Sebeoslovení v lyrice

Začneme citací.

Teplé šelesty krouhají nervovou tkáň dlaní
odkrývám její naďra a stane se mi jak Popelce
s těmito holubicemi z popela života vybírám zrní

Však slizké minuty třísní čistotu mého odevzdání
sleduji jejich stopy z rozdrceného opálu
její pleť se chvěje je pouze blanou kryjící srdce

Trouchnivím naráz a duse se prachem rozpadlého těla
probíhám bez zastavení bez jediného doušku svým životem
a nečekaje třetího zakokrhání zapřu i tu jež nade mnou pláče

Kdo si pamatuje Halasovy básně, pravděpodobně si uvědomil, že něco není v pořádku. Právem: trochu jsme si pohráli se slovesy a zájmeny a upravili je do podoby, která je v subjektivní lyrice obvyklejší. Změnili jsme svévolně slovesnou osobu, poukazující k hlavnímu účastníku erotického výjevu a nositeli citového dění. Halas napsal svou báseň v osobě druhé. Ze dvou příznakových osob slovesných (podle Benvenista[1] jen to jsou vpravdě osoby; osoba třetí je „neosobou", způsobem označení čisté předmětnosti), vztahujících promluvu k aktuálně probíhající situaci rozmlouvání, si Halas vybral tu příznakovější, ne-subjektivní, která výslovně zpřítomňuje adresáta, oslovené:

Teplé šelesty krouhají nervovou tkáň dlaní
odkrýváš její naďra a stane se ti jak Popelce
s těmito holubicemi z popela života vybíráš zrní

Však slizké minuty třísní čistotu tvého odevzdání
sleduješ jejich stopy z rozdrceného opálu
její pleť se chvěje je pouze blanou kryjící srdce

Trouchnivíš naráz a duse se prachem rozpadlého těla
probíháš bez zastavení bez jediného doušku svým životem
a nečekaje třetího zakokrhání zapřeš i tu jež nad tebou pláče

Něha (Sépie)

Rozdíl není v ničem jiném než právě jen v příslušných gramatických tvarech. A přece už čtenářský dojem napovídá, že významové výstavby obou verzí se navzájem značně liší. Na následujících stránkách se pokusíme definovat tento rozdíl. Vycházíme přitom z meziválečné lyriky.[2] Soustavná excerpce ukázala, že uvedeného postupu bylo tu bohatě, rozmanitě, od autora k autoru velice nerovnoměrně využíváno. (Dokladů je tolik, že každý citovaný stojí za celou skupinu dalších, příbuzných.)

Co vlastně máme na mysli, mluvíme-li o „rozdílu"? Vnímatelova rekonstrukce pravého stavu věcí, totiž toho, že „ty" znamená vlastně „já", není vždy snadná a okamžitá, ale na základě situačních i vnitrotextových signálů ji zpravidla lze provést. Obdobně - v rovině pojmenování - umožňují kontextové vztahy dešifraci významu metafory. Stejně jako při této dešifraci ani u záměny osob vnímatelova úloha takovým pouhým návratem nekončí. Jak případně říká Aleksandra Okopień-Sławińská,[3] na čtenáři je, aby interpretoval sémantické posuny, které ekvivalence „ty=já" vnáší do textu, a vyvodil z toho důsledky pro konstrukt subjektu díla i lyrického subjektu, který si na základě podnětů z textu sám vytváří. Náš úvodní příklad s deformovanou a autentickou verzí Halasovy Něhy, a také v těchto souvislostech užívaný lingvistický termín transpozice[4] by se zdály nasvědčovat, že označení subjektu formami druhé gramatické osoby je povrchovou úpravou (byť s důsledky pro sémantiku a styl): jako by v procesu generování textu na samém jeho konci došlo k jakémusi lehkému „otřesu", k jakési iregularitě v podobě dodatečné instrukce nařizující změnu příslušných gramatických tvarů. Hlouběji se však možná dostaneme, budeme-li od počátku sledovat pojetí jiné. Jeho jádrem je přesvědčení, že uvedený přesun směřuje ke konstituci specifické komunikační situace. Naším úkolem je analýza její struktury.

Pak si můžeme položit otázku, která je v termínech transpozice neviditelná: Kdo mluví? Kdo je v básni druhé osoby netematizovaným subjektem sdělení?

Je vyloučené identifikovat tohoto mluvčího se subjektem díla, tedy s tím, co jsme jinde[5] pojali jako svorník významové výstavby v celé šíři, hypotetický subjekt všech rozhodnutí, která vedla ke vzniku díla; tento subjekt totiž stojí na vyšší rovině sémiotické syntézy a jeho komunikačním partnerem není žádná osoba v textu, ale virtuální (tedy stále ještě vnitrotextový) vníma-

tel. Ten, kdo vyslovuje „ty" v Halasově básni, si nezvolil třířádkovou strofu ani nedal básni nadpis. Patří do fiktivního světa díla stejně jako vyznávající se „já" v jiných básních a jako „ty" osloveného. A tedy i komunikační situace, díky užití druhé osoby v daném žánru příznaková, je komunikační situací *uvnitř* díla (jako třeba dialog v románu).

Mezi situací literárního sdělování, do níž je usazeno dílo, a komunikačními situacemi, které jsou naopak zahrnuty do díla, jakož i mezi příslušnými subjekty panuje v literatuře trvalé napětí. Vnitrotextové komunikační situace (a jejich účastníci) jsou samozřejmě konkrétněji určené; jejich vymezení je kreativním aktem původce díla, který přitom buď vytváří paralelu s reálnými situacemi komunikace mimo literaturu, nebo koncipuje takové konfigurace, které přímou konkrétní podobu s mimoliterárními způsoby komunikace vylučují.

Ve srovnání s odvětvími literatury, jež jsou spjata s předmětovostí třetí osoby (nejen epika a drama, ale i četné žánry lyrické), je ich-lyrika při konstituci vnitrotextových komunikačních situací více stísněná. První osoba totiž - na rozdíl od předmětové třetí - představuje už sama komunikační roli. Lyrický subjekt má nadto méně ostré hranice oproti subjektu díla i proti reálnému autorovi. Ústřední postavení první osoby, právě pro komunikační aktivitu, která je jí inherentní, klade vždy otázku časové a místní situovanosti výpovědi. Pokud k eliminaci tohoto vztahu přece jen dochází, a nic jiného nezbývá, je to za cenu značné konvencializace, tj. neutralizace vztahu ke komunikačním situacím reálným. Ústřední žánr ich-lyriky, lyrická konfese, má obecně sotva být i jen vzdálenou obdobu v nějaké reálné komunikační formě. Stejně jako vypojení z času tu působí nepřítomnost partnera. Každá reálná komunikace je přenosem informací, tj. adresátem je subjekt, který nějakou informaci „nemá" a po vyslechnutí sdělení „má". Z hlediska vnitrotextového musí čistá lyrická konfese uzávorkovat i tento požadavek: roli takového adresáta nemůže sehrát virtuální vnímatel (vnitrotextová paralela čtenáře), neboť ten je daleko spíše svědkem aktu konfese než jeho adresátem.

Zdálo by se, že užití druhé osoby místo první ještě zvětšuje tento rozestup lyrického monologu od reálných komunikačních situací. Náš úvodní příklad to skutečně potvrzuje, neboť předvádí něco naprosto ireálného: akce a prožitky vyjádřené ve druhé osobě „právě" probíhají, sdělení o nich

osloveného o ničem neinformuje a pro mluvčího v úchvatu intimních chvil není prostor. Těmto případům bude věnována druhá část našeho pojednání.

Tématem prvé půle však přece jen mohou být případy, kdy užití druhé osoby vybavuje lyrickou konfesi z její ryze literární existence a navazuje kontakt - těsný nebo volnější - s (auto)komunikačními situacemi známými z mimoliterární zkušenosti.

A přec, když potichu si všechno zopakuji...

V chechotu slunce na plné kolo
jak můra bil jsi do vrat jasu,
však pod hradbami mraků,
jež tísní panoramata všech zeměpásů,
poznals, že hlavou neprorazíš jejich zeď,
ale srdcem, /.../
/.../ v němž cedíš svou krev,
a dále musíš vzpomínat.
Za válčení světla s hlinou,
kdy naděje zvolna jedna za druhou plynou,
propadal ses sám do sebe /.../

V. Závada, Z románu VI (Panychida)

Jde o situaci subjektu, který si artikuluje obecnější sebepoznání, shrnuje, často kriticky, etapu vlastního života, hodnotí aspekty své povahy, formuluje dilema, v němž se nachází, atd. Na mimoliterární zdroje takto budovaných textů upozornil už dávno Jan Mukařovský: „Zdá se na první pohled, že pojem ‚subjekt' je zde nutně synonymem pojmu ‚konkrétní psychofyzické individuum', ale není tomu tak: již z nejběžnější jazykové praxe je znám jev zvaný ‚samomluva', při kterém se individuum jazykovým projevem myšleným nebo i hlasitě pronášeným obrací k sobě samému. Jediné psychofyzické individuum je tedy při samomluvě nositelem obou subjektů nutných k jazykovému projevu, aktivního i pasívního."[6]

Není možná jisté, zda při tomto typu autokomunikace lidi normálně užívají druhé osoby, nicméně můžeme vycházet z toho, že i mimo literaturu je to jeden ze signálů samomluvy. Mukařovskému jde o rozdělení komu-

nikačních rolí v hranicích jediného individua. Podstata samomluvy z hlediska komunikačního záleží v tom, že se ve vědomí subjektu na čas vyčlenila jistá „substruktura", jakýsi „blok", jehož úkolem je z nadhledu pozorovat, pojmenovávat, usouvztažňovat a hodnotit ostatní složky osobnosti a s celkem osobnosti o této bilanci komunikovat. Tak je dán i rozdíl informačních hladin, tedy podmínka k tomu, aby došlo k přenosu informace: mluvčí, tj. onen vyčleněný blok, něco souhrnného o individuu (k němuž patří) „ví", zatímco oslovený, individuum jako celek, to ještě „neví" a v průběhu sdělování se to „dovídá".

To je ovšem jen model bez opory v psychologii, realizovaná synekdocha, paradoxně, groteskně a s vědomou naivitou zvěcňující a uměle rozhraničující to, co může být jen relativně samostatnými složkami jediného niterného života individua. Nadto jen jako součást modelu lze přijmout, že tu mluvčí o stavu, který líčí, jako o něčem předmětném něco předem „zjistil": spíš ten stav svou promluvou a v jejím průběhu teprve vytváří a ustavuje.

Užití druhé osoby je rozhodujícím nástrojem tohoto fiktivního zpředmětnění subjektu. Všimněme si (dosavadní rozbory to neuvádějí), že v citované samomluvě ze Závady, a platí to obecně (ne-li o celé básni, tedy o příslušné její pasáži, odpovídající jediné komunikační situaci), je a priori vyloučena přítomnost jakéhokoli explicitního „já": subjekt se rozštěpil na mluvčího, který žádné „já" nemá, jsa rozpuštěn ve své roli vypovídat o „ty", a na „ty" (=„já"), které nemluví, a proto ani žádné „já" vyslovit nemůže, jsouc ryzím předmětem výpovědi. Role předmětu výpovědi, v běžné mluvě svěřená slovesné třetí „neosobě", se tedy přesouvá na osobu druhou. (Inherentní gramatické významy, které druhou osobu více než kteroukoli jinou vtahují do dialogu, se však vzpírají této logice struktury komunikačních situací; později ukážeme případy, kdy ji skutečně prolomí.) Tak výpovědi, v nichž by v konfesi ich-lyriky dominovala expresívní funkce, dostávají v těchto textech silný příznak funkce referenční. Místo sebevýrazu nastupuje *sebepoznání*. S tím se posouvá modalita promluvy: co by se jevilo co do pravdivostní jednoty nejisté, zřejmě ovlivněné okamžitou emocí, se tu předkládá jako fakt opřený o pozorování a racionální úvahu. Významová výstavba dostává novou dimenzi danou kontrastem mezi tímto poznávacím postojem a niterně zasahujícím předmětem sdělení. Je-li tu nějaká vášeň, pak vášeň a odvaha poznání sebe sama.

Součástí autokomunikace, která je úhrnnou *bilancí* (viz výše), je také *distance* mluvčího od popisovaných niterných stavů a procesů. V citátu ze Závady je to i distance časová, vyznačená obsahem uvozovací věty v prézentu a pak préteritem vlastní samomluvy: běží o prožitky rekapitulované z minulosti. Řekli jsme, že tento časový odstup je podmínkou fiktivní reálnosti dané komunikační formy; může být ovšem zajištěn i při užití prézentu, pokud se vztahuje na déle trvající přítomnost.

Ne pouhou vzpomínkou cítíš se v hloubce gest
tak jižně vázán, že
v koši svých tichých sil jsi pozván nést,
nést hrozny, oranže.

Tu a tam větévkou a listem proložen
tvůj nejplnější cit,
zapomenutý v srdci Boha, v něže žen
troufá si plodem být.

Zda uneseš je, považ: hrozny, olivy!
Pochyby probloudiv,
pod patou nic než mramor drolivý -

zda důkaz máš, že trpké proudy míz
zesládly v tobě v div?
Zda zašumíš: Ach, včely, dívky, viz! /?/

Vl. Holan, Zda (Oblouk)

Nejen předmět, o němž se mluví, ale i děj promluvy se tu rozptýlil do delšího, ba neohraničeného času: je to cosi jako spodní hlas trvale zaznívající v nitru: vědomí svízelného a strmého úkolu básníkova. Distance se opírá tím důrazněji o *nadřazenost* niterného mluvčího nad osloveným, jež plyne už ze samého rozdělení komunikačních rolí. Podle Benvenista je „já" vždy v pozici transcendující „ty", platí mezi nimi reverzibilita (v samomluvě je ovšem, jak jsme viděli, suspendována), nikoli však symetrie. Subjekt-mluvčí vládne metajazykem duševních stavů subjektu-osloveného, jen on tyto stavy artikuluje. Je nositelem schopnosti sebereflexe, to jest i osvobození od sebe sama

strháváním roušek, akcí vůči sobě a svým dotud nepojmenovaným iluzím a nedostatečnostem. *Sebeusvědčení* se vztahuje k podstatným stránkám osobnosti, přičemž obnažující gesto samo není méně závažné než jeho věcná motivace:

v prchavém
a náhlém zamyšlení,
jako bys vrhal udici

/.../

ty tajný zloději,
pytláku v ráji.

Závada, citovaná báseň XII

Jiným projevem hierarchického vztahu mluvčí-vnímatel je *sebevýzva*. Jak to naznačila ukázka z Holana, komunikační nadřazenost neoznačeného „já" je tu jakousi projekcí nadřazenosti morální. Mluvčí schopný integrovat životní zkušenost je také s to se nad ni povznést a vyvozovat závěry z její konfrontace s principem nadosobním. V díle Františka Halase se tento typ sebeoslovení setkává s tím prvkem Halasova stylu a postoje, který rozeznal Ludvík Kundera a nazval Halasovou apelovostí. Proto je u Halase sebevýzva mimořádně frekventovaná. Ale sebeoslovení i jinde se navzájem přitahuje s apelem. Náš příklad pochází ze Zahradníčkovy sbírky Návrat (1931):

Když po světě na spánek padá sníh
svá nepřiznaná přání tiše stlum
Bůh ukazuje jenom děťátkům
jak stvořil hvězdy oblaka a sníh

Když po světě na spánek padá tma
a šero třísní purpurový hřích
bud tesklivý jak soumrak ve větvích
ať někomu je sladká tvoje tma

V zimě našeptáno

Sebevýzva je velice častá. Existuje plynulá stupnice od výzev obrácených výlučně k sobě samému přes výzvy s potenciálními dalšími adresáty až po ty, jež oslovují výslovně širší kolektiv. I zde však možný výklad jako sebeoslovení je pomůckou k překonání didaktismu. Doslovným adresátem je tu vždy jedinec.

Setři si slzy
a usměj se uplakanýma očima,
každého dne se něco počíná,
něco překrásného se počíná.

J. Seifert, Píseň (Poštovní holub)

Je zřejmé, že s výrazy morálního vůdcovství a nadhledu jsme se od samomluvy vzdálili. Stává se problematickou identita osloveného; jen kontext a především sémantika slovesa rozhodne, je-li jím i zde lyrický subjekt, anebo kolektiv (v poezii mezi válkami často kterýkoli básník). Není to úplná roztržka s autokomunikací, lyrický subjekt je nebo se cítí příslušníkem takto osloveného celku. Komunikační situace však se překlání k mimoliterárním předobrazům zcela jiným, k takovým jako kázání, veřejný projev, aforismus, maxima nebo přísloví. Druhá osoba je jedním ze standardních způsobů vyjádření *obecného podmětu* ve výrocích typu „Co se v mládí naučíš, k stáru jak bys našel". To už je za hranicí našeho tématu. Zajímat nás musejí případy na hranici, kde předěl mezi lyrickým subjektem a jeho kolektivem zůstává záměrně neostrý.[7] S obojím se setkáváme například v proletářské poezii Josefa Hory, která nabízí různé adresáty oslovení, od masy oddělené od básníka až po případy, jako je známý závěr básně Západ a Východ, kde konfliktní situace týkající se kohokoliv je uvozena rétorickými apostrofami a vzápětí čistá konfese („Co zvítězí ve mně?") traktuje dilema jako věc subjektu. Ale nerozhodnuto bývá i v metafyzických básních, kde abstraktní obecně lidský kontext nedává klíč k atribuci slovesem vyjádřených prožitků:

Nebesa dnů jdou. Větry odnášejí
lesk půlnoci a hvězdné nože její.

Kde je ta zem, v níž trvá květ i nebe
déle než obraz, vržený jím v tebe?

Nebesa dnů jdou (Tvůj hlas)

Zkratky, abstrakta a emblémy vedou báseň k maximě, konkrétní a obrazné atributy subjektu přiklánějí promluvu k autokomunikaci. Viz proměny subjektu v závěru básně Wolkrovy:

Svět je kulatý.
Po mnoha dobrodružstvích rád vrátíš se zase
do nízké světničky, která uzavírá se
nad starými známými věcmi.
U rozviklaného stolu mezi dvěma vysychajícími kalamáři
nejlépe uplatníš povídku s polární září.
Vše bude tiché a šťastné, - ty sám nejvíce.
Oči své položíš doprostřed světnice:
dáreček z cesty -
- album světa.

Okno (Host do domu)

Začíná se obecným „my" (zde necitováno) a v dalších čtyřech verších druhá osoba znamená dojista obecný podmět maximy, což stvrzuje typovost prožitku i okolnostních určení (nízká světnička); ale pak nastává modulace k individuálnějšímu závěru - doplnění v něm ukazují ke spisovateli a metaforické vyjádření pocitu mění druhou osobu v orgán sebeoslovení. Individuální subjekt se jaksi plynule klube z anonymity všech lidí.

Řada dosavadních citací naznačuje, že analyzovaná komunikační situace hraje komplementárními barvami: nutí nás korigovat obecný výklad, kde jsme ji pojali jednostranně. Teze o zpředmětnění osloveného „ty" a o povaze implicitního „já" jako o pouhé funkci, postrádající vlastní substanci a relegující život na osloveného, musí být doplněna. Je-li v promluvě vyslovující intenzívní prožitky nebo dokonce výzvu užito druhé osoby, není subjekt takto označený pouze viděn jako předmět: připojuje se performativnost, tj. obsah promluvy je realizován vyslovením promluvy samé. Nejde o popis předmětu, ale o akt, jímž je prožitek, postoj oslovenému subjektu přikázán a svěřen. Komunikační situace jednou stranou navazuje na nazíravé mimoliterární samomluvy, na straně druhé se však stává místem *sebekonstituce*. Subjekt není pojímán jako fakt, nýbrž jako akt.

Každá lyrická výpověď včetně konfese v „já" má ovšem do jisté míry tuto povahu, ale v našich případech je toto pojetí subjektu obnaženo a zvýrazněno. Schopnost sebekonstituce je pak předmětným, kvalitativním určením spjatým s nevysloveným „já", mluvčím, který se nám dotud jevil jako pouhá role.

Osamostatnění mluvčího, jeho vyhraňování v hlas odloučený od subjektu označeného „ty", vzdaluje výpověď od samomluvy. Pars pro toto synekdochického rozvrstvení subjektu přechází v metaforu a báseň zakládá komunikační situaci bez mimoliterárních paralel, situaci „ireálnou". Jednoduché podoby osamostatňování mluvčího jsou u Seiferta. V básni ze sbírky Poštovní holub čteme podobnou sebekritickou bilanci, jakou jsme citovali ze Závady; nadpisem - tedy snad z vůle nadřízeného subjektu díla - jsme však vedeni k interpretaci mluvčího jako personifikovaného hlasu zvenčí; báseň se totiž jmenuje Smích podzimního větru. Zda lyrický subjekt promlouvá ústy větru, nebo zda jde o samomluvu, o tom panuje hravá nejistota. V jiné básni téže sbírky jsme z ní předem vyvedeni uvozovací větou:

Ve verších
tichou a klidnou píseň, jež dala by se hrát
v těch strunách pavoučích,
já zaslech jsem.

Kam jíti za krásou,
moře, města a hory,
kam pro tvůj klid tě mraky zavezou /.../

Jabloň se strunami pavučin

Verbum audiendi v první osobě (zaslech jsem) a explicitní uvození tvoří charakteristický doprovod k osamostatnění vnitřního hlasu. Objevuje se i tam, kde spíš o než lyrické ozvláštnění jde o zdůraznění niterné hierarchizace. U Halase slyší subjekt místo Seifertovy písně rozkazující hlas, v němž k němu promlouvá heroická tradice nepodlehlosti smrti; oslovený ho nese ve svém vlastním nitru, a jde tedy o sebeoslovení.

Slyším dech hlasu který velí
zrát pro všecko co ještě v oblacích
má léta příští co vás rozševelí
jak utratím to stříbro na spáncích

S pláčem narozený s pláčem nevracej se
do kraje stínů smrtí provázen
nářků zbabělých a strachu z prázdna vzdej se
máš čas až staneš přimrazen

v siném podsvětí u řeky zapomnění
jediný verš co zůstal uchován
obolos skromný jímž splatíš převezení
ten tepem krve byl však ukován

Obolos (Tvář)

Situaci zvrstvuje nerealizovaný potenciální dialog: „hlas" je postaven do kontrastu proti úzkostným otázkám první sloky, odpovídá na ně, byť mu nebyly adresovány, a jejich lyrické ševelení přesahuje i svým monumentalizujícím stylem a timbrem.

Nadřízenost stále ještě neznamená, že hlas přichází z prostoru transcendentna. Tato hranice je prokazatelně překročena ve chvíli, kdy mluvčí užije formy první osoby k označení sebe sama. Známe to například z raného Březiny: „...když žízní práhl jsi, tvým snům jen dal jsem píti..." Zde mluví básníkův Nejvyšší. Ani zde tedy rozchod se samomluvou není opuštěním mimoliterárních komunikačních předobrazů vůbec. Pozadím a konotovaným způsobem užití řeči je tu náboženská, specifičtěji mystická zkušenost.

Výpovědí v druhé osobě, svěřených jakožto mluvčímu nějakému osamostatnělému hlasu, najdeme celou řadu; jejich mluvčími jsou duchovní nebo i hmotné entity jako čas (Weinerova báseň Qui vive? ze sbírky Rozcestí), samota (Mnoho nocí ze stejnojmenné sbírky téhož autora), osudový běh dějin (V těžkých dnech v Horově Domově), publikum (s první osobou plurálu, epigraf Bieblova Zlomu), Perdita znamenající zánik (Holanův Oblouk), „buben dešťů" ptající se po jistotě (Za deště v Zahradníčkově Žíznivém létu) aj. Vždy je to zároveň i hlas nitra, hlasu zvenčí pouze využívající.

Při prohlubování předělu mezi účastníky autokomunikace, mezi mluvčím a osloveným, jsme dosud sledovali osamostatňování prvního z této dvojice. V opačných případech se jako samostatná bytost vyčleňuje oslovený a mluvčím je „ostatek" subjektu, který zůstává v pozadí. Místo odlesku mimoliterární samomluvy jde o komunikaci možnou jen ve snu, v mýtu nebo v poezii: z ryze sémantických transformací, antropomorfizace a alegorizace, vyvstává fiktivní postava osloveného partnera.[8]

Má duše, jako rybka
se raduješ ve vod hloubi,

a zase ptáčetem zpíváš si
z lesa vlhké vůně,

a jako nevěstu na vlasy
celuješ růžičky plané;

bolesti pak rudý kahan,
který stále s sebou nosíš,

mezi ně jsi pověsila
s pousmáním...

B. Reynek, Tichá chvíle (Smutek země)

V potěšeném splývání s přírodními bytostmi se oslovení duše jeví zprvu jako pouhá konvence, ale pak oslovená dorůstá v závěrečném gestu ve skutečnou symbolickou postavu. Reynek tu plynule navazuje na hypostáze duše u mladého Březiny, například v básni Návrat z Tajemných dálek, kde je rozvinuta sémantika ženského rodu a postava duše je ozdobena erotickými podtexty.9 Březinovské antecendence kromě nezbytného zde poukazu k souvislostem genetickým tu uvádíme ještě z jednoho důvodu. Právě jejich psychologickou analýzou ukázal totiž kdysi Pavel Fraenkl sepětí těchto typů samomluvy se situací a prožitkem samoty.10

Běží o sémantický aspekt všech dosud probíraných typů sebeoslovení (kromě přechodu k obecnému subjektu). V samotě člověk medituje nad sebou samým a sebezáchovně vyvolává hlasy náhradních komunikantů, jsa introspektivně zaujat svým nitrem, jako zpředmětněnou skutečností. Nitro se

mu jeví jako ostrov, který se na čas vynořil z okolního světa a soustřeďuje pozornost, která je statickému okolí odepřena. Toto obrácení k sobě samému je sugerováno nejen na základě paralely s mimoliterární samomluvou, ale i strukturou komunikační situace samé. U běžné lyrické promluvy v první osobě partner není určen, ale její posluchač není vyloučen, může jím být kdokoli. Sebeoslovení v druhé osobě je reflexívní formou, která stanoví, že partnerem hovoru je si mluvčí sám. Bez užití samomluvy to malebně pojmenoval Zahradníček v básni evokující osamocení i svým tématem: „Sám k sobě zašeptám, jak v šeru fontána / stříbrná padajíc se k sobě zase vrací" (Nocleh v cizím městě, Pozdravení slunci). V Holanově básni je samota výslovně jmenována jako mocnost dožadující se od osloveného subjektu pojmenování vzpomínky:

Stonožky pocitů se v písmo rozběhnou,
sotvažes kámen bílé stránky odvalil —
a přece, slyš, samota jmenuje zde chybu tvou
a žádá volné vyrůstání, abys oslavil

ovocnou pauzu v pitném tichu vzpomínek,
v nichž, dokud jimi nebyly, uzrával kdysi den /.../

Na břehu moře (Vanutí)

Samota jako přirozené místo samomluvy bývá také tematizována v básních Wolkrových.

Vraťme se ještě k původnímu tématu tohoto odstavce, abychom pro pořádek neopomněli, že i jiné hypostazované složky subjektu kromě duše bývají adresáty sebeoslovení. Vedle četných apostrof srdce (např. ve Wolkrových Svatodušních svátcích) je zajímavý případ v Zahradníčkových Jeřábech, kde mluvčí v dodatečném uvození explicite reflektuje a určuje, ke které složce vlastního „já" se jeho výpověď obrací.

mne poslouchati déle nech.

To říkám svému žilobití
a svému duchu ještě ne /.../

Na zemi

Časové pořadí právě probíhajícího oslovení tělesnosti a budoucího oslovení ducha je jakýmsi zkratkovitým vyjádřením touženého zrání lyrického subjektu.

Případy osamostatnění jednoho nebo obou partnerů sebeoslovení, anonymního mluvčího a osloveného „ty", jsou potenciálním předstupněm *dialogu*. Zejména tam, kde mluvčí klade partnerovi naléhavé otázky - a to je ve všech typech samomluvy velice časté -, se zdá být nasnadě, že progresívní energie výpovědi si vynutí navyklou odezvu, na otázku se dostaví odpověď; v Halasově Dešti v listopadu se tak skutečně děje, naléhajícímu mluvčímu se z hlubin nitra (téhož nitra!) ozývá replika.

A co bys chtěl
až k srdci zamračený
a co bys chtěl
když voda padá

A já bych chtěl
úlevný drobek nahé ženy
co mne má ještě ráda

(podle časopiseckého otisku, pozměněno v Ladění)

Gramatické osoby znamenající týž subjekt se zvěcnily ve dva rozmlouvající subjekty. Čím víc se text blíží opravdovému dialogu, tím je ireálnější z hlediska logiky komunikační situace. (I v případech oslovení osamostatněné duše je aktivní vždy jen jeden z partnerů.) To je zřejmě důvod, proč takové přechody k vnitřnímu dialogu jsou poměrně vzácné. Struktura komunikační situace, zde zákaz jakéhokoli explicitního „já", je tedy celkem rezistentní vůči tlaku její nejaktivnější složky. V Seifertově básni Mouchy na okně (Poštovní holub) pociťujeme progresívní impuls vyvolaný otázkou (výslovná pobídka: „řekni mi"), ale otázka zůstává řečnická a mluvčí musí pokračovat sám. Zdá se, že dále postoupil dialog u téhož autora ve Verších o růži (Jaro, sbohem), ale zde je to záležitost vysoce formalizovaného písňového refrénu s hrou rozrůzněných větných intonací: „Ty tomu věříš? Nevím,

snad! / A s touhle nadějí jdi spát." Jiný typ spontánní hravosti uvolnil cestu dialogu v Nezvalově Sonetu:

Jsem v sonetu jak moře v síti
a z extáze je úvaha

Proč vyhýbáš se vlastní řeči?
Co slabika to nebezpečí

stroj hrá jen prstem do něj strč
prst hrozí já se celý chvěji
že vlak se zvrhne na koleji
Když necítíš tak raději mlč!

Skleněný havelok

Zde se opravdu střídá otázka s odpovědí a komické vyznání s odseknutím. Kontrast „já" a „ty" byl však v tomto Nezvalově období vůbec oslaben (viz dále).

Jestliže při lyrickém využití mimoliterární komunikační situace samomluvy se první ze tří jejích náležitostí - nepřítomnost explicitního „já" - nedodržuje jen zřídka, je naopak porušení dalších dvou (druhá, jak si vzpomínáme, je časový odstup mezi okamžikem řeči a dobou prožitků, o nichž se hovoří, a třetí je rozdíl informačních hladin mezi mluvčím a adresátem) věcí běžnou. Opakujeme, že takové odchylky od samomluvy znamenají v podstatě zrušená spojení mezi lyrickou výpovědí a jakýmkoli předobrazem v mimoliterární komunikaci vůbec. Vzniká něco specifického pro lyriku, stejně jako v ich-výpovědi lyrické konfese. Dobře to vidíme na příkladu z Halase, jímž byla naše úvaha uvedena. Oslovený je tu „informován" o svých prožitcích a činech, které probíhají současně s řečí; navíc se mluví o věcech svrchovaně intimních a niterných, takže oslovený o nich bez dalšího nejen dokonale „ví", ale každá jejich časově souběžná řečová artikulace je pro něho protismyslná.

Aktivní účast užité gramatické formy na významu výpovědi není proto menší, naopak, opírá se však tentokrát o *přetvoření lyrického monologu.* Především i zde se uplatňuje posun v modálním rámci výpovědi: prožitky jsou předkládány jako nezaujatě a zvenčí konstatované (nejen subjektivně

pociťované a tím deformované), zpředmětněné. Referenční funkce podbarvuje expresi. Při neexistenci rozdílu komunikačních hladin, i za podmínky, že žádný (sebe)reflektující blok ve vědomí nebyl vyčleněn, zůstává nadřazenost mluvčího a jeho distance. Spolu s tím, jak jsou žity, jsou prožitky také zaznamenávány. Čím jsou intimnější, tím drastičtěji působí toto jejich zdvojení. První sémantický korelát druhé osoby je tu *„jsi viděn"*. I když jsi sám, i při milování. Vědomí sebe je všudypřítomným protihráčem spontánnosti. V dalším to bývá nazíráno jako součást tragického položení básníka, jemuž život se mění v surovinu uměleckého vytváření. („Láska zvětrá v nadbytku moudrosti", nazval Halas v Kohoutu významový komplex, do něhož je to zahrnuto.) Ale i bez tragického kontextu, který je individuální záležitostí, se takto vyložené sebeoslovení jeví jako výraz jedné z podstatných vlastností moderní poezie. Ještě se k tomu vrátíme.

Při paralele se samomluvou jsme se mohli pokoušet o typologii, nyní nám budou vyvstávat spíše jednotlivé aspekty sebeoslovení. (Přitom každý náznak bilance a sebehodnocení začleňuje promluvu mezi samomluvy.) Rozlišení těchto aspektů se musí vztahovat především k stylovým charakteristikám, k řečové aktivitě samé.

Můžeme ovšem rozlišovat čistou introspekci od pozorování zvenčí viditelných akcí a pohybů osloveného. Dalším činitelem je účast toho, co oslovený vidí a mluvčí říká o okolním světě (používaje třetí osoby). Sebeoslovení pak tvoří *subjektivizující rámec předmětného dění* na subjektu nezávislého.

V jednom domě v suterénu
vidíš jizbu osvětlenu
Záclona z bílého cáru
visí na okenním rámu

Zastavíš se na chodníku
naproti ve stínu vrat
čekaje kdy v strašném křiku
někdo začne naříkat

/.../

Je to ruka která v nočním času
němě přivolává záchranu a spásu?
Či ta ruka která vrhá stín

píše Mene tekel ufarsin?
Jsou to jenom ruce vdovy
jež i v noci šije na zakázku
aby zaplatila pokutu a daň
za mateřskou lásku

Dusí tě ta hořká atmosféra
nádhery a plesnivého šera
a chtěl bys křičet v noc
ubožačce pro pomoc

/.../

V. Závada, Noční procházka (Siréna)

Protože druhá osoba sama o sobě nejpříznakověji lne k situacím oslovení a rozhovoru, je kontrast mezi řečí o předmětech a subjektivním rámcem silnější, než kdyby byl tento rámec prezentován v běžnější osobě první. Potenciální sémantický komplex „jsi viděn, jak vidíš" se však uplatňuje slaběji než „jsi viděn, jak cítíš to a to" v závěru ukázky. Je tu příznačné, že nás sotva napadne klást otázku, zda přirozené vysvětlení přeludné projekce na zácloně je výsledkem lepšího poznání mluvčího, nebo zda k němu dochází oslovený. Schopnost vnímání světa, nezávislá aktivita ve vztahu k předmětnému přísluší výlučně druhému z nich. Odtud nezbytná přítomnost sloves vnímání. A totéž zřejmě platí i o fabulaci o vnějším světě, ať je to zprvu romantická interpretace stínů, nebo pak příběh osamělé matky v duchu sociálního realismu.

Nejblíže jednoduché transpozici, „dodatečné" náhradě první osoby druhou, jsou texty, v nichž mluvčí spontánně sleduje stejně spontánní počiny osloveného uprostřed všedního civilního prostředí. Mezi „já" a „ty" nedochází k žádnému napětí, na světlo nevystupuje nic zraňujícího:

Dal sis schůzku s básní
V zahradní hospůdce kde píšeš a hledíš do výše
Ta báseň jsou nohy jak srdce zvonu

Pod sukní s kterou si hraje vítr
/.../

Aby s ní zplodil před očima celé ulice
Ji samu sebe sama
S věčnou touhou plodit zázračné ženy se zázračnými stehny
Se zázračnou schopností otvírat lůno
V kterémkoli okně kterékoli ulice

Myčky oken (Praha s prsty deště)

Spontánními souzvuky s vnějškem se text přímo zahlcuje. Při psaní básně vidí básník zespodu ženu myjící okno, identifikuje ji napřed s básní, kterou plodí; zároveň však touží sexuálně se poradovat s ženou neobraznou, a tak z dvojí identifikace vzniká podivná představa plození s tím, co se plodí...

Ale pro přítomný případ je vlastně důležitější uvést jednodušší situace, kde subjekt označený „ty" je prostě sledován, jak chodí po městě, dívá se a citově reaguje:

Díváš se na ty květinové koše
Nad nimiž se zažehuje pochodeň

/.../

padá meteor
Jak by se potýkala při požáru
Bílá žena a oheň
Vidíš ten nerovný zápas /.../

Balkony (tamtéž)

Harmonie mluvčího a osloveného je ještě úplnější v básních, kde i stylové příznaky a charakter prožitků znamenají *spolucítění.*

Tiše vzpomínky jíš
a zpožděné obzory plují
tvou tváří až ucítíš
van křídel z modravých slují

/.../

Tíhy jež hnětla tvůj sen
když keře a skleněná ústa
vod ti říkají jen
co v tobě s bolestí vzrůstá

Stojíš a stesk s rukou tvých
jak hořící pupenec padá

/.../

J. Zahradníček, Chvíle (Návrat)

Kdyby se takový text obracel k osobě netotožné s mluvčím, mluvili bychom o empatii, sdílení citů partnerových. Sebeoslovení přidává to, že city zároveň se svým prožíváním se hned i zrcadlí a nacházejí souhlas a potvrzení v suponovaném subjektu zdánlivého „druhého". Tento soulad je o to vemlouvavější, že druhá osoba potenciálně obsahuje dialog a nesoulad: co by při výpovědi v první osobě bylo samozřejmou, jedině možnou identitou, je zde zvoleno z více možností. K obdobnému utonutí v duševním světě lyrického subjektu je tak naléhavěji zván a vyzýván i čtenář.

Na tomto místě je třeba upozornit, že ani zmenšená distance mezi mluvčím a osloveným neznamená zpravidla splývání analyzované promluvové formy s vnitřním monologem.[11] Obrat k vlastnímu nitru je tu něčím zcela jiným než reprodukcí niterných procesů. Druhá osoba působí jako filtr. Mezi duševním hnutím a jeho vyjádřením se ustavuje vrstva významů spjatých s duševní činností zcela odlišnou od tohoto duševního hnutí samého.

Zoufalá neděle jež se táhne po celý rok

/.../

Nevíš odkud prýští ta hrozná únava podobná chřipce
Nevíš jakou lampou bys ji přehlušil
I alkohol má její mdlou chuť
Ať se hneš kamkoliv všecko je patetické
Také náprstek jenž zůstal od soboty na okně
A jenž mi ji nevrátí

Jako by zvonil zvon jako by zvonil od rána do večera
Zdá se ti že koně mají smuteční postroj a smuteční chochol

/.../

V. Nezval, Zoufalá neděle (Praha s prsty deště)

Typickým komentářem prožitku je tu několik opakovaných sloves, která nejen uvozují prezentaci pocitů, ale přinášejí i její modální hodnocení (nevíš, zdá se ti). Slovní transpozice vnitřního monologu by modální modifikace musela vyznačit docela jinak. Je záležitostí samostatné aktivity mluvčího, že nejistota je verbalizována, tj. oddělena od skutečností, kterých se týká, stává se samostatným tématem, předmětem artikulace.

Mutatis mutandis to platí dokonce i o takových uměleckých textech, jako je Reynkova báseň v próze Dar splínu (Rybí šupiny), která se zřetelně hledí přiblížit vnitřnímu monologu například ryze privátními motivickými asociacemi a na několika místech i uvolněnou větnou stavbou.

Probrali jsme sebeoslovení s tendencí - velice rozmanitě a s různou motivací uskutečňovanou - snížit rozestup mezi mluvčím sdělení a nositelem sdělovaných prožitků na minimum. Jak jsme řekli, nemá-li se sebeoslovení začlenit mezi výše probrané paralely s komunikační situací samomluvy, jsou opačné tendence, tedy zvětšení uvedeného rozestupu a zesílení samostatné aktivity mluvčího, obsaženy především v plánu výrazu: pokud jde o předmět, je předem dán prožitky subjektu, jež se dějí současně s promluvou.

I s nimi je ovšem možné účelně nakládat, vybírat mezi nimi a komponovat je tak, že smysl řeči vystupuje ve shodě se záměrem mluvčího. V podstatě nejde o aktivity odlišné od těch, jež se účastní na vzniku jakékoli básně. Například v Horově básni Síť odpovídá následnost motivů jejich pořadí v reálně prožívaném čase, průběh tohoto prožívaného času však mluvčí při přenesení do času promluvy radikálně komprimuje.

V koutě čekárny jak pavouk a sám,
když telefon za stěnou drnčí,
hlas daleké tmy,
na deště květů si vzpomínáš,

/.../

A vlaky jedou jinam, než chceš,
a nad vlaky nad poli hejna vran
a šero když s tváře si odhrneš,

stříbrné myšky hvězd

/.../

Tak stále čekáš, za okny stíny jdou,

/.../

Tvůj hlas

Výběr nejvýmluvnějších, sociálně význačných momentů je - za dodržení téže podmínky, tj. identity s průběhem dění - součástí stylizace sebeoslovení ve známé Bieblově básni o zastřeleném Josefu Kuldovi (ve druhém vydání Zlomu je koncipována jako sebeoslovení, později ji autor změnil).

Ale to jsou doklady samozřejmostí a uvedli jsme je jen pro úplnost.

Jiný způsob osamostatnění mluvčího, stále ještě na základě postupů velmi prostých, nacházíme v Jarním dnu J. Seiferta.

Na trávě ležím, všude květ,
vánek jde voňavým ložem,
bože, můj bože, to je let,
co jsem tu srdce ryl nožem.

Do bílé kůry vlhkých bříz
srdce jak poupátko růže.
Vrátit se? Ještě mohl bys,
nic však to nepomůže.

/.../

srdíčko okoralo.

Je - jak když osel na blátě
zanechá otisk svých kopyt.

Nedívej se tak dojatě,
jak bys chtěl nepochopit!

Vzpomínka letí nad hlavou,
obrázek spatříš jen v mihu.
Hrál jsem si rukou váhavou
s knoflíčky na výstřihu.

To všecko je tak dávno už
a zbytečné ztrácet slova.
Vytáh jsem z kapsy rychle nůž
a nové ryl jsem tam znova.

Jaro, sbohem

Po uvedení s rychlým přechodem od současné situace do vzpomínání následují výroky o předmětech, kde protiklad první a druhé osoby je sice neutralizován, ale které nesporně patří první osobě lyrické konfese. Mezi nimi jsou rozeseta sebeoslovení odlišná nejen slovesnou osobou, ale i mluvním ironickým slohem a tím, že glosují výpovědi svého adresáta. (Proto se k nim řadí i předposlední dvojverší; k dialogu nedochází, hrdina odpovídá pointujícím gestem.) Výsledkem je lyrický fejeton se střídáním protikladných hlasů. Podobné komunikace se sebou samým najdeme v lyrice Šrámkově.

Zdvojení subjektu na složku prožívající a složku, která tyto prožitky zvídavě pozoruje, je součástí programu avantgardních směrů, především surrealismu. Je to obdoba toho, co jsme na základě našeho úvodního příkladu uvedli výše v souvislosti s komplexem „jsi viděn", ale tentokrát bez tragických tónů a potřeby sebeusvědčení. Pozorování sebe sama je pro surrealisty metodická poznávací aktivita, uspořádaný experiment, jehož laboratorním objektem je vlastní „já" a jeho snové, asociační, fantazijní manifestace. Také zde je zdůrazněna referenční funkce, básnictví se dokonce stává jakousi paralelou vědeckého zkoumání. Snad právě proto je sebeoslovení v této souvislosti poměrně málo využito, což vrhá zpětně světlo na sebeoslovení samotné: jen výjimečně jde při něm o čistě nazíravý postoj k vlastnímu „já", častěji běží o aktivitu usilující o jeho přetvoření. Nezvalovy

nejdůsledněji surrealistické sbírky jsou převážně lyrikou třetí osoby (Absolutní hrobař výlučně). Sebeoslovení je u tohoto básníka bohatě rozvinuto, ale v jiných funkcích a souvislostech (viz dále), uvolněné sebepozorování z Prahy s prsty deště je spíš výrazem pohody, s minimalizovaným odstupem mezi pozorujícím mluvčím a pozorovaným osloveným - výraz pobavené spokojenosti se sebou samým.

Surrealisticky ortodoxní užití sebeoslovení je však vlivným postupem v Bieblově Zrcadle noci. Stálá pohotovost k pozorování a mnohost vnitřních hlasů je programově tematizována v V. části titulní básně:

Každá věc už snímá třetí závoj
Za zdí jež je tvojí bdělou mukou
Za zdí která zve se *naší stálou pozorností*

Ať se jen dohodnou hlasy zvenčí
Ať se jen dohodnou s těmi uvnitř

Není záruky co vyjde na světlo
A co ještě dále zůstane
Za zdí jež je *naší stálou pozorností*

(zdůraznil K. Biebl)

Sebeoslovení v této sbírce znamená *sebepozorování pozorujícího*, přičemž oslovený je viděn jednak prostřednictvím druhé osoby, jednak ve svých tematizovaných projektech, jako jsou stín, odraz, hlas ze sna. Vrací se motiv zvenčí viděné *tvé* (= vlastní) tváře odrážené zrcadlem nebo oceánem. (Poznamenejme při této příležitosti, že motiv zrcadla, u Biebla titulní, je průvodcem sebeoslovení i v Nezvalových Blížencích a Halasově Kohoutu; přináší význam úžasu nad cizotou vlastní tváře, což v Nezvalově případě je vyjádřeno i druhou osobou plurálu, tj. vykáním.) V těchto metapozorováních vystupuje subjekt vlastně třikrát: jako netematizovaný mluvčí, jako oslovený a jako jeho vizuálně pozorovatelný odraz nebo dvojník. Takové ztrojení je sugestivně předvedeno v Novém Ikaru (básni Bieblova přechodu od poetismu k surrealismu), kde oslovený je mluvčím pozorován ve chvíli, kdy hledí zpoza lodního zábradlí na svůj bizarně deformovaný odraz v moři jako na rimbaudovského utopence:

Hledíš na svůj obličej zkřivený vlnami jako hrozným smíchem
chytáš se zábradlí
ale marně
tvé srdce těžké závaží jak odbíjí samo tě táhne dolů do hlubin
pod vodou Praha domov všichni tvoji kamarádi

Zpředmětňující aspekt sebeoslovení tu dostává speciální funkci: při vyjádření v první osobě by celé zorné pole vyplnila odrážející se tvář, osoba druhá umožňuje, aby se na scéně odraz a jeho originál přeludně vystřídaly.

Sebeoslovení je v Novém Ikaru systematicky užívaným způsobem stupňování mnohohlasosti apollinairovského pásma, umožňujíc prezentaci subjektu ve dvou modálně odlišných modifikacích. Uvedený příklad odrazu ve vlnách představuje rafinovanou podobu takového jeho užití, kde aktivita oslovujícího se znásobuje obrazností a kde z vůle tohoto mluvčího se oslovený dostává do víru *obrazných transformací*. V Novém Ikaru se tak děje na několika místech (s. 20, 32 aj. prvního vydání), my pro rozšíření záběru uvedeme příklad ze Závadovy Panychidy.

Žel, nemožno zemříti docela.
Pohromy není, jež by tě dobila.
Jsi nezmarem, jenž čtvrcen dále žije,
jsi jedovatá moucha krásná, jež i z bahna tyje,
jsi básníkem, jenž vyhnanství své miluje
i tam, kde jiný umírá neb trpce žaluje.
Dolů se svažuješ, jak hory v údolí,
dolů se svažuješ, kde nic už nebolí.

Z románu VII

S metaforickými identifikujícími přejmenováními významově kontrastuje přímá autocharakteristika básníka, která přes tento zcela odlišný lexikální materiál patří do téže anaforické řady; následuje přirovnání docela jinak konstruované, založené na slovesu (svažuješ) a tedy se zvýrazněným gramatickým významem druhé osoby. Takové přesahy jsou příznačné pro apollinairovské pásmo, kde se sériemi asociativně těkajících významů se kříží

nezávisle rozvržené sledy rozmanitě odstíněných řečových aktivit a komunikačních perspektiv.

Tradičnějším způsobem obdobných obrazných transfigurací subjektu je apostrofa vlastní autostylizace.

Kapka deště slábne, slyš,
opouští tě,
ani na sen nemáš již,
bludné dítě,
a pod nebem ze sazí
jarní den tě obchází
rozpačitě.

Šedý popel tváří tvých
rozhrnuje /.../

Fr. Hrubín, Olověné střechy (Krásná po chudobě)

Je to jeden ze dvou - více jich není - výskytů sebeoslovení v raném díle F. Hrubína. Sebeurčení lyrického subjektu jako bludného dítěte se právě až ve chvíli takového přejmenování a skrze ně konstituuje. Zde není pochyb, že původcem metaforického označení sebe sama je mluvčí, nevyjádřené a sebe nijak odděleně neprofilující „já", od něhož vychází sebeoslovení. Z jeho vůle vzniká autostylizace. A zcela stejně to musí být i v případě obrazných sebeoznačení v předchozím citátu ze Závady: jen on, mluvčí, klade přece autoritativně identifikující sponu (*jsi*) mezi osloveného „ty" a nezmara nebo jedovatou mouchu. Ale je-li tomu tak, kdo, který subjekt je obecně odpovědný za metaforická pojmenování, užitá v rámci sebeoslovení?

Odpověď je přirozeně závislá na obecném teoretickém postoji k této otázce v lyrice vůbec a v ich-lyrice konfese zvláště. Dovolme si proto stručný exkurs. Otázka subjektu-původce metafor nebyla možná dosud teoreticky položena. Snad to má dobrý důvod. Bylo by asi neplodné zjišťovat, komu máme přičíst aktivitu tvůrce metaforického plánu třeba ve verších „Vzdornou, chvějící se rukou / pil jsem tam dny tvého mládí / z otlučené nádoby" (Hora): zda subjektu díla (vnitrotextovému „autorovi", nebo lyrickému subjektu („hrdinovi", jenž se prezentuje v konfesi). Kdybychom se rozhodli pro prvního, plyne z toho logicky, že lyrický hrdina „vlastně" říká

„žil jsem tam v mládí a byl jsem tehdy chudý a tedy pln rozechvění a vzdoru" - nezávisle na tom, že případy, kdy lze takto doslovně přepsat význam metafory, jsou dost výjimečné. (U komplikovanějších metafor by prostě „vlastní" význam výpovědi lyrického subjektu byl stejně mnohoznačný jako jeho čtenářská dešifrace.) Je to právě jen zde, ve sféře metafory, kde - pro nezřetelnost hranice mezi subjektem díla a lyrickým subjektem - vyhlíží pomyšlení na diferenciaci mezi možnými původci metafory jako groteskní pokus talmudistické teorie, která dovádí ad absurdum svá umělá rozlišení. V jiných sférách to však tak absurdní není, například je přece zřejmé, že jen a jen subjekt díla (a nikoli vyznávající se mluvčí, který tu říká své „já") dal citovaným řádkům rytmus čtyřstopého trocheje... A dokonce i s metaforikou to vypadá docela stejně jako s rytmem třeba v analýze dramatu, kde metafory jsou vyslovovány rozmanitými postavami, ale metaforika díla ve svém úhrnu konstituuje samostatnou a svým způsobem koherentní významovou vrstvu, spolutvořící z vůle subjektu díla tonalitu díla jako celku (C. Brooks tak kdysi analyzoval Macbetha).

Zdá se, že sebeoslovení tu vytváří situaci speciální a zároveň obecně instruktivní. Řečová aktivita je tu beze zbytku svěřena vyčleněnému „třetímu" subjektu; ten je v tomto ohledu nadřazen subjektu prožívajícímu, který sám mlčí. Nevidíme tedy důvod k zamítnutí názoru, že tento nadřazený mluvčí - právě proto, že jen on je tím, kdo formuluje, „textuje" promluvu, - je jediným nositelem aktivity vytváření metafor. V tomto aktu se netematizovaný mluvčí sebeoslovení vsouvá mezi lyrický subjekt a subjekt díla, vyplňuje prostor mezi těmito subjekty, který v běžné ich-lyrice se zdá nejistý, plynulý, nečleněný. Ale i o ich-lyrice teď - díky zvláštnímu případu sebeoslovení, které to vše názorně zviditelňuje, - můžeme soudit, že tvorba obrazu v ní nepadá na vrub přímého subjektu konfese a že pokud vyhraněné stylové rysy nevkládají obrazné pojmenování přímo do úst lyrického hrdiny, vychází metaforická aktivita až z vyššího plánu hierarchie, od implikovaného subjektu díla.

Obrazivá akce toho, kdo vyslovuje sebeoslovení, je ovšem primárně zaměřena vůči oslovenému, tj. vůči sobě samému. Ve spojení s jinými stránkami sémantiky promluvy a se situačním implikovaným rámcem samoty může vystupňování aktivity směřovat až k jakési autosugestivní řeči, která vystavuje osloveného něčemu na způsob autohypnózy: „Dálka sněhu utěšuje, stává se ráda neskonale krásným, bílým listem, který je pokreslen větvovím,

potoky a zvěří. Tvoje duše, rozlitá a opuštěná v měkkých vodách zvyku, krystalizuje náhle v podobě přeludného oka, oka opálného s modrou zornicí, zahaleného v oblačný povlak a zevšad vnímajícího. Zrcadlí a soustřeďuje stesk a žal čistých tužeb, které předčasně pomřely,..." (B. Reynek, Píseň mrazu, Had na sněhu). Když jednou střídmě vyznačil situaci sebeoslovení, soustřeďuje se mluvčí na osloveného a jeho fantastické transpozice, které mu hodlá svou výpovědí vsugerovat.

V rámci sebeoslovení je tudíž metaforika jedním z prostředků, které zaručují samostatnost mluvčího i v případech, kdy časová distance i rozdíl informačních hladin (viz výše) jsou nulové. Ve chvílích, kdy zdroje osobitého hlasu mluvčího, jeho opory v obdobách s komunikační situací samomluvy jsou likvidovány, může se mluvčí opřít o specifické prostředky literární.

...v ten čas se učíš listům, když květ opadal,

za jedné z dobrodružných toulek přijdeš v chmelnice
za necelé tři dny;
nemáš kde přespat, elegická klíčnice
na zámku uzavře tě v pověst komnaty.

Vl. Holan, Triumf smrti

(Ve starších verzích následovalo ještě explicitní: „na vše to vzpomeneš.")

Sebeoslovení se vyskytuje velice často v souvislosti se *vzpomínkou*. Je přitom zachována, aspoň na první pohled, jedna z uvedených podmínek samomluvy, časový odstup. Rozdíl v míře informovanosti však ani zde neexistuje, mluvící i oslovená složka subjektu vědí obě stejně dobře o minulých událostech. Není to tak, že by mluvčí sděloval oslovenému, co se s ním kdysi dálo: spíš sleduje, jak vzpomínky vyvstávají v jeho zpředmětněné paměti, a pojmenovává je. Je zajímavé, že verše citované z Holana, které představují jen krátkou pasáž v rozlehlejší útržkovité sérii vzpomínek formulovaných v první osobě, jsou od tohoto okolí kromě slovesné osoby odlišeny i prézentními tvary. Prézens tu znamená spíš mimočasovost než přítomnost, jak dokládá užití dokonavých vidů (normálně s významem budoucnosti) pro označení stejně minulých událostí, jaké jsou v sousedství vyjádřeny tvary nedokonavými. Je to jakýsi prézens historický. Druhá osoba oproti první má tendenci kontrastně se spínat s časem současného (s vyslovením básně

současného) procesu vzpomínání. Sebeoslovení je tu součástí celého systému prostředků určených k sugesci propadání se do minula a opětovného vynořování se z něho.

Celé dlouhé pásmo vzpomínek je stylizováno jako sebeoslovení ve velké generální retrospektivě ve 2. zpěvu Nezvalova Akrobata. Také zde je systematicky užito prézentu. Nikoli ojedinělý je přenos sebeoslovení do množného čísla, kde „vy" = „ona" + „já": „Vzal bys za ruku prodavačku fialek / šli byste přes koncertní kavárny po cestě sypané pudrem do garderoby /.../ budete vždy znovu měniti kostýmy / aby nakonec usnula nahá v zátiší nedopitých sklenic."

Všechny typy záměny první slovesné osoby druhou, jimiž jsme se dosud zabývali, měly zřetelnou a sobě vlastní komunikační perspektivu. I když sebeoslovení nevyplňuje celou báseň, i když je dokonce neseno jediným slovesem ovládajícím nevelký úsek textu, vytváří v básni samostatnou enklávu, jejíž hranice proti okolí jsou relativně pevné. Příslušná výpověď vnáší do textu odlišný hlas.

Nápadnou odchylku od tohoto principu představuje jediný básník. Je to Vítězslav Nezval, a to výlučně ve dvou sbírkách svého přechodu k surrealismu - Skleněný havelok (1932), Zpáteční lístek (1933) - a v surrealistické sbírce Praha s prsty deště (1936).

Dnes kráčím se svěšenou hlavou
Po novém mostě nad Vltavou
Láska jíž trpěls potají
Mě opustila v tramvaji
Odjíždí na bicyklu sama
Tajíte před lidmi své drama
Bylo ti třiadvacet let
Ta láska hyzdí mě jak vřed

/.../

Lež s úzkostí mně hrdlo svírá
Opustila tě dětská víra
Sám sebe strašíš v zrcadle
Ty oči jsou už propadlé

Z tvých vrásek každý čte tvé hříchy
Mučí mě to jak nemoc míchy
Štítíš se dne jak moskyti
Chtěl jsi už stokrát umříti

Černá hodinka v biografu (Zpáteční lístek)

Zvláštní pozornosti vyžadují případy, jaké reprezentuje třetí a čtvrtý verš naší ukázky: k záměně osob dochází v rámci jediného souvětí, při přechodu od substantiva k vloženému větnému přívlastkovému doplnění. Je věru těžko představitelné, že by na tomto prostoru mohla nastat nějaká změna komunikační perspektivy, a neméně iluzorní by byla snaha rozeznat nějaké zákonitosti takových záměn, nějaké funkční odlišení výpovědí ve druhé osobě. Totéž platí o řadě míst dalších, například o několika pasážích v Signálu času (1931) a zejména v jeho závěru, o Revoltě šílenství („jak bys nezešílel / když od dětství mně hrozili peklem / když jsi křečovitě plakal vida v kancionálu obrovskou hostii /.../ když hrůza z kříže kreslí jej na čelo kdykoliv mne pojme strach" atd.), Dopisu Romanu Jakobsonovi aj. Zdá se, že tu nejde o nějakou speciální zaměřenost sebeoslovení, ale o samu zaměnitelnost; je nepředpověditelná a v duchu experimentu rozechvívá obrysy subjektu, představuje ho - jako na kubistických obrazech - v pohledu zvenčí i zevnitř zároveň. Je to jakási individuální Nezvalova verze toho, co jsme dokumentovali na programově ortodoxnějších textech Bieblových jako vypjatou surrealistickou „stálou pozornost" ke svému nitru, pojatému jako zdroj poznatků pro výzkum psychična. Ale perspektiva je tu obrácená: základnou je plynulý vlnící se proud lyrické konfese, který chce smýt hranice mezi pozorovatelem a jeho objektem, a snad i mezi subjektem a jinými subjekty, a také mezi subjektem a obklopujícím ho světem.

Zbývá poznámka o jednom aspektu sebeoslovení, který je více nebo méně přítomný v kterémkoli jeho užití. Je to vtažení vnímatele (máme ovšem na mysli jeho vnitrotextovou projekci, vnímatele virtuálního; ten je přítomen i tehdy, když lyrický subjekt na své úrovni nemá žádného partnera) do účasti na prožitcích a zkušenostech v textu sdělovaných. Nezávisle na logické struktuře komunikačních situací a jí navzdory má druhá osoba svou vlastní

energii, svou intenci navenek, své obrácení k někomu odlišnému od „já"; a tento moment se za určitých podmínek dostává do popředí.

Té neuprosíš, aby postála,
jen přeletí, jen dechne,
proklínej, jen se usmála,
a zapřísahej, nevyslechne.

Proběhni lesem křížem kráž
a každý strom ji skrývá
šepotem vroucím zaklínáš,
čermáčkem odpovídá.

Fr. Šrámek, Tajemství lesa (Splav)

Druhou osobou se tu mluvčí sdílí o své prožitky. Podobnou tendenci k obecnosti prostřednictvím samomluvy jsme viděli tam, kde místo individuálního subjektu začínal zaujímat subjekt obecný a sebeoslovení přecházelo v maximu, apostrofu kolektivu apod. U toho, čím se zabýváme nyní, naopak běží o individuum, ale o individuum kterékoli. Především však zcela v pozadí zůstávají poznávací nebo didaktické účely, zde jde o individuální zainteresování toho druhého, jenž je vyzýván, aby prožitek sankcionoval jako pravý a aby se na něm podílel. Je to jakási obdoba toho, co se rozeznává jako jeden ze speciálních významů dativu a tradičně nazývá dativem etickým. Akademická mluvnice češtiny si tohoto výkonu druhé osoby slovesné (nenáležitě ho omezuje jen na singulár) povšimla a jeho motivaci pěkně osvětluje „snahou mluvčího vyvolat důvěrnou účast posluchače na ději, o němž referuje, nebo dovolat se jeho spoluúčasti na svém dojmu z reality".[12] Stojí za zmínku, že právě tímto způsobem se druhá osoba - překračujíc hranice sebeoslovení - silně uplatňuje v próze, a to i mimoumělecké, například v esejích, reportážích apod.

Jako nástroj úsilí o zobecnění individuálního vztahu k nadosobním hodnotám se takto zaměřené sebeoslovení stává implicitní výzvou. Příklad ze Zahradníčka zastupuje tento aspekt přírodní poezie jako snahy nakazit vnímatele básnickou schopností úžasu nad stvořením:

Svislostí jehnědí nesmírně dojat vzhůru
prostorem obnaženým větví popatříš,
z propasti sirnaté až do andělských kůrů
jde tebou cesta každá jako kříž.

Obrazů hrůzou obrněných krev si žádá,
příkrosti nedostupné srdce vzplanuvší,
strom náruč rozevřel a věčnost mladá
z pupenců porozvitých v tebe zasrší.

Květná neděle (Žíznivé léto)

Seifert, vycházeje ze společné intimní zkušenosti dětství, naléhá na její prohloubení k hodnotám národním:

Ta stará báseň o vězni a ptáčku
jako by znovu zazněla tu zdůli
když z věže díval jsem se do obláčků.
Stával jsem tenkrát zmaten před tabulí

/.../

Je ticho a tu jenom lehké vánky
vzpomínku čeří; zatřpytí se v mžiku,
v lavici sedíš, hledíš do čítanky
a verše zpíváš o tom žalářníku.

Tam dole šumí řeč a dodaleka
pod krovy zvoní v rovinatém kraji,
řeč tvého srdce zpívající, měkká,

/.../

Na Bezdězi (Jaro, sbohem)

Příklady by se daly množit ad infinitum.

Jako se lexikalizují metafory, zná i tento typ sebeoslovení svou automatizovanou formu. V úloze jednoho ze standardizovaných prostředků emocionality hemží se básnické texty slovesy vnímání ve druhé osobě imperativu, různými *hleď!* a *slyš!*, jež ve svém původním významu jsou výzvami k vzrušenému znásobení pozornosti, ve své lexikalizované podobě však klesly na jakési částice nebo adverbia.

Pro následující zkratku historického pohledu (jenž aspoň náznakem musí doplnit dosavadní přístup typologický) je podstatné, že v meziválečné lyrice nabývá sice sebeoslovení rozmanitosti a stává se častým, ale to naprosto neznamená, že až tady se jako básnický postup teprve zrodilo. A. Okopień-Sßawińská mluví o něm jako o něčem, co je dávno známé v lyrice - na rozdíl od epické prózy, kde je spjato s moderními experimenty v oblasti narativní techniky. Jen náročný materiálový průzkum by potvrdil náš nezávazný dojem, že v průběhu devatenáctého století se tato promluvová forma vyvíjela od zaměření k obecnému podmětu a aforističnosti (připomeňme např. formulaci „poslední moudrosti" v závěru druhého dílu Goethova Fausta) k pravému sebeoslovení mluvčího jako jedince. Zároveň slábne potřeba reálné motivace takových výroků v rámci zobrazovaného světa pomocí uvozovacích řečí nebo dokonce za tímto účelem zvlášť uvedených postav („Protože jsi špatný chlap!" v jedné pointě Nerudova Hřbitovního kvítí vyslovuje „přítel"). Při listování novější lyrikou se vynořily nečetné, ale výrazné výskyty tohoto postupu. Nalézáme je například u mladého Machara:

Vidíš nad hlavou se nésti
černou bouři řadu let,
která v chvilky tvého štěstí
nepřestává blýskat, hřmět,
a tvé lkání je tak plané
jako stromů šumění,
protesty tvé veršované
praničeho nezmění /.../

Rezignace (Třetí kniha lyriky)

Poslední dvojverší nevýrazně dokládá zaměření tohoto „ty" výlučně k sobě jako k individuu. - U Sovy, zejména ve Vybouřených smutcích, vyznačuje sebeoslovení situaci osamělé introspekce. O Šrámkovi jsme se už zmiňovali, lze k němu připojit i Gellnera a předválečného i poválečného St. K. Neumanna, už od prvotiny (v Lásce je mj. několik zajímavých dialogů mezi lyrickým subjektem a jeho vlastní autostylizací). Nejhorlivějším uživatelem sebeoslovení je však v tomto pokolení Dyk, jmenovitě ve Válečné tetralogii.

Zdá se tedy, že autoři meziválečné generace mohli volit sebeoslovení ne už jako prostředek užívaný v určitém okruhu nebo poznamenaný jistou osobností, ale jako něco, co je obecným majetkem, součástí poetické „gramatiky", anonymního repertoáru. To ovšem nevylučuje, že pro někoho inklinace k sebeoslovení byla posílena jeho výskytem u určitých, jeho rodokmenu blízkých autorů: nápadná je například jeho hojnost v básních zahrnutých do Sépie a psaných poté nebo současně s tím, co se sebeoslovení stalo pravidelným příslušenstvím pozdní lyriky F. X. Šaldy. (Je o ní známo, že v rozporu s převládajícím hodnotovým klišé byla předmětem upřímného Halasova obdivu.) Šalda užil této formy velice výrazně i v několika básních starších, například v básni Na křižovatce z roku 1909:

Je chvíle tajemná, půl mezi létem, zpola
již mezi teskným podzimem.
Dnes, cítíš, osudová obrátí se kola
a cosi víc než listí sprchne v svitu mdlém,

jenž od západu po mracích sem šlehá.
V kruh těsný teď tě borovice sevřely,
co v korunách jim vře, je píseň bezebřehá:
a naráz cítíš vedle ní svůj život necelý.

Jak jsme viděli, proletářská poezie sahala často k druhé osobě jako k formě vyjádření obecného podmětu (vedle Hory i St. K. Neumann) nebo jako k výzvě ke sdílení prožitku obrácené ke čtenáři (Wolker). Přechod k čistému sebepozorování, uvolněnému vyjádření intimní zkušenosti minulé i současné usnadnil poetistickému proudu dojista Apollinaire

v Čapkově překladu, a nejvíc Pásmo se svým sugestivním počátečním alexandrínem „Tím starým světem přec jsi znaven nakonec". Aktuálnost tohoto podnětu dosvědčuje nejen citovaná vzpomínková pasáž Akrobata, ale i jedno ze dvou mott titulní básně Závadovy Panychidy, jež je právě citátem Pásma a sebeoslovením. U Závady, který i později pěstuje tento způsob označení subjektu ze všech nejintenzívněji, a především ovšem u mladého Halase (u kterého frekvence sebeoslovení po sbírce Kohout plaší smrt poklesá) dochází k přehodnocení oproti klasickému poetismu: místo sebepozorování se uplatňuje napjatější vztah mezi mluvčím a osloveným, zejména stylistický význam bilance a sebeusvědčení, nemluvě o výzvě, a forma se více přimyká k mimoliterárnímu předobrazu, k samomluvě. V tom se jmenovaným blíží i Hora, Zahradníček a Holan. Tento přesun se váže s obecnou orientací na dramatismus subjektu a tedy i na různosměrnost a rozpornost hlasů zaznívajících v nitru individua. Známe-li úlohu Georga Trakla a jeho překladatele Bohuslava Reynka v tomto procesu, můžeme předpokládat, že také tito autoři se na přehodnocení sebeoslovení významně podíleli. Je zajímavé, že rozvinuté užití druhé osoby označující lyrický subjekt se u obou nejsilněji projevilo v básních v próze. Reynek v raných verších ho užívá jen výjimečně, četněji až v druhé vlně své básnické tvorby po půli let třicátých. Ale také v Traklových textech veršovaných - třebaže tento autor pěstuje převahou básnictví třetí osoby se symbolickými událostmi a vidinami bytujícími fiktivně mimo subjekt - vystoupí někdy ve veršovaných textech sebeoslovení se stylistickými rysy velmi blízkými tomu, co jsme viděli u Halase, Zahradníčka nebo Závady.

Zšeří-li se,
potichu tě zanechává modrá tvář.
Drobné ptáče v tamaryšku zpívá.

Dobrý mnich
spíná umřelé ruce.
Bílý anděl navštěvuje Marii.

Jako noc tmavým věncem
fialek, žita a brunátných hroznů
jest rok nazírajícího.

U tvých nohou
otevírají se hroby nebožtíků,
vkládáš-li čelo do stříbrných dlaní.

Tiše přebývá
u tvých úst luna podzimní,
zpit mákovou šťávou temný zpěv;

modrý kvítek,
jenž tichounce zní v kamenech vybledlých.

Jasné proměnění

Význačné je také užití druhé osoby v pointách básní V parku a Záhy zemřelému, v první z nich dokonce s imperativem apelu:

Nehnuto ční na modrém rybníku
rákosí, drozd večer zmlká.

Ó! pak i ty skloň čelo
nad rozpadlým mramorem předků.

(obě básně ve sbírce Šebastián ve snu přeložil B. Reynek)

Také avantgardisté ve třicátých letech užili intenzívně a s uměleckou originalitou druhé osoby sebeoslovení ve svých experimentech, jak jsme ukázali na Bieblovi a na zajímavé promiskuitě zájmen a slovesných tvarů v několika sbírkách Nezvalových. Jádro Nezvalovy surrealistické produkce (a také Matka Naděje) jde už jinými cestami. (Oslovení hrdiny má silnou pozici v cyklech Roberta Davida a signalizuje čím dál větší odstup mezi subjektem díla a jeho autostylizací; zde ovšem běží o básnictví role, nikoli o lyriku vypovídajícího subjektu.)

Konec třicátých let přináší obnovu druhé osoby ve významu zobecnělého subjektu, jehož sebeoslovení je apostrofou národního kolektivu.

Kromě snahy přispět k osvětlení jedné složky meziválečné poetiky vychází tato studie také z jistého zájmu teoretického. Michail Bachtin, který spolu se svou školou tak významně přispěl k analýze umělecké literatury

z komunikačního stanoviska, ukázal význam polyfonie různých hlasů, střetajících se v próze a zvláště v románu, pro vyjádření světa v jeho mnohostrannosti a zápasu o svět mezi různými hledisky. Proti tomu postavil jednohlasí lyriky. Zdánlivě okrajová záležitost lyrického užití různých gramatických osob je jedním z dokladů, jak mylná je tato Bachtinova kontrapozice. (V tom smyslu se analýza sebeoslovení řadí vedle četných analýz poezie v termínech ironie, paradoxu a víceznačnosti, jak je známe např. z klasických koncepcí americké Nové kritiky.) Lyrický monolog je vším, jen ne omezením subjektu na jediný hlas, zploštěním vrstevnaté a mnohoznačné struktury bytí. Mnohohlasí, realizované prózou v řeči postav, autora, vypravěče atd., je v lyrice zabudováno do řeči jediného mluvčího, lyrického subjektu. Nevyužívá-li tedy lyrika postupů, jimiž se zabýval Bachtin, neobrací-li se například až na výjimky k různým sociálním dialektům, nachází místo toho svoje prostředky vlastní. Také ty, jak jsme viděli, bývají zakořeněny v různých způsobech zacházení s řečí mimo umění. S jejich pomocí otvírá se lyrice především niterné mnohohlasí subjektu. Signály této významové komplexnosti působí na čtenáře bezprostředně, apelujíce na univerzum jeho mimoliterární zkušenosti s jazykem; vědeckému poznání je ovšem zpřístupní jen pozornost k detailům poetiky a stylistiky díla.

Poznámky

[1] E. Benveniste, Structure des relations de personne dans le verbe, in: Problèmes de linguistique générale 1, Paris 1966, s. 225-226 (stať z r. 1946); srov. týž, De la subjectivité dans le langage, tamtéž, s. 258-266 (z r. 1958).

[2] To jest z co možná úplného díla 15 básníků (Biebl, Halas, Holan, Hora, Hořejší, Hrubín, Neumann, Nezval, Reynek, Seifert, Šrámek, Weiner, Wolker, Zahradníček, Závada), pokud bylo knižně poprvé vydáno před r. 1940; rozbor je soustředěn na autory nezvalovsko-halasovské generace.

[3] A. Okopień-Sławińska, kapitola Jak formy osobówe grają w teatrze mowy?, in: táž, Semantyka wypowiedzi poetyckej (Preliminaria), Wrocław 1985. Tato nejsystematičtější analýza uměleckého využití posunů mezi osobními formami mi byla známa už v r. 1986, když vznikal referát Halasova sebeoslovení (nyní viz M. Červenka, Styl a význam, Praha 1991), tj. zárodečná forma této studie. Zde však je nám citovaná polská práce všudypřítomným a inspirujícím pozadím, ať se s ní shodujeme, nebo rozcházíme.

[4] H. Křížková, Pervyčnyje i vtoryčnyje funkcii i t.naz. transpozicija form, Travaux linguistiques de Prague 2, Praha 1966, s.171-182; viz též Mluvnice češtiny 3 - Skladba, Praha 1987, s. 369. J. J. Kovtunovová hovoří v obdobných souvislostech o „komunikační metafoře"; viz stať Asimmetričnyj dualizm jazykovogo znaka v poetičeskoj reči, sb. Problemy strukturnoj lingvistiki 1983, Moskva 1986, str. 87-107.

Záležitosti blízké našemu tématu - sémantické a funkční posuny imperativu a otázky v lyrice - jsou tu prezentovány v termínech sémantické teorie S. Karcevského.

[5] Viz M. Červenka, Der Bedeutungsaufbau des literarischen Werks, München 1978.

[6]. Mukařovský, Dialog a monolog, in: týž, Kapitoly z české poetiky I, Praha 1948, s. 141 (studie z r. 1940).

[7] Jazykových prostředků takové neostrosti je více. Zajímavé je využití infinitivu, který nechává nerozhodnutý nejen kontrast první a druhé osoby, ale i modální protiklad mezi imperativem výzvy a indikativem budoucího času při formulaci básnického nebo životního programu. Srov. v Nezvalově Premier planu (Menší růžová zahrada): „Zvýšiti počet ohnivých doutníků pod suterény / a vtrhnout do vzduchu města jako akrobati, / připravující na dně sopek ohňostroj v čas vinobraní. / Psát do mračen ohnivější básně než je versaillské zlato / a spojiti oheň nebe s ohněm země." Zcela jinou modalitu má Halasovo „Mazurské bažiny podivných žab / lstivá melodie smrti / bahnem se zalykat / a zpívat příšerný zpěv lásky" (Sépie); snad jde i o eliminaci osob v momentu vmýšlení se do cizího osudu, kde třetí osoba by příliš zpředmětňovala.

[8] Roztržka mezi „já" a „moje duše" je zvlášť dramaticky rozvinuta v úvodní básni Horovy sbírky Dvě minuty ticha.

[9] Poznamenejme mimochodem, že Březinova duše může přejmout též roli mluvčího a její „ty" se pak vztahuje k lyrickému subjektu jako celku (pozdější báseň Královna nadějí).

[10] P. Fraenkl, Otokar Březina, Mládí a přerod, Praha 1937.

[11] O vnitřním monologu srov. J. Mukařovský, cit. d., s.144, a rozbor M. Procházky, Znaky dramatu a divadla, Praha 1988, s. 64.

[12] Mluvnice češtiny 3 - Skladba, Praha 1987, s. 369. Podobně už dříve M. Kubínová, Proměny české poezie dvacátých let, Praha 1984, s. 91n.