad i závazná. Jde totiž (právě) o *uměleckou* hodnotu, ne o estetickou hodnotu jako takovou. Estetickou hodnotu mají mýty, mýty jako takové. Písemnou adicí mýtů vzniká (literární) estetický objekt, ne však (automaticky) umělecké dílo. Starozákonní Genese je (takovým) estetickým objektem.

¹² Erich Auerbach, *Odysseova jízva*, in *Mimesis*, Mladá fronta, Praha 1968, s. 11.

¹³ Jan Mukařovský hovoří o „subjektu literárního díla“: „Osobnost v díle je subjekt záměru, který se jeví v organizaci díla. Je to v podstatě též subjekt, který je předpokladem každého jazykového projevu, i sebe neosobnějšího.“ Viz k tomu: Jan Mukařovský, *K sémantice lyriky*, Slovenská literatúra, 38, 5-6, 1991, s. 449-450. Pro Mukařovského je „subjekt“ v básnickém díle fenomenologickou realitou: my bychom řekli s Derridou „stopa“; subjekt zanechává v díle svou „stopu“. To je také důvod, proč se domnívám, že pojem „tvůrčí subjekt“, jak ho Mukařovský použil v hesle pro Ottův slovník naučný, je nevyhovující: sugeruje genetické hledisko, resp. hledisko těch složek biografické osoby, která tvoří dílo. V těchto souvislostech je však pro nás velmi důležitý fakt, že Mukařovský „stopu subjektu“ identifikoval i v epice a dramatu. Viz k tomu: Jan Mukařovský, *Lyrika*, in *Studie z poetiky*, Odeon, Praha 1982, s. 206. Miroslav Červenka explicitně odlišuje pojmy „lyrický subjekt“ a „subjekt díla“, kde první je spojen s tématem a druhý s onou (fenomenologickou) realitou, kterou v díle zanechal tvořící subjekt. Viz k tomu: Miroslav Červenka, *Významová výstavba literárního díla*, Universita Karlova, Praha 1992, str. 109. V Červenkových intencích bychom fenomenologii subjektu mohli strukturovat v následujících diferencích: „biografický subjekt – autorský subjekt / subjekt díla – lyrický subjekt“, kde znak / vyjadřuje ontologický hiát mezi osobou a textem.

¹⁴ Základní pojmy poetiky, s. 80.

někteří prožívat její svět jako prostou adici, tedy bez náboženského a politického smyslu. Vertikálu vetkává do horizontality textu způsob čtení.¹⁵

Idea lyrična není podle Staigera průměrem toho, co se podle vnějších znaků zve lyrikou. Nikdo prý při výrazu „lyrická nálada“ či „lyrický tón“ nepomyslí na epigram, každý má při tom na mysli píseň. Všimněme si opět, že Staiger nehovoří o lyrické poezii: musel by totiž říci, že ta ve velké většině svých exemplářů vůbec neodpovídá jeho ideji lyrična – a to ani tehdy, když budeme lyrický princip považovat za převládající vedle principů jiných; existují totiž písně vzorově epické. Ponechme stranou otázku, co mohou ve Staigerově explikaci znamenat ony „vnější znaky lyriky“: jistě ne metrum jako takové (jež odlišovalo básnické druhy u Řeků), Staiger v těchto souvislostech volí slova nálada a tón... Co ale charakterizuje píseň? Není to právě nezaměnitelné metrum, tedy: jednoduchá stopovost svázaná v sloku? Či je to spíše určitý postoj ke skutečnosti, specifická písňová „ontologie“? Mukařovský přece hovoří o tom, že časem lyriky je přezens, a to i v případě, že je (příznakově) užito préterita: sloky ve své rytmické návratnosti jako by rušily lineární plynutí času, který se stále vrací ke svému východisku, jímž je lyrický subjekt.¹⁶ Je však Goethova Wandrers Nachtlied *píseň*? Jsou (zcela konsekventně) písněmi v našem, moderním smyslu Pindarovy ódy? Pindara vnímáme (při absenci nedochovaných melodií) jako volný verš: není však (rýmovaným) volným veršem i Goethova báseň, v níž nejsou jediné dva verše rytmicky shodné? Existují vůbec písně o jedné strofě? Písně či popěvky o jediné sloce ano, jsou totiž (právě) podepřeny hudební melodií. Avšak píseň, jak ji má na mysli Staiger, píseň čistě literární? A jsou pro nás „písněmi“ Mahlerovy *Lieder eines fahrenden Gesellen*? A kdybychom uměli zpívat Pindara – byla by to píseň?

Předpokládejme, že víme, co píseň vskutku *jest*. Ani pak není Staigerova definice zcela čistá a prosta určité předpojatosti. Neboť – proč zrovna píseň? Ano, jistě: píseň také! Ale proč „jen“ a proč: „každý“? Stejně dobře bych mohl říci: každý pomyslí na sonet! Ale co když řeknu: Opilý koráb? Všimněme si, že se Staiger ve svých explikacích zdaleka vyhnul moderní poezii; symbolismus či surrealismus se do jeho rozborů nevešly. To můžeme vysvětlit dvojím způsobem: buď se nejedná o poezii lyrickou, nebo jeho definice není schopna pojmut lyriku v celé její šíři. Tedy: od oněch antických epigramů až k složitému symbolismu takového Vladimíra Holana, které nejsou o nic méně lyrické než Wandrers Nachtlied, i když jsou obě básně vůči sobě navzájem tak odlišné, tak jiné! A o to nám půjde: aby lyrika zůstala lyrikou ve svém celku, tedy (právě) v jinakosti a obrysově rozostřenosti svých exemplářů, což jí Staigerova definice upírá. Ve Staigerově pojetí jde (totiž) o zúžené pojetí nejen lyriky, ale i pojmu lyrična jako takového, které bylo definováno *à priori* a neumožňuje pochopit lyričnost antické lyriky, ať už jde o náhrobní nápis nebo ódu... Staigerova analýza visí jako krásně nalitá, zralá višně na (jediné) stopce, kterou je: rozhodnutí pro píseň, píseň jako vzor! Není to ani píseň jako taková, nýbrž: určitý typ písně. V naší analýze tedy půjde o takový přístup, který by umožnil pochopit lyriku jako vždy lyrickou, bez ohledu na období, v níž se objevila, a bez ohledu na její obsah. Neboť není pochyb o tom, že ze Staigerova pohledu je celá řada písni a lyrických básní vlastně epická.

¹⁵ O nonvertikalitě bytí u Homéra viz Erich Auerbach, *Odyseova jízva*, s. 21. K problému vertikality bytí Gaston Bachelard, *Vertikální stavba času*, in *Podoby*, Československý spisovatel, Praha 1967, s. 193-216. U nás se vertikality časového vědomí v souvislosti s estetickým znakem zabýval Vlastimil Zuska, *Temporalita metafory*, Gryf, Praha 1993.

¹⁶ Viz k tomu: Jan Mukařovský, *Lyrika*, in *Studie z poetiky*, Odeon, Praha 1982, s. 206.

Všimněme si: u Archilocha není žádné splývání subjektu a objektu, o jejich nerozlišenosti nemluvě. Předpokládali bychom, že archaický pěvec bude něčemu takovému mentálně blíže než moderní básník, skutečnost však je (téměř) opačná. Jistě najdeme básníky, kteří mají k takovému postoji blízko: Sapphó v řecké a Catullus v římské periodě jsou těmi jedinečnými tvůrci, kteří vkládali do poezie víc niternosti, než bylo do jejich vystoupení zvykem; tím ji revolucionizovali, tj. imanentizovali a modernizovali, což mimo jiné znamená i: společensky problematizovali... Není-li však (ve Staigerově smyslu) archaický lyrik typu Simonida či Archilocha lyričtější než lyrik pozdější, nemůže tomu být jinak, než že staigerovské lyrično je pozdější (a snad docela pozdní) postoj, destilovaný z (původní) *rozlišenosti* objektu a subjektu! Homér si nemohl dovolit nerozlišovat subjekt a objekt: taková věc byla psychologicky nebezpečná; „návrat“ z takového „stavu“ totiž nebyl zaručen, jako u extázi nebo v úzkostných záchvatech divochů. Odysseova cesta domů je právě takovým bojem o identitu subjektu, kterému je (z dnešního pohledu: strukturami nevědomí) ukládáno o bytí; není jistě náhoda, že tento „subjekt“ skládá účty ze svého života těsně před závěrem své cesty domů ve velké retrospektivě: vystupuje tu jako gramatický subjekt (ichforma) vůči tomu, co již bylo překonáno, ne však ještě dokonáno... Lyrický sen a rozplývání je tedy stavem kulturně podmíněným, který – jak vidíme na příkladu takového Hölderlina – není ani zdaleka bez rizika. Obětovat poezii všechno (a to doslova, ne snad všechn svůj čas, ale niterné bytí), to může jen lyrika! Prokletí básníci jsou lyričtí. U Verlaina čteme básně, které jsou příkladným rozplynutím subjektu v tom, co označujeme jako objektivní.

Proč a čím je Archilochova báseň lyrická, a co (nejen tady) výraz „lyrický“ může znamenat? Viděli jsme, že ve Staigerově pojetí jde o báseň vlastně ne-lyrickou, a to i tehdy, budeme-li ji považovat za vzpomínku, stojící v modelovém protikladu k přímému před-stavování epiky.¹⁷ Neboť Odysseus, vypravující Fajákům o své cestě na okraj světa, vzpomíná, kdežto lyrický subjekt Goethovy *Wandrer's Nachtlied* nevzpomíná! Lze vůbec epiku myslet bez vzpomínání? A lze (naopak) přítomný lyriku Goethova typu myslet jako vzpomínání? K otázce času lyriky se ještě vrátíme. Našemu rámcovému pohledu na věc je blízko Ferdinand Stiebitz, když ve svých úvahách o řecké lyrice říká: „Celkem lze říci, že jest Homéros také otcem řecké lyriky.“¹⁸ Dodejme, že ve zcela stejném smyslu je Homér také otcem epiky: neboť epika a epické vzniká z eposu (ne naopak), tedy z konkrétního literárního útvaru, který je z dnešního (řekněme: staigerovského) pohledu kvazi-epický: jakékoli druhové rozlišení je tu možné jen ve velmi podmíněném smyslu, vždyť lyrika ani drama ještě nejsou na světě! Pro tento (ve svém východisku historický) pohled je Archilochova báseň útvarem paradigmatickým, protože: 1) představuje znakový detail, 2) získaný redukcí z původně širšího rámce určité situace a 3) prezentovaný jako dílo. Že jde (právě) o *dílo*, není tak docela samozřejmé: jsme my dnes ochotni považovat za dílo jednotlivou báseň? Jednotlivou báseň o jediné sloce? A přece je to tak: lyrikovým dílem je každá báseň, jako je malířovým dílem (každý) obraz, nikoli cyklus a sbírka... Epos a román, jejichž části nejsou dílem, nelze s lyrikou měřit právě z toho důvodu, že stojí ontologicky „jinde“! Epos je časově prvotní, román, z eposu odvozený, je složitější než lyrika. To ale neznamená nic jiného, než že obojí, epos i román, tvoří její *pozadí*, specificky umělecký holistický celek, z něž se lyrika (jakožto přechodový fenomén z druhově téhož přechodového fenoménu)¹⁹

¹⁷ Základní pojmy poetiky, s. 13 a 64.

¹⁸ Řecká lyrika, s. 12.

¹⁹ Fikcionální dílo náleží ontologicky do tzv. intermediární sféry, tj. do specifické oblasti „mezi“ subjektem a objektem, kde tvoří interpretační rastr reality a specifickou optiku vnímání.

vylamuje jako specificky zbarvená drůza ze své horniny... Sbírká básní nedá nikdy ontologicky to, co román; příčina je v její podřízenosti tomu, co tvoří její druhové pozadí. Tímto pozadím není specificky nazřena realita sub specie ideje lyriky, nýbrž to, co tvoří její znakový protiklad v podobném smyslu, v jakém do lyrického vytržení, třeba při recepci hudby, vstupujeme ze své všednodenní existence, a jak z něj také vystupujeme. Má-li mít de Saussurova teorie platnost (a existují-li v jazyce pouze rozdíly bez pozitivních termínů),²⁰ nemůže tomu být jinak. To, co tvoří význam slova (v našem případě význam slova „lyrický“) je spíše materializací postavení výrazů v rámci jazykových her²¹ (postavení v systému binárně strukturovaného systému opozit) než „plným“ významem, nezávislým na svém (sémiologickém) okolí. Odvozovat lyriku z „ideje“ by představovalo ontologický pythagoreismus (W.V. O. Quine).²² Pokud by existovala jen lyrika, nevěděli bychom o tom, jako se svátek bez existence svého protikladu stává všedním dnem. Pohled na krajinu, jak o něm hovoří Staiger, není lyrický; je *předlyrický* a z hlediska literatury jakožto umění zcela neutrální, před každým druhovým pojmem.²³ Podřazenost lyriky eposu a epice, která se na první pohled jevila jako historické východisko, je záležitostí strukturální.²⁴

Jako Archilochos vzpomíná na svůj štít, odhozený kdesi v křoví, a představuje si nálezce, který se jím bude pyšnit a zavěsí jej v chrámu jako děkovnou oběť bohům, tak Goethe ve Wandrers Nachtlied²⁵ nevzpomíná ani neimagineuje

„Splývání“ subjektu s objektem, které Staiger vyhradil pro lyriku, je případem recepcí každého druhu umění; děje se ve zvláštní („třetí“) ontologické vrstvě, nikoli „splynutím“ obou „vrstev“ výchozích. Objekty a fenomény, které jsou intermediárně funkční, označujeme jako „přechodové“ (přechodový objekt či fenomén). Můžeme k nim vedle umění zařadit i mýtus, náboženství, filosofii, vědu a ideologii, ale např. i běžné denní fantazijní představy, herní svět dětí aj. Přechodové fenomény se konstituují na základě znakovosti reality a nevědomých projekcí člověka do ní. Vybavují „reálným“ smyslem realitu, která je ve své ryzi empiričnosti beze smyslu. Viz k tomu: Donald W. Winnicott, Lidská přirozenost, Psychoanalytické nakladatelství, Jiří Kocourek, Praha 1998, s. 87-88 a 117-118.

²⁰ „Všechno, co bylo dosud řečeno, vede k závěru, že v jazyce existují pouze *rozdíly*. Ba co víc: určitý rozdíl obecně předpokládá pozitivní termíny, mezi nimiž se vytváří; avšak v jazyce existují pouze rozdíly *bez* pozitivních termínů.“ Ferdinand de Saussure, Kurs obecné lingvistiky, Odeon, Praha 1989, s. 148.

²¹ Jaroslav Peregrin, Význam a struktura, Oikúmené, Praha 1999, s. 48.

²² Tamtéž, s. 138.

²³ „Krajina“ je neutrální jen „literárně“, esteticky však nikoli. Mezi ní a subjektem se nachází „přechodový fenomén“, jímž je dobově podmíněný pohled na krajinu a její „krásu“, tedy (vždy již konstituované) mimoumělecké estetické. Mimo sféru umění tedy vstupuje do geneze lyriky ještě další „filtr“, který „formalizuje“ samotný proces inspirace; teprve skrze tento dvojitý filtr mohou vstoupit do hry osobní afinity. O existenci takového „inspiračního filtru“ se dozvídáme tehdy, když „anesteticky“ uvažujeme o tom, čím se ten který dobový styl či směr *nenechal* inspirovat. Viz k tomu: Wolfgang Welsch, Estetické myšlení, Archa, Bratislava 1993.

²⁴ „Dramatické souvislosti eposu“ (viz pozn. 7) ukazují tímtež směrem vzájemně podmíněných opozit. Jde vlastně o triádu vzájemné podmíněnosti, v níž bychom mohli hovořit i o souvislostech „lyrických“, jak na ně naráží Stiebitz (viz pozn. 18). Lyrično, epično a dramatické tedy tvoří strukturu, kde sémantická hodnota v jedné položce limituje sémantickou hodnotu v položkách zbylých a *změna* v každé z nich vyvolá změny ve zbývajících dvou. Jde tedy o holistický terén s výraznými aspekty strukturálními a gestaltovými. Vzájemné podmíněnosti „základních pojmů poetiky“ si byl Emil Staiger dobře vědom, proto vybízí čtenáře, „aby odložil úsudek o jednotlivých částech výkladu na konec“ (s. 12). Jeho metoda však není strukturalistická, nýbrž (v zúženém smyslu) sémantická a systémová, pracující s „plnými“ významy (což je z našeho pohledu iluze) fenomenologického typu.

²⁵ Jde o báseň velmi známou, proto ji uvádím v poznámkách. Snad to Johann Wolfgang von Goethe ze svého Olympu (v teplákách a „šlitem“ na gumičce, jak by řekl Milan Kundera) nebude pociťovat jako újmu! Vždyť: kdo z nás by nechtěl, aby jeho básně byly tak známé, že je o nich možné mluvit, aniž bychom je citovali? Pro každý případ jde o tento text: „Über allen Gipfeln / ist Ruh', / in allen Wipfeln / spürest du / kaum einen Hauch. / Die Vögelein schweigen im Walde. / Warte nur, balde / ruhest du auch.“ Citováno podle: Johann Wolfgang Goethe, Gedichte, Verlag Philipp Reclam jun., Leipzig 1976,

budoucí čas životní spokojenosti (nový nebude horší starého), nýbrž pocítuje, že tak jako se příroda ukládá k spánku, bude i on brzy odpočívat... Ponechme pro tuto chvíli stranou, zda a v jakém smyslu jsou to (doopravdy) „Archilochos“ a „Goethe“, kteří jsou ve svých básních jaksi „přítomni“; k otázce (lyrického) subjektu se závěrem vrátíme, vždyť právě těžká uchopitelnost této kategorie mnohé zatemňuje... Ze strukturálního (nikoli eidetického) hlediska jsou pro nás obě básně zcela rovnocenné, básně lyrické; okolnost, zda básník vzpomíná, či nevzpomíná, a jak se to v jeho básni má s „lyrickým subjektem“, je v tuto chvíli podružné: jsou to závislé funkce. A tak jako je Archilochova báseň ve svém (sémio)logickém řádu vylomena z drúzy určité (historické) situace, je z podobné drúzy určité (ahistorické) situace vylomena i Goethova noční píseň. Všimněme si, kdo ji zpívá: je to poutník, postava epická, ten, jehož zaměstnáním je chůze cizími krajinami k nějakému cíli! Ty krajiny by mohl popisovat, nehledě k tomu, zda je postavou biografickou (Goethe putující) nebo ryze intencionální²⁶ (Goethe symbolický), a mohl by popisovat i setkání, děje a konflikty, které se v nich za jeho pouti odehrály. To by byla „plná“ situace poutníka. Goethelyrik ale od takové úplnosti odhlíží a popisuje situaci (Über allen Gipfeln ist Ruh; die Vögelein schweigen im Walde; v podobném smyslu je popis Fajáckého paláce, viděný Odysseovými očima, pasáží lyrickou, resp. proto-lyrickou), jejíž struktura (spürest du kaum einen Hauch; ruhest du auch) souzní se zážitkovou strukturou poutníka: on není večer u cíle své cesty, na jeho duši se klade šero a pak tma, docela jako na ptáky, kteří přestávají zpívat... Naději, že brzy rovněž spočine, neztrácí, ale – co to bude za spočinutí? Rodný krov? Poutní místo? Nebo hrob? A i když dosáhne krovu i chrámu – nebude konečným cílem zase jen hrob, jako by putoval bez cíle? Není každý odklad smrti jejím potvrzením? To všechno jsou věci téměř banální – pokud na nás nedolehnu! Na poutníka pak doléhají, protože jeho existence je bez domova, s nímž dočasně či navždy ztrácí kontakt a s ním i svůj kořen. A dolehl v nějaké podobě a síle i na Goetha – proto stylizuje lyrický subjekt do postavy poutníka. Byl bych rád, kdyby to, co tu říkám o Goethově básni, nebylo chápáno jako (ryzí) interpretace... Jde totiž (právě) o její „eidos“, a to není vtěsnáno do těch neuvěřitelně krásných osmi veršů, nýbrž je jako podprahová informace přítomno v epickém rámci, z něž je Goethův lyrický krystal vylomen: eidos je závislé na struktuře! Že elementární struktura přesahuje jednotlivý znak (jímž je pro nás v dané chvíli jednotlivá báseň) směrem ke svému binárnímu protikladu, že je tedy právě tímto protikladem (teprve) konstituována, je pro nás axióm.²⁷ Lyričnost situace ve Wanders Nachtlied netkví v tom, že lyrický subjekt či čtenář splývá s objektem a náladou, nýbrž v tom, že výrazy Goethovy básně umožňují, aby (určité) intence poutnictví vyzněly na minimální literární ploše. V tomto smyslu je Goethova báseň dokonale *objektivní*: objikuje své téma tak, že každý, kdo jen je připraven číst poezii, je musí pocítit a musí je v celé jeho předvědomé souvislosti a intenci přijmout. Aniž by diskurzivně chápal,²⁸ jak případně zdůrazňuje Emil Staiger. Bez (tohoto) „nediskurzivního spoluchápání“ Goethova básně nehovoří, stává se prázdným znakem.

s. 70. Český překlad Otokara Fischera (přepisují podle českého vydání Základních pojmů poetiky, s. 13) zní: „Nad vrcholky strání / a výš / ticho je, ni vání / necítíš / v korunách vát; už ptáčkové došvitořili. / Počkej, jen chvíli, / též budeš spát.“

²⁶ Roman Ingarden, Umělecké dílo literární, Odeon, Praha 1989, s. 125-133.

²⁷ Elementární strukturu tvoří podle Greimase opozice dvou neidentických prvků, symbolicky znázorněno „A versus B“. Viz Algirdas Julien Greimas, Strukturele Semantik, Methodologische Untersuchungen, Friedr. Vieweg + Sohn, Braunschweig 1969.

²⁸ Základní pojmy poetiky, s. 39.

Goethova slova jsou (substantiva cituji bez členů): Gipfel, Wipfel, Wald, Vöglein; Ruhe, Hauch; spüren, schweigen, ruhen; kaum, bald; alle. První řada substantiv je ob-jektivní; druhá sub-jektivní, podobně jako slovesa, tzn. že objektům něco sub-jikují; adverbia znejist'ují a neurčitá číslovka je totalizující, nepřipouští výjimku: noc se prostírá nade vším! Pokud jde o substantiva jako taková, nejde o běžné znaky, nýbrž o symboly, přesněji výrazy se symbolickou platností: Les a pták rezonují na svém nevědomém podloží, které způsobuje i to, že chodíme do lesa a posloucháme ptáky. Goethovy symboly jsou o to účinnější, že jde o symboly lexikalizované, které není třeba narativně rozprávět, abychom (nediskurzivně) pochopili jejich smysl: působení takových jednotek je podprahové. Něco podobného platí pro podstatná jména Gipfel a Wipfel, ustavující (v protikladu k horizontalitě poutníkovy chůze) vertikální poetického prostoru. Konsekventně: Hauch představuje vítální funkci, spüren, warten a schweigen významné životní predikáty, alle a bald existenční mody. Každé z těchto slov má universální, tj. symbolický význam. Ten je však možné explikovat jen ve vztahu k referenčnímu rámci, do kterého báseň patří. V kondenzované sémantické podobě je tedy čteme, aniž bychom diskurzivně chápali...

Goethova báseň nás odkazuje k pevně vymezenému sémiologickému rámci, danému názvem s denominací poutníka jako lyrické postavy. Co když ale taková denominace bude chybět? Stanou se ze symbolů obyčejná slova, odkazující k běžné empirii? Zvažme problém (takové) lyrické situace nad konkrétním textem, jímž pro nás bude báseň Adolfa Heyduka, která nemá název. Je-li v české literatuře nějaká báseň, která by mohla rivalizovat s tou „nejgoethovštější lyrikou“, pak je to tahle:

Na chvějící se snítce jabloně
sedí pták,
hledí dolů.
Dole sedí něžné dítě
v modré sukénce,
hledí vzhůru,
v srdcích obou
budí se jaro.²⁹

Těžko bychom hledali čistší lyriku. Budeme-li rozlišovat lyrické a lyričtější ve Staigerově smyslu, pak tato báseň patří k těm nejlyričtějším. Je velmi krátká, takřka zhmotnělý okamžik. Není v ní žádný děj. Jediný pohyb, který zaznamenáme, je chvějící se snítka. Neumíme si také představit báseň prostší. Na první pohled nepřipouští žádný výklad: čistě empirické čtení tu je možné, jako u fotografie: vlastně jde o literární momentku! Taková „fotografie“ ovšem hovoří skrze své symboly. Zkoumáme-li je, zjistíme, že jich obsahuje celou řadu. Některé z nich jsou plně lexikalizované (jako u Goetha), což znamená, že si jejich symbolickou platnost explicitně nevědomujeme. K takovým vitálním symbolům patří srdce, ale také dítě a jaro. Symbol dítěte odkazuje k vědomí času: včera jsme byli dětmi, zítra z nás budou starci (viz vysoký autorův věk v době psaní této básně). Pták je možná svobodný jen proto, že nezná čas. Také strom je symbolem velmi starým. V naší básni máme jablono: ta představuje zároveň plodivost a užitečnost. Rovněž dítě bylo zplozeno proto, aby plodilo. Pták, který dosedá na větev jabloně (větev je ve vztahu ke stromu tím, čím je

²⁹ Adolf Heyduk, Co hlavou táhlo, č. I/XLVII, J. Otto, Praha 1910, s. 60.

dítě ve vztahu k matce) si možná hledá místo ke stavbě hnízda. Láska je jedinou zárukou trvání života v plynoucím čase.

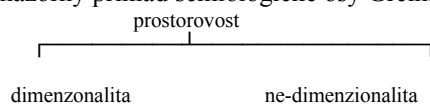
Rozplozování, jež je nám zpřístupněno jako pozadí tohoto obrazu, je v Heydukově básni nevědomé, a proto šťastné. Je také čtenářsky podprahové. Lyrický subjekt, jehož pohled přijímáme ve zvěčnělém okamžiku, kdy (biografický) autor „zmáčkl spoušť“, nic takového nezná: také proto báseň působí smutně. Působí tak zároveň proto, že všichni po celistvosti toužíme. Společně s básníkem se vztahujeme k ideálu psychické, přírodní a kosmické jednoty. Představujeme si, že něco takového dává štěstí. Shrnutí a podtrženo: šest ze sedmi substantiv obsažených v Heydukově básni je universálním symbolem!³⁰ Universální symboly jsou lexikalizované: není třeba je složitě dešifrovat, jejich smysl cítíme jako evidentní. Abychom je však jako evidentní cítili, musí v samotné realitě být něco, co jim dává jejich přesah. Jak říká Paul Ricoeur: „Není-li život prvotně signatní, je porozumění navždy nemožné.“³¹ Primární signance plně lexikalizovaných symbolů tu vytváří to, co Algirdas J. Greimas označuje jako bio-anagogický rozměr textu.³² To je také jeho význam absolutní, explikovatelný sice, ale přímo nevyjádřitelný obecnými pojmy; proto se ostatně píše básně. Prvotní signance (konkrétních) pojmů je však něco, co nepatří jen do určité básně: spojuje text se životem! Takové spojení si však nesmíme představovat jako přímé; jde právě o spojení znakové, zprostředkované skrze (další) přechodový fenomén, jímž je v daném případě určitým způsobem před-pojatá (tedy: pojmově a ideově zpracovaná) realita sama; za ní je pak už jen to, co je nevědomé, i to ale tvoří strukturu, strukturu sémiologickou, která je předpokladem každé artikulace významu a smyslu.³³ V našem případě vytváří bio-anagogično to, co

³⁰ Erich Fromm rozlišuje tři typy symbolů: konvencionální, náhodné a universální. Konvencionální symbol je výrazovým prostředkem přirozené řeči, z níž vychází systém formálních nebo výrazně formalizovaných věd, identický s lingvistickým pojmem „znak“. Náhodný symbol je vytvořen spojením emoce z nějaké události s určitým vnějším fenoménem, symbol universální vzniká na nevědomém podkladě působením společné kulturní tradice. „Centrifugálně“ (odstředivě, směrem k vnějšímu světu; N. Frye) čtený konvencionální symbol je základem každého „realismu“, včetně realismu literárního. Náhodný symbol je „úzce“ osobní a k jeho pochopení je třeba zprostředkující narace. Universální symbol je srozumitelný a priori. Tak místní jméno Nymburk na mapě je symbolem konvencionálním; Hrabalovo „městečko, kde se zastavil čas“ („Nymburk“) je symbolem náhodným (osobním), k jehož „pochopení“ je třeba zprostředkující narace (metafora „městečko, kde se zastavil čas“). Řekne-li se naproti tomu třeba „Jeruzalém“ nebo „Praha“, je symbolická platnost jména zřejmě bez vyjasňování každému členu příslušné kultury; obojí typ označení však spojuje (nevědomě symbolický) význam slova „město“, vytvářející předpoklad pro jeho universální nebo individuální derivaci a denominaci. „A priori“ (apelativně, nevědomě) jsou vybaveny výsostným smyslem i takové lexikální jednotky jako srdce, dítě, jaro, pták ap. Viz k tomu: Erich Fromm, Märchen, Mythen, Träume, Eine Einführung in das Verständnis einer vergessenen Sprache, Gesamtausgabe, Band IX, s. 169-309. Northrop Frye, Anatomy of Criticism. Penguin Books 1990, with Princeton University Press, s. 33 ad.

³¹ Paul Ricoeur, Život, pravda, symbol, Oikúmené, Praha 1993, s. 14.

³² Strukturale Semantik, s. 55.

³³ „Sémantickým“ je pro nás to, co se týká významu slov a vět. Význam je z hlediska sémantiky „plný“, tedy vždy již konstituovaný (materializovaný). Pojem „sémiologický“ vyhradzujeme podle Greimasova vzoru k modelovému popisu toho, co je v sémantičnu specificky *logické* (tedy: sémio-logické) a jako takové nenázorné. Sémiologické tvoří fundamentální východisko konstituování každého významu a jeho vztahu k významům ostatním; je předpokladové, metafyzické a řeči imanentní, je však jakožto „strukturální“ a „logické“ situováno ve smyslově vnímatelných znacích. Představuje-li sémantično „plný“ výraz, považujeme sémiologično za výraz „prázdný“, za výraz v latenci a v předpokladech; hranice mezi oběma póly je splývavá, tzn. že čistota „plného“ a „prázdného“ výrazu je dosažitelná jen modelově. Uvedme jako názorný příklad sémiologické osy Greimasův systém prostorovosti:



můžeme označit jako pozadí pozadí: pozadí smysluplné reality, jež cítíme za pozadím literatury, na němž vnímáme jednotlivou báseň. Běžná lyrická báseň může být jednoduchá sémanticky, je ale vždy složitá sémiologicky: jako tato Heydukova. Proto je často obtížné lyriku číst a chápat.

Ještě dvěma básním bych chtěl věnovat pozornost. Jsou z různých literatur a jsou tak různé, jak jen si lze přát. Něco však mají společného. Je to vždy „příběh“, který Staiger z lyriky (implikativně) vyloučil; to také souvisí s otázkou času lyriky. První z nich je téměř vzorovou básní *interoceptivní* (kterou sám Greimas používá jako příklad pro své sémiologické kategorie): Rimbaudův Opilý koráb je básní vztaženou k vnitřnímu světu člověka, vytvářejícímu *noologickou* dimenzi textu, jehož sémantická manifestace je *mytická*. Druhá báseň je čistě *exteroceptivní*, a to vzdor tomu, že hovoří i o pocitech; ty jsou právě podřízeny tomu, co se s lyrickým subjektem objektivně děje. Jde o závěrečné číslo (XXXV) Gellnerových Radostí života (Noc byla. Usnout nemoh jsem). Gellnerova báseň je nesena *kosmologickou* dimenzí, jejíž sémantická manifestace je *praktická*. Máme tu tedy binární protiklady: interoceptivita *versus* exteroceptivita, vnitřní svět *versus* vnější svět, noologický *versus* kosmologický, mýtický *versus* praktický.³⁴ Jistě bychom mohli namítnout, že Rimbaud i Gellner halucinují: Rimbaud si myslí, že je korábem na moři, Gellner zas, že se prochází kolem nočních kasáren; pak je diference mezi oběma póly opozit zrušena, vnější a vnitřní není rozlišeno... Je-li však diference mezi opozity zrušena, je zrušen i zdravý rozum, který námitku o nerozlišenosti subjektu a objektu v lyrice činí; halucinující čtenář není schopen hodnotově odlišit Rimbaudovu báseň od výtvaru anonymního pacienta psychiatrické léčebny. V naší kultuře, jak říká Greimas, nebude autor nikdy sám sebe považovat za opilý koráb v tom smyslu, v jakém se válečník kmene Simba považuje za lva; ani čtenář jej za takového považovat nebude.³⁵ Modelová protikladnost našich básní je zachována, a to vzdor skutečnosti, že na jejich imaginaci a pocitovosti má značný podíl nevědomí: síla, která by (eventuálně) mohla tyto a jiné sémiologické kategorie zrušit, je právě *nevědomá*, skrytá za jedním z pólů naší modelové topografie; pokud se projikuje do předmětů, je pocíťována jako existující ve vnějším světě. Mytická dimenze, která stojí v opozici k dimenzi praktické, je vždy slabou verzí mýtu. Její schopnost stát se verzí silnou ji staví mimo normalitu: nebude totiž kolektivně sdílena. Noologická mytičnost Opilého korábu naproti tomu sdílena je.

...já, koráb z mlhovin, já, fantastické zvíře,
 já, jenž jsem prorážel kouř nebes jako zeď,
 kde roste převzácná pochoutka pro malíře –
 sluneční lišejník, zašlý jak stará měď,
 já, prkno, poseté žhavými pŕlměsíci,
 rejnoky, kostrami mořských koníků,
 já plul jsem za nocí v červenci při měsíci
 pod ultramarinem šílených lodníků,
 já, prkno, poseté žhavými pŕlměsíci,

horizontalita

vertikalita plocha

obsah

perspektivita

lateralita

³⁴ Strukturale Semantik, s. 108-109.

³⁵ Strukturale Semantik, s. 90-91.

jež rozléhaly se na sto mil do dálky,
já náhle zatoužil jsem podívat se domů
na starou Evropu a lesní rusalky.³⁶

Jde vlastně o zhuštěnou, imaginativně posílenou variaci na Odysseovu plavbu. Právě skutečnost, že v naší době (kosmologicky) neexistují Skylla a Charybda, vede k (noologické) proměně vypravěče v loď. Neboť vypravěč tu je: je jím Opilý Koráb... Pokud by k této imaginativní proměně nedošlo, nemohl by Rimbaud napsat báseň, konkurující Homérovi. Síla básně vychází ze sdíleného světového názoru: chceme-li Homéra opravdu prožít, musíme se snažit maximálně přiblížit jeho kosmologické dimenzi, což znamená: regredovat na úroveň válečníka kmene Simba, který věří, že je lvem... Říká se tomu „řízený regres“. Dokážeme-li se z intermediarity takové čtenářské situace „vrátit“ do normality všedního dne (což většinou dokážeme), můžeme s Rimbaudem uvěřit, že se člověk na chvíli stal korábem: na regres tu však navazuje progres, který se ptá po smyslu takové stylizace. Uvědomíme-li si *imperativnost* obsahů nevědomí, které ji diktují, nejsme daleko od víry, že jsme v „jistém smyslu“ válečníky kmene Simba: jsme schopni nahlédnout realitu (a realnost) invaze nevědomí. V takové situaci můžeme říci: to je šílená báseň! Myslíme to jako nejvyšší ocenění. Šílená je ovšem i báseň Františka Gellnera:

Přivřel jsem oči. V dálné výši slyšet
úder křídel bylo příšerné.
Z moudrých a známých předpokladů vyšel
jsem viděl, jak je všechno titěrné:

boj o život a blaho jednotlivce,
za ideální statky národa
hrdinný čin, psi něžnost k milé dívce,
umění, syfilis a svoboda.

Z bordelu zněly ke mně hlasy ženských
vábící smíchem vlné samečky.
Jak prapor míru z oken kasárenských
komisní bělaly se podvlečky.

Z města jsem vyšel. Šel jsem podle řeky
a vrby, chtějíce mne poděsit,
volaly na mne posměšnými skřeky:
Příteli, bratře, pojd' se oběsit!³⁷

Bylo by snadné argumentovat pro lyričnost Rimbaudovy básně její interoceptivitou, jako by bylo snadné argumentovat pro totéž u Gellnera subjektivní pocitovostí: vábení k sebevraždě jistě není běžným tématem života! Emil Staiger měl vlastně určitý důvod, proč se vyhnout symbolismu jakožto směru: tam, kde je všechno vnější symbolem vnitřního světa, není děj ani příběh strictu senso; on však nechce lyriku považovat za subjektivní! Myslím, že bychom neměli příliš pohrdat starými kategoriemi... Existují-li básně, v nichž subjekt a objekt splývají (nebo kde k rozlišení mezi oběma nedošlo), neznamená to ještě, že neexistují lyrické básně, v nichž je

³⁶ Arthur Rimbaud, Verše, SNKLU, Praha 1956, s. 170-171. Překlad Vítězslav Nezval.

³⁷ František Gellner, Verše, Československý spisovatel, Praha 1980, s. 93-94.

subjekt pevně konstituován a ohraničen. Takovou bude každá realistická báseň: připomeňme si v těchto souvislostech Macharovy Čtyři knihy sonetů... Budeme-li přesní, Macharovy sonety nejsou subjektivistické: vypovídají o tom, co je objektivně platné a co básník vidí a cítí dřív než jeho dobový čtenář; otázku, nakolik tvůrce realitu doby sám vytváří, ponechme stranou. Machar je individualistický, ne subjektivistický; subjektivistický může být Rimbaud, vytvářející barvy hlásek. Individualistický je také lyrický subjekt Archilochovy básně. U něj stejně jako u Machara je individuum (už) nadřazeno kolektivitě, právě to však je zde i tam kolektivní fenomén. Všude, kde nacházíme písemnictví, ať už na jakékoli vývojové úrovni, je protiklad subjekt-objekt vždy již pevně utvořen. Subjekt a individuum (subjektivní *versus* individuální) nesmíme zaměňovat, v našem případě především proto, že kategorie subjektu je v literatuře zatížena pojmem „lyrický subjekt“ (eventuálně dalším pojmem „subjekt díla“). Na první pohled je zřejmé, že to, co bychom mohli označit jako lyrické individuum, je skutečností řádově odlišnou. Lyrickým individuem by mohla být nazvána postava, která v Gellnerově básni nemůže usnout, škrta sirkami a hledá kalhoty, jde se projít k noční řece... Lyrický subjekt sám je nenázorný; uvidíme ještě, jakého druhu tato nenázornost je.

Má-li být báseň lyrická vzdor tomu, že v ní nacházíme ucelený děj, je zřejmé, že se ke kategorii „lyrický“ nedopracujeme pomocí běžných literárně-teoretických kategorií, jakými jsou subjektivnost, intimita, reflexivnost a tak dále, ani pomocí jejich inovace, jakou je „kopernikánský obrát“ Staigerův; to všechno jsou *důsledky*, nikoli *příčiny* lyričnosti, její atributy. Historickému východisku našeho pohledu je daleko bližší obezřetná definice lyriky (resp. lyrického subjektu) od Miroslava Červenky: „Lyrický subjekt je osou tematické výstavby díla tam, kde tematické celky předmětného zobrazení (postavy, děj) mizí nebo ustupují do pozadí a na první plán vystupují duševní stavy a procesy, jak je to především v lyrice.“³⁸ Červenka neříká: z-mizí! Postavy a děj ustupují do pozadí, mohou však v různé míře zůstat zachovány a konstituovat poetický prostor. V přírodní lyrice postavy a děj mohou zmizet docela, v lyrice zážitkové (Gellner) mohou zůstat zachovány. Jsem dalek toho, abych popíral hraničnost takových útvarů, jakými jsou balada, romance nebo epická píseň. Neexistence pevných hranic je právě tím, pro co chci argumentovat: zařazení básně na ten či onen pól modelového kontinua (lyrický *versus* epický) je právě konvenční, vzniklé „dohodou“ skrze recepci korpusu textů, které historicky vznikají z eposu a na jeho pozadí. Je-li vyhovující Červenková definice, musíme chápat lyričnost lyriky nikoli z ní samé, ale z jejího druhového protikladu... Jedna věc je totiž obsah, a druhá *struktura* obsahu; historické východisko se ukazuje jako strukturální.

Ptáme-li se, proč tomu tak je, tedy: *proč je epika základem druhového poměrování literárních žánrů*, stačí si představit sebe sama, jak ráno po probuzení nevařím kávu, nepohlédnu z okna, abych zvěděl, jaké je počasí, a nešel si do koupelny vyčistit zuby a tak dále, nýbrž: hledím z okna a nechám splývat subjekt s objektem, případně vůbec nevstanu a hledím do stropu... To první je normální, druhé nenormální. Takovou abnormalitu si mohu dovolit o dovolené; mít dovolenou pořád však není dovolená, nýbrž nezaměstnanost, ani potom ale nezůstanu v lyrickém vytržení celý den. Lyrika je právě vytržení, ek-stase (Heidegger), extáze z všednodenního, a všednodenní je svou povahou epická! To, co se dá ve své exteroceptivě pře-vyprávět (např. jak jsem šel do práce), tvoří základ života. Co se převyprávět nedá (např. pocity, jaké jsem při tom měl) tvoří životní ek-stasi. A jako je to, co se dá převyprávět,

³⁸ Miroslav Červenka, *Významová výstavba literárního díla*, Universita Karlova, Praha 1992, s. 109.

základem existence, je *narace* základním způsobem našeho uchopení reality! Kde se věc přeuvyprávět nedá (nebo jen velmi přibližně a těžko), nastupuje verbalizující ekstase: lyrika je formalizovaná ekstatická narace. Chceme-li něčemu rozumět, vyprávíme. K naraci se však neuchyluje jen přirozený život, mýtus a literatura, nýbrž i věda: jen v přeuvyprávění, epizaci toho, co je ve své podstatě nenarativní povahy, kupř. matematických vzorců, je společenská působnost vědy, což znamená: naděje, že nepřenechá sociální prostor (narativnímu) mýtu či kvazi-mýtu. Vyprávění tedy potřebují nejen děti. Je to základní forma pochopení světa, která určitým smysluplným způsobem sřetězuje fakta (ať už vnější nebo vnitřní), to znamená, že je nějak *interpretuje*. Každá vertikála vzniká jen z takto vždy už (narativně scelené) horizontality bytí. Opak je vyloučen.

Neexistence pevných hranic postihuje nejen taxonomii literárních druhů, ale i jejich vnitřní charakteristiky; nás na tomto místě zajímá časovost lyriky. Že nejde o jednoduchý problém, o tom svědčí už Mukařovského zrušení (lyrického) préterita: préteritum v lyrice je údajně trópus, nikoli skutečné préteritum, to jest, bylo by možné je nahradit prézentem. Podobně hovoří Staiger: „V lyrice převládá prézens natolik, že by bylo zbytečnou námahou vypočítávat příklady. Poučnější je postřeh, že rovněž préteritum zde má jiný smysl než v epice.“³⁹ Evidentně se tu směšují dvě věci: gramatický čas a psychologický čas! Gramatické préteritum zůstává minulým časem v lyrice, stejně jako zůstává prézens přítomným časem v epice; lyrik užívá préterita k vytvoření distance mezi lyrickým subjektem a tématem, epik užívá prézens k relativizování distance vypravěč-téma. Co je tu relativizováno, je psychologický čas; gramatický čas zůstává jako základní sémiologická souřadnice konstantní. Připomeňme si v těchto souvislostech analýzu času Aurelia Augustina... Podle Augustina je ontologicky reálná pouze přítomnost: co bylo, už není, co bude, ještě není. Co však je přítomné? Vteřina, minuta, den? Týden, měsíc, rok? Století? Ano, to všechno je přítomné: ne však ontologicky, nýbrž psychologicky! Psychologicky je v této vteřině přítomno toto století, v příští vteřině příští tisíciletí... Proto Augustinova ontologie času hovoří o trojí přítomnosti: o přítomném čase věcí minulých, o přítomném čase věcí budoucích a přítomném čase věcí přítomných.⁴⁰ V posledním případě mizí diference mezi gramatickým časem, nesoucím bazální ontologii času, a psychologickým časem, nesoucím jeho reflexi ve vědomí. Ontologické a psychologické splývá, nebo raději: jejich diference je nulová...

Taková nulová diference je přítomna v Goethově Wanders Nachtlied; že nabývá pozitivních hodnot, je zřejmé ze závěrečného dvojverší, kde je ontologický prézens užit pro psychologické futurum: „balde / ruhest du auch“! U Gellnera vidíme situaci obdobnou: ontologickým časem je préteritum („Noc byla. Usnout nemoh jsem“), psychologickým časem je prézens; lyrický subjekt tu vypráví o noční můře, což znamená, že ji nelíčí bezprostředně. Oběsí-li se lyrické individuum (postava) na některé z posměšně skřekajících vrb, či neoběsí, zůstává otevřeným problémem právě v závislosti na ontologickém čase vypravěče (lyrického subjektu), který tuto noční můru (až do chvíle, kdy o ní za denního světla podává zprávu) přežil. Teorie, že jeden čas zastupuje druhý (préteritum prézens a naopak) vychází z představy času, kterou právě Augustin chtěl svým fundamentálním příspěvkem překonat, totiž z představy punktuálního času: jeden časový bod je tu nahrazen druhým (minulý přítomným a naopak). Jedná se o důsledek zprostorňování času (jejž kritizoval Bergson): bod je

³⁹ Viz k tomu: Jan Mukařovský, K sémantice lyriky. Slovenská literatúra, 38, 5-6, 1991, s. 453. Emil Staiger, Základní pojmy poetiky, s. 44.

⁴⁰ Viz k tomu Aurelius Augustinus, Vyznání, Kalich, Praha 1990, s. 391-400.

nahrazen bodem, místo místem. Básnický časoprostor, extrémně zatížený obsahem, k takové subverzi velmi lehko svede; básníkův návrat v čase je návratem do určitých míst – časová dimenze se pak jeví jako citový opar... Pro Augustina však neexistují časové body a čas jako místo: bytí přítomného neustále plyne, psychologický čas je (sukcesivně) rozestřený. Tam, kde toto plynutí modelově vnímám (jako třeba ve vlně na přídi lodě), je časová rozestřenost nulová, difference mezi ontologickým (gramatickým) a psychologickým časem = 0. Jde však o těsné přilnutí dvou diferencovaných entit, nikoli entitu jedinou. Nakolik přestávají být diferencovanými entitami, zaniká i psychologický čas. Préteritum lyriky a přítomnost epiky vyjadřují elasticitu psychologického času, který si nepřestává být vědom sémiologie času ontologického.

Nejde tu tedy o (ontologické) nahrazování, nýbrž o (psychologické) protahování, dotýkání a překrývání různých částí časového pole. Tyto části (přítomnost, minulost a budoucnost) mohou nabývat různých hodnot: jejich extenze a horizonty jsou proměnlivé. To však je možné jen proto, že psychologický čas je spojitý; ontologický čas je spíše kvantový, přetržitý. Psychologický čas je návratný, ontologický je nenávratný; co můžeme podle teorie relativity prodloužit, je pouze přítomnost (přítomnost jednoho života), ovšem jen v relaci k budoucnosti (přítomnost budoucích životů); prodloužit život absolutně ani cestovat do minulosti ontologicky nelze. To, co je spíše nespojité (kvantový ontologický čas), je z hlediska vnímatele scelováno psychologicky, asi tak jako vnímáme pohyblivý film místo jednotlivých nespojitých obrázků. Šipka času je však orientována absolutně, od minulosti přes přítomnost k budoucnosti. Její platnost není zrušena v préteritu lyriky ani v prézentu epiky. Ontologický čas je gramatickým časem tvrzen a potvrzován, je tímto časem povýtce. Subjekt v čase je orientován absolutně. Subjekt díla (odlišný od lyrického subjektu) je čistě přítomní.

Homér je východiskem každé (evropské) literárnosti a předřazovat mu jakýkoli hypotetický útvar, kupř. lidovou píseň,⁴¹ jak se někdy děje, znamená nejen vydávat se na vratkou půdu, nýbrž přímo odporovat logice věci, vyvracet její strukturu. Jakýkoli útvar před eposem může být (totiž) jen mýtus, a mýtus je vyprávění! Písně zemědělského lidu nejsou (lyrický) folklór, jak zdůraznil Arnold

⁴¹ „Není také pochyby, že měli Řekové i značné bohatství lyriky prstonárodní,“ čtete u Stiebitze o době před VII. stoletím. Tato „lyrika“ podle něj vyvěrala z nejrůznějších situací práce a odpočinku, všedního i svátečního života, radostné či smutné události, z hry a uctívání bohů. Podobně Stiebitz nepochybuje o tom, že v téže době už existovala umělá lyrika, která se však nedochovala. Důvodem pro tento (a každý podobný) způsob argumentace je pozoruhodná skutečnost, že se „výtvoři prvních lyriků vyznačují podivuhodnou dokonalostí“. Je-li zakladatelské dílo „dokonalé“, muselo mu předcházet „něco“, z čeho se učilo. To však v našem případě nebyla „prstonárodní“ lyrika, nýbrž epos, nehledě k tomu, že filiace obou hypotetických útvarů, totiž (nedochované) „lidové lyriky“ a (nedochované) „umělé lyriky“ zůstává neřešena a celý problém se tím jen odsouvá. Vysvětlit formální dokonalost Homérových eposů není tak velký problém, protože navazují na propracovanou a doloženou soustavu mýtů; tím víc ovšem vyniká Homérovo umělecké zpracování! Homérské eposy jsou *autorským* dílem a jsou podmíněny zásahem génia: představovat si, že kdyby je nenapsal „právě tento“ básník (kterému říkáme Homér), napsal by je jiný (kterému můžeme říkat stejně), je chybná! Pokud Homérovu vystoupení předcházely epické zpěvy s mytologickým námětem, jak se můžeme domýšlet z obou jeho textů, šlo o rozsahem menší, monotematické básně, jejichž (hypotetická) existence nic nemění na grandiozitě Homérova zakladatelského gesta; jejich řazením za sebe by (jakými „vyplnováním“ narativně „prázdných míst“ v mytologickém systému) vznikl „aditivní“ epos, jak o něm mluví Staiger. Hájím tady (řádově) týž názor, jaký má na Einsteinovo vystoupení ve fyzice Ilya Prigogin: jako „by“ bez Einsteinova příspěvku vypadala moderní fyzika jinak, vypadala by jinak i řecká poezie bez příspěvku „Homéra“ či s příspěvkem nějakého „Ne-Homéra“. Viz k tomu: Ferdinand Stiebitz, *Řecká lyrika*, Melantrich, Praha 1945, s. 10; Ilya Prigogin, *Čas k stávání* (K historii času). KLP, Praha 1997, s. 17-18.

Hauser,⁴² a v tomtéž smyslu nejsou folklórem ani slovesné útvary spojené s rituálem; obojí je doménou profesionálů. Písňové útvary, na které naráží Homér a které snad jeho vystoupení předcházely, jsou epické (Démokova píseň o Afrodítě a Hermovi nebo o hrdinech od Tróje). Existence lyrického stadia ve vývoji lidstva, resp. řeči, je nemyslitelná z velmi praktických důvodů.⁴³ Epika (resp. hypotetická pre-epika či

⁴² „Rolnická společnost, nediferencovaná co do vzdělání a také už nikoli zcela jednotná co do mocenských podmínek, jako byla asi neolitická společnost a jaká byla např. ještě u germánských kmenů v době stěhování národů, mohla vytvořit umění rolnického lidu, nikoli lidové umění,“ píše Arnold Hauser, podle něhož lze hovořit o „lidovém“ umění až tam, kde existuje i umění „nelidových“ (vzdělaneckých) vrstev a center (tedy umění „panské“). Označit jako „lidové umění“ celou uměleckou produkci v době, která ještě nedovršila potřebnou sociální diferenciaci, jen „zatemňuje“ pojem „lidový“ (u Stiebitze: „prostonárodní“). Právě tímto způsobem postupuje pro období českého středověku Václav Černý, podle kterého si nemáme „lidové umění“ v době žakéřů představovat jako „umění lidových vrstev“, nýbrž jako „umění pro lid“, nehledě k jeho (již dovršené!) sociální diferenciaci. Podobně postulují Černý pro occitanskou lyriku vedle zdrojů jiných, zejména arabských, autochtonní zdroj místní písně lidové. Tím se (opět) dostáváme mimo hermeneutický kruh, když argumentujeme něčím, co není doloženo (naopak: bylo by třeba to doložit). „Lidové umění“ v době starořecké by muselo být uměním otroků. Je-li však hrdinou ezopských bajek otrok, nevypovídá to ještě nic o jejich autorovi a jeho sociálním statutu. Viz k tomu: Arnold Hauser, *Filosofie dějin umění*, Odeon, Praha 1975, s. 206-213; Václav Černý, *Staročeská milostná lyrika*; *Družstevní práce*, Praha 1948, s. 159-160; Václav Černý, *Svět trobadorů I*, in *Vzdálený slavíkův zpěv*, SNKLU, Praha 1963, s. 12-13.

⁴³ Historická priorita lyriky před epikou je podle Staigera nedokazatelná „jen“ proto, že v dobách, kdy se „jazyk poezie“ fixuje, dospěl vývojový proces řeči tak daleko, že (už) vystupují všechny tři principy „najednou“. U Staigera jde o zřejmou projekci „ontogenetické“ „triády“ (viz dále: cenestetické stádium ve vývoji dítěte) na „fylogenezi“; obojí je poplatné Hegelovu idealismu, který je rehabilitován tautologickým poukazem na existenci literárně-druhové triády (jejíž identifikace v Homérových eposech je však z našeho pohledu nejednoznačná). Představa, že člověk v pradávných dobách užíval jakéhosi „emocionálního“ jazyka, který je východiskem lyriky, znamená ve skutečnosti hovořit o předlidském stadiu evoluce; u člověka jako biologického druhu je jazyk vždy již konstituován. Tak právě Cassirer, na kterého se Staiger odvolává, upozorňuje na skutečnost, že primitivní jazyky jsou gramaticky složitější než jazyky moderní. To odpovídá jejich vztahově složitému „konkretismu“: že výrazy vznikají logickou cestou ve vzájemné strukturální závislosti (a nikoli „zvukovou nápodobou“ izolovaných entit) je právě tady zřejmé! Systém sémiologických souřadnic (viz pozn. 33) je tu vždy dán „místem mluvčího“ a „osloveného“ (existují např. zvláštní slovesa pro pojmy „stát blízko“/ „stát daleko“ ap.). Kde je tomu tak, nemůžeme zásadně hovořit o nerozlišenosti subjektu a objektu: pozice subjektu je vždy už dána, vzdor tomu, že v konkrétním jazyce nemusejí existovat osobní zájmena; primitivní jazyky využívají s velkou modální odstíněností k vyjádření pozice subjektu (právě) sloveso. Podobně není důkazem „předepického stadia“ slabá rozlišenost gramatických časů ani konkretismus číslovek: rovněž tyto charakteristiky jsou příznačné pro jazyk praktické činnosti a součinnosti, jazyk objektivující, „(kvazi)epický“. „Pocit Já“ musí být podle Cassirera považován za „původní a dále neredukovatelnou složku veškeré jazykové tvorby“. Nedorozumění ovšem může vzniknout z okolnosti, že tam, kde jazyk „ještě“ nepokročil k představě „čistého Já“ (tanscendentální ego, což je představa velmi pozdní a v žádném případě identická s jasně artikulovanou pozicí a vědomím Já), má veškeré dění vždy ráz objektivní předmětnosti: budeme-li trvat na termínu „slabá rozlišenost subjektu a objektu“ (nikoli ovšem: nerozlišenost!), je „takové“ stádium charakteristické právě pro objektivitu mýtu; odtud přímočarost projekcí nevědomých obsahů psychiky do narativního, svou podstatou epického jazykového útvaru. Je zřejmé, že ani pro „předlidské“ stádium evoluce nemůžeme postulovat žádný „emocionální“ nebo „lyrický“ jazyk: ten by byl prostě nefunkční! Lidská řeč se nepochybně vyvinula z předřečových znakových systémů: ty pak jsou u všech biologických druhů přísně informativní! Znakem je i vyjádření emoce, jako je strach, radost nebo údiv, podobně jako jsou „znakem“ vyjádřené emoce kojenec. Stádium „nerozlišenosti subjektu a objektu“ by odpovídalo prvním měsícům života dítěte. Tzv. „cenestetické“ stádium v ontogenezi (nerozlišenost diády kojenec/matka) je však předřečové a pro poezii z něj nelze vyvodit víc než skutečnost, že slovu „předchází“ cosi, co označujeme jako kolektivní (pro pozdější vývojové období: osobní) nevědomí. Nevědomí je však strukturováno znakově (Freud, Lacan), a to, co je „textově nevědomé“, odkryváme ve všech literárních druzích, když právě v dramatu jakožto „vývojově nejpokročilejším“ (historicky nejpозdějšimu) žánru je nejlépe čitelné. „Cenestetika“ literárního zážitku z četby je „intermediární

proto-epika) je prvotní a původní. Mýtus v sobě obsahuje všechny základní postoje a životní mody: od konfliktních (kdy jsem ohrožován a sám ohrožuji) přes klidové (kdy pracuji a dělím se s bohy i lidmi o nápoj a krmí) až k zasněným (kdy třeba s úžasem hledím na fajácký palác). Tyto mody však nejsou totožné s dramatickým, epickým a lyrickým, nýbrž tvoří (teprve) jejich předpoklady. Můžeme je označit jako kvazi-epično, kvazi-dramatično a kvazi-lyrično, kde předpona „kvazi“ značí jejich vzájemnou nerozlišenost a vpjatost do struktury eposu: jako čisté principy a literárně-druhovité kategorie se konstituují později, vydělováním a osamostatňováním na pozadí původního útvaru. Epos, který je literární transpozicí mýtu, tak v sobě obsahuje zárodky svého vlastního popření: těmi budou lyrika, epika a drama. Naše perspektiva je tedy jiná než Staigerova: nikoli že epos je odkázán na lyrično, nýbrž právě naopak! Stejně tak: epos není odkázán na epično, nýbrž epično na epos. Epično jako princip, vzniklý z eposu, si přitom podrží své centrální (bezpříznakové) postavení v sémiologické struktuře literárních druhů. Je tomu tak proto, že narace je základním existenčním modem; lyrika chce převyprávět to, co se v jednoduchém smyslu, jako prostý děj, pře-vyprávět nedá. Lyrika je narací mentálních entit.

Můžeme-li tedy celkem říci, že Homér je také otcem lyriky (Stiebitz), jak se to má s její *epičností*? Nejde o přeteknutí: lyričnost lyriky vzniká z (původní) epičnosti; postavy a děj mizí nebo ustupují do pozadí... V Archilochově básni vidíme to druhé, které však je původnější... To prvé vidíme u Goetha a ještě víc u Heyduka; jde o kulturně vysoce podmíněný, preciózní postoj. Do kyselého jablka, kterým je epičnost lyriky, tedy nakonec přece jen musíme kousnout.

Nepůjde teď už o obsah jako takový, ale (právě) o jeho strukturu. Struktura však je tím, co přesahuje jednotlivý znak: tím je v našem případě (jednotlivá) báseň. Budeme-li si věc pro první chvíli představovat na básni Archilochově, bude to srozumitelnější. V Homérově epické básni je narace (archaického) rozumění světa plně rozvinuta, vytváří totální model, podobně jako by úplný souhrn současných vědeckých teorií vytvářel totální model světa dnešního. Od takové nebo podobné úplnosti, jejíž znalost byla pro antického člověka větší či menší samozřejmostí (Homér byl základním výukovým textem), Archilochos odhlíží; že ji v detailu, jímž je téma jeho básně, modifikuje, není v literárně-druhovém souvislostech důležité. Jinak řečeno: epická totalita narativně pochopeného a sceleného světa se dostala za horizont textu, mimo báseň! Za tímto horizontem však působí a strukturuje vlastní obsah básně (odhození štítu a záchrana života) do rámce logicky vyššího celku, který teprve vytváří (celou) jeho strukturu. Mimo tuto strukturu nemá Archilochova báseň smysl: historická analýza tu tedy není nesmyslná, je pouze (nutně) dílčí... Pozadí, které je u Archilocha ještě patrné v denominaci, se u Goetha separuje do názvu básně; u Heyduka potom zcela chybí. Chybí-li však, pak pouze proto, že to je poeticky možné, a možné to je (jen) proto, že si adekvátní pozadí může ze základních denominací básně konstruovat sám čtenář. Taková re-konstrukce je nevědomá a zaobzorová, z hlediska textu transcendentní. Tato trans-cendence je však umožněna imanentním smyslem básně. Ten je „zavěšený“ na jejích denominacích, majících charakter universálních lexikalizovaných symbolů. Je to vlastní epické pozadí lyrické básně. Ve všech těchto případech bylo epické pozadí, vytvářející jakožto nadřazená logická struktura významové souvislosti básně (a její bio-anagogický smysl), odsunuto za horizont. Je to její nad-struktura.

udalostí“, zatímco u kojence jde o primární a nerozlišenou realitu. Viz k tomu: Základní pojmy poetiky, s. 145-148; Ernst Cassirer, Filosofie symbolických forem I, Oikúmené, Praha 1996, s. 170; G. a R. Blanckovi, Ego-psychologie, Teorie a praxe, Psychoanalytické nakladatelství, Praha 1992, s. 29-30.

První možností literatury je vždy epické rozvinutí souvislostí (určitého) světa. Je to možnost nejpřirozenější a původní, jako běžný hovor o tom, co děláme; proto čte běžný čtenář beletrie spíše (epickou) prózu než (lyrickou) poezii. Četba prozaických příběhů nám dává základní životní tonus, který se nedá ničím jiným nahradit. Poezie, která v porovnání s prózou odpovídá spíše matematickým vzorcům než přirozenému světu, je v tomto smyslu chudší než próza. Je o to chudší, oč je bohatší: chudší horizontálně, bohatší vertikálně, ve svém nikoli-narativním rozvinutí významu a smyslu! Čím bohatší je lyrika ve svých narativních rozvinutích, tím více se blíží epice. Čím chudší je v narativním rozvinutí epika, tím víc se blíží lyrice; někde uprostřed mezi tím se nachází balada. Lyrika tak má ještě jinou možnost, jak naložit s epickým, aniž by je odsouvala za horizont: touto možností je introjekce epického do lyrického textu! Zatímco v prvním případě (Archilochos, Goethe a Heyduk) bylo epické prostřednictvím kolektivně sdíleného znakového systému projikováno na (logické) pozadí jednotlivé lyrické básně (do její „nadstruktury“), je nyní (Rimbaud a Gellner) svinuto dovnitř. Nebylo tedy rozvinuto ve formě projekce do významového prostoru „za“ básni, nýbrž: „svinuto“ do básně, introjiováno.

Projekce a introjekce epického, jeho rozvinutí a svinutí do nenázorné či názorné podoby, jsou dvěma základními možnostmi lyriky. Čím rozvinutější, na pozadí projikovaný je narativní prostor lyrické básně, tím větší nároky klade na logické s-rozumění; Holanova Modlitba kamene je z našeho pohledu dokonale rozvinutým, a tedy významově kondenzovaným (časoprostorem významu a smyslu. Tradiční tvrzení „poezii nerozumím“ je třeba brát vážně: příčina je ve složitosti znakového systému, jako u matematiky. A tak jako Archilochos epické souvislosti lyriky projikoval a (nenázorně) prostřednictvím náznaků rozvíjel, Gellner a Rimbaud je introjiovují a (názorně) svinují do plných znaků časoprostoru uvnitř básně. Být lyrický znamená v základě toto a jen toto. Nebýt lyrický znamená přepnout do jiné frekvence, jako se probouzíme z určité nálady; v textu se to projeví jako posun na pozici subjekt. Heideggerův džbán, z nějž nalévám a hostím přátele, je epický. „Džbánovitost“ džbánu⁴⁴ je lyrická. Abych ale uchopil to druhé, musím do něj (nevědomě) promítnout to prvé: do lyrického epické! V tomto smyslu lyrika uchopuje prostřednictvím věcí (jejich) bytí. Bytí je vždy závislé na existenci,⁴⁵ jako je nenázorné vždy závislé na názorném a jen skrze ně se „zjevuje“; vznik existence z bytí jako takového je před-individuální a před-literární, podobně jako je zrušení času před-subjektivní a před-ontologické. Projekce a introjekce epického jsou umožněny elasticitou (spojitého) psychologického času, který sceluje to, co je ze své podstaty nespojitě a nenávratné.

Je-li závislost lyriky na epice skutečností, lze lyriku podřadit témuž inventáři strukturálních kategorií jako epiku. To znamená, že kategorie lyrického subjektu bude podřízena obecné kategorii subjektu: gramatického, literárního a ontologického. Lyrický subjekt by tedy neměl být řádově odlišný od pozice, kterou u epiky označujeme jako vypravěč.⁴⁶ Považuje-li Käte Hamburgerová vypravěče nikoli za osobu, nýbrž za (vytvářející) funkci,⁴⁷ jde právě o nenázornost toho, co se ontologicky vyjevuje v logickém, nikoli (onticky) v empirickém řádu textu: je to

⁴⁴ Martin Heidegger, Věc, in *Básnický bydlí člověk*, Oikúmené, Praha 1993.

⁴⁵ Základní koncept protikladů „bytí/existence“ čerpám z knihy Emanuela Lévinase *Existence a ten, kdo existuje*, Oikúmené, Praha 1997.

⁴⁶ Viz k tomu Miroslav Červenka, *Významová výstavba literárního díla*, kapitola 9: Významové komplexy III: lyrický subjekt, vypravěč, s. 105-115.

⁴⁷ Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, 1957; Citováno podle Jiří Levý, *Západní literární věda a estetika*, Československý spisovatel, Praha 1966, s. 25.

kategorie sémiologická, nikoli sémantická. V intencích K. Hamburgerové bychom tedy mohli hovořit o lyrickém vypravěči, lyrickém hrdinovi a lyrické naraci; to všechno je v Gellnerově básni přítomno. Tam, kde je v próze gramaticky odlišeno pásmo vypravěče a postavy (autorské vyprávění), nemáme s rozlišením subjektu (vytvářející funkce) a objektu (postavy) větší problémy; půjde jen o to, odlišit tuto textu inherentní funkci od biografického autora, který se od textu (ontologicky) odděluje. Hůř se kategorie subjekt a objekt diferencují u vyprávění v 1. osobě, kde obojí, vypravěč a postava, splývá; naivní čtenář pak snadno ztotožní funkci, která vytváří příběh, s (biografickým) autorem, který mu (zároveň) splývá s literární postavou.

Jinak řečeno, zaniká tu diference *biografický subjekt – autorský subjekt // subjekt díla – lyrický subjekt – postava*, a zaniká i s hiátem (znak //) mezi autorským subjektem a subjektem díla; nakolik má tento hiát zůstat modelově propustný, je třeba ho chápat jako intermediárně exponovaný a funkční; to si uvědomuje i Mauro Ferraresi, který mezi (jak on tomu říká) empirického a modelového autora vsunuje tzv. hraničního autora (nebo také autora na pomezí).⁴⁸ Bude-li vypravěč (jak to chce K. Hamburgerová) vytvářející funkcí a postava tématem, je zřejmé, že ve vyprávění 1. osoby splývá to, co je ze své povahy nenázorné, s tím, co je názorné, subjektivní s objektovým; sub-jektivní je nenázorné. Že si do místa takové konfúze naivní vědomí dosadí biografického autora, odpovídá logice přirozeného světa a v rámci přirozeného světa (přirozeného světa básníka) takové ztotožnění provádějí i sami básníci; člověk se cítí být přítomen v tom, co vytvořil, např. v dopise, který napsal: tak R. M. Rilke autorizuje celou svou korespondenci jako součást svého díla... Budeme-li však terminologicky přesní, obojí, funkce a postava (subjektivní jakožto nenázorné a objektové jako názorné), se ve vyprávění 1. osoby *překrývá*, to znamená, že postava přechází na pozici funkce, nebo také že funkce expanduje do tematického plánu postav; vypravěč v 1. osobě je funkční postavou, která se ztrácí ve větší či menší subjektivní nenázornosti.

V klasické vyprávěcí situaci 3. zájmné osoby je vypravěč subjektem, postava je objekt; subjektivita postavy je subjektivitou nepravou a nepřímou, subjektivitou privilegovaného objektu. Jako tematizovaný objekt přechází postava v přímé řeči na jazykovou pozici subjektu, aniž by přestala být ontologickým objektem. U *ich*-formy se děje zvláštní věc, totiž že jeden z objektů (narativně privilegovaná postava) přechází na pozici subjektu zcela a úplně. To, co Franz K. Stanzel označuje jako *personální vyprávěcí situaci*⁴⁹, pak představuje zkřížení obou pozic: perspektivy subjektu s gramatickou formou třetí osoby. Taková situace nastává především v lyrice; to je i případ XI. čísla Hlaváčkovy *Mstivé kantilény* se symbolickou postavou krysaře. Lépe než *ich*-forma (ale i *er*-forma, kde postava *kamufluje* nezávislý objekt) ilustruje literární štěpení téhož na nenázorný subjekt a názorný objekt situace tzv. *du*-formy. Tak v Sovových verších *Z mého kraje* „A v barvách, které ráno v sosnách míchá, / zříš procesí jít v bílém lesku zimy“ je zřejmé, že subjekt tu není žádné ty (já neoslovuje někoho jiného), nýbrž já. Toto Já, lyrický subjekt, patří do logicko-gramatického řádu věcí a jako takové je nenázorné. To, co je z Já tematizováno (subjekt lyrického vyprávění, jeho ty; přísně vzato však objekt), patří do sémantického řádu a jako takové je názorné. Použijeme-li Greimasových kategorií,

⁴⁸ Viz Umberto Eco, *Interpretácia a nadinterpretácia*, Archa, Bratislava 1995, s. 71.

⁴⁹ Franz K. Stanzel, *Teorie vyprávění*, Odeon, Praha 1988, s. 280-281.

jsou tu ve hře dva aktanty, aktant subjekt a aktant objekt;⁵⁰ u ich-formy se gramatická pozice 1. osoby štěpí na aktanty subjekt a objekt. Další rozlišení, které musíme provést, je greimasovské rozlišení aktant-aktér. Tak v Odyssei je aktant objekt obsazen (nejčastěji) aktérem Odysseus (vyprávění o Odysseovi). Pokud by celou Oddysseiu (podobně jako velkou retro-naraci Fajákům) vyprávěl Odysseus, přešel by zároveň na pozici aktantu subjekt (vyprávění Odysseovo), odkud by vytlačil omniscientního vypravěče. Jinak řečeno, můžeme plným právem hovořit o *epickém subjektu*, jehož pozici obsazuje v Odyssei omniscientní narátor, tematizující sám sebe standartními vypravěčskými formulami a prezentující se v retrospektivě Fajákům jako aktér Odysseus.⁵¹ Je-li tomu tak, pak je to, co označujeme jako lyrický subjekt,

⁵⁰ Aktanty „subjekt“ i „objekt“ se u Greimase (jakožto logické entity) vztahují k pásmu děje, kde jsou jejich (nenázorné) pozice „obsazeny“ odpovídajícími aktéry (významové entity); obojí kategorie (strukturálně sémiologické i strukturálně sémantické) slouží u Greimase k popisu „obsahu jako takového“. Abychom strukturu jakožto nenázornosti logického řádu učinili zadost, je třeba do ní zahrnout i pozici vypravěče („lyrický vypravěč“ a „epický subjekt“), což by nemuselo platit jen a jen pro uměleckou literaturu: hermeneutika narativních systémů (s jejich ideovými předpojatostmi) prověření takového „místa v textu“ ne-li přímo vyžaduje, tedy jistě připouští, nehledě k tomu, že se „vytvářející funkce (nenázorný) vypravěč“ může materializovat do (znázorněné) „postavy vypravěče“. Soudím, že teprve zahrnutím pozice vypravěče do struktury textu, jak to dělá česká literární teorie v intencích Mukařovského, se věc plně „sémiologizuje“, což se pro složitost moderních uměleckých textů ukazuje jako nutné. Rozbor Bernanosových románů, jak ho provádí Greimas, je z hlediska struktury nutně dílčí už z toho důvodu, že tvůrcem těchto „mýtů“ je „vědomí“ moderního autora. Už v Odyssei však ústřední postava přechází v rámcovaném vyprávění Fajákům na pozici „vytvářející funkce“, když její „materialita“ je zajištěna (předchozí) narací „omniscientního“ vypravěče; ve Vančurově *Konci starých časů* je „materialita vytvářející funkce vypravěč“ zajištěna její sebereflexí a sebezmenováním. V každém případě považujeme za oprávněné vztahovat k „aktantu subjekt“ termín „lyrický subjekt“, který (jako více či méně tematizovaný) tvoří ústřední „agens“ lyrické narace. Tam, kde „děj a postava ustupují do pozadí“ (Červenka), znežřetelňuje se tím aktér v pozici subjektu a lyrický subjekt splývá s „čistou“ pozicí subjekt, lyrický subjekt = aktant. Abychom byli konkrétnější, jsou v Heydukově básni podle Greimasových intencí tyto aktanty a aktéry: subjekt = dítě, objekt = pták, adresant = příroda, adresát = srdce; aktant je sémiologická, aktér sémantická kategorie. Zahrneme-li do textu „vypravěče“, mění se pozice takto: subjekt = vypravěč, objekty = pták + dítě (O₁ + O₂), adresant = příroda, adresát = srdce; „subjekt“ je aktant, „vypravěč“ aktér, zde nenázorný a skrytý za „okem lyrické kamery“. Funkce „vytváří“ (lyrický) „příběh“, vypravěč jej „vypráví“. Protože je subjektem lyrické narace vypravěč, ne dítě (které je jejím objektem), vztahuje se úhrnný smysl celé lyrické situace k „vypravěči“ a ne k dítěti, v němž by byl komunikační okruh nutně dílčí a uzavřený do sebe. Máme tu tedy objekty dva: ptáka a dítě. Pták hledí „dolů“, dítě „vzhůru“: pták je tu nadřazeným symbolem, dítě symbolem závislým, když pohledy obou konstituují vertikální kvazi-religiózního prostoru životního smyslu. Adresant literárního díla bývá zpravidla nadindividuální, vztahující se nejen k subjektu díla (zde: universalita přírody); komplementárně je nadindividuální i adresát, kterým mohou být ostatní literární postavy jako synekdocha kolektivity (skupiny, lidstva, člověka jako takového), nebo čtenář, případně obojí; zdá se, že čtenářský subjekt „vstupuje“ do textu na sémiologické pozici adresáta – co se s ním však „děje dál“, je otázka jiná a velmi specifická. „Epický subjekt“ *versus* „subjekt (ve) vyprávění“ a (symetricky) „lyrický subjekt“ *versus* „subjekt (lyrického) vyprávění“ jsou řádově odlišnými kategoriemi. Pokud jde o „subjekt díla“, můžeme si jeho účast v textu představit na formálních vlastnostech lyriky: kde máme před sebou např. čtyřverší určitého rytmu a rýmového schématu, znamená „subjekt díla“ tu instanci, která formu diktuje, „lyrický subjekt“ tu instanci, která formu přijímá a „zpívá“ v její formě. Subjekt díla je tedy aktantem na předpokladové, nulové pozici. Zařadíme-li ho do Greimasova inventáře, označujeme ho A₀.

⁵¹ Tuto změnu, totiž přechod „objektu“ na pozici „subjektu“, nechali Auerbach i Staiger, kteří v Odyssei vidí krajní objektivitu, zcela mimo své zorné pole. Pravý subjekt díla, subjekt „epický“, tu je totiž zakryt (objektí) subjektivitou postavy: to je také důvodem, proč označuji „subjekty“ „pták“ a „dítě“ v Heydukově básni jako objekty; teprve při tomto značení se zřetelněji odkrývá struktura literární situace. Nástup vypravěče „Odysseus“ znamená sémiologický zlom, který je pro strukturu i umělecký rukopis básně zásadní. Ani čtenáři textu ani textoví „Fajákové“ neviděli nikdy „okraj světa“ nebo „Skylly & Charybdu“; jsou odkázáni na „vypravěče“, který je subjektivní právě proto, že je lidský a ne božský. Aktanty mají různý stupeň dosažitosti. Můžeme je definovat pro celý epos,

aktantem. Protože však lyrika hovoří nejčastěji v 1. osobě, je pozice aktantu subjekt překryta *aktérem* v aktantové pozici objektu. Jak tento objekt v 1. osobě denominujeme, to je problém, s kterým se potýká nejen čtenář. Protože lyrický subjekt je v pozici (nenázorného) aktantu, musí být *sémanticky* něčím pokryt: sémiologické se tu materializuje do toho, co má empirický, ontický význam. Pro běžnou ich-lyriku je pak nejčastěji pokryto představou, která je pro Já v pozici textu nejběžnější, totiž představou pisatele, jak to běžně děláme u málo stylizovaného dopisu. Jinak řečeno: naivní ztotožnění lyrického subjektu s biografickým autorem je do určité míry oprávněné. Je oprávněné do té míry, do jaké neztratíme ze zřetele, že znak autor tu přešel z pozice pisatele (který je mimo text) skrze ontologický hiát na (textovou) pozici aktantů subjekt + objekt, a v této pozici se materializoval jako příslušný, více či méně tematizovaný aktér.⁵²

Že se s-pisovatel rodí právě rozštěpem „pisatel *versus* text“, je pro reflektující vědomí zřejmé, jako je zřejmé, že běžný dopis (a právě on!) je přechodovým fenoménem: ne jako hmotný objekt, ale (právě) jako významová struktura! Vypravěče nemůžeme prostě a bez dalšího ztotožnit s funkcí, jak se domnívala K. Hamburgerová... To plyne už z významu slov: jedno je abstraktum, druhé je konkrétní. Vypravěč je materializací vyprávěcí funkce; zůstává-li plně nenázorný, není to už vypravěč, nýbrž, řečeno s Červenkou, subjekt díla. Subjekt díla = funkce, epický subjekt = vypravěč. Epický subjekt je pro nás aktantem, vypravěč aktérem, když obojí (každé z jiné strany nabízeného modelu) se bytostně vztahuje k pásmu děje. Podobně u lyriky: lyrický subjekt = aktant, lyrická postava = aktér; to, čemu Červenka říká subjekt díla, se však k pásmu děje nevztahuje: je to sám tvůrčí akt vtištěný do textu, který nemá žádné tematické obsazení ani gramatickou osobu a jehož časem je ontologický prézens bez jakékoli psychologie. Rozdíl mezi Archilochovou a Heydukovou básní je v tom, nakolik je v nich aktant subjekt *sémanticky* pokryt aktérem, který je v aktantové pozici objektu. Lyrický subjekt Rimbaudovy básně je překryt (objektním) aktérem „opilý koráb“; Rimbaud není opilým korábem, jak zdůrazňuje Greimas, ale není ani lyrickým subjektem této básně; lyrický subjekt je funkcí, kterou užívá biografický autor k stylizaci tématu. Lyrická postava Gellnerovy básně není její lyrický subjekt ani Gellner sám. Lyrický subjekt je místo v lyrickém textu, které je více či méně tematicky znázorněno. Čteme-li v lyrickém textu slovo jdu, vnímáme je z pozice subjektu, který (sub-jektivně) mizí v tom, co subjektivně; své ruce, nohy ani pověstný nos mezi očima běžně nevnímáme! Jinak tomu je, čteme-li (on) jde; spolu s pohybem postavy (ob-jektivně) spoluminíme charakteristiky, jejichž tematizace by byla neodpuštělným truismem. Kde subjekt sám ze sebe nic netematizuje, zůstává čirým principem a máme co činit s (lyrickým) okem kamery, jako v případě Heydukovy básně... Zde lyrický subjekt a subjekt díla modelově splývají, nebo lépe: vykazují (jakožto oddělené abstraktní entity) nulovou diferencí. Mezi subjektem díla a autorským subjektem (modelovým a empirickým autorem podle Ferraresiho) však nulová diference není: vidíme-li tam hraničního autora nebo čirou intermediaritu, je celkem lhostejné. Je to hiát, přetržitost, kterou (nejen) naivní

vstupujeme-li však do jednotlivých epizod, „obsazení“ skrze aktéry se mění: struktura textu je „zrnitá“ a při pohledu „zblízka“ *sémanticky* různá.

⁵² Příklad: entita „Vladimír Vašek“ = biografický autor, entita „Petr Bezruč“ = (tematizovaný) aktér, pokrývající aktantovou pozici subjektu („Já, Petr Bezruč, od Těšína...“) Pojem „literární stylizace“ určitým způsobem zatemňuje podstatu věci: V. V. se nestylizuje do podoby P. B., nýbrž denominuje aktéra své básně; citovaná sekvence „Já, Petr Bezruč, od Těšína“ má slovo od slova symbolický význam, když slovo „Já“ označuje aktant subjekt, ostatní výrazy aktér objekt, který jej pokrývá.

vědomí zaceluje ve jménu ontologické nepřetržitosti bytí představou básníka, který ve výsostném gestu subjektivity všechny hiáty ruší.