

MOTIVOVANOST V LYRICKÉ POEZII

Marie Kubínová

Úvaha, kterou právě předkládáme, je pokusem přiblížit se k fenoménu zvanému „lyrická poezie“ ze strany, kterou nabízí ani ne tak substantivum, jako přívlastek. Neslibujeme, že tu snad konečně rozřešíme záhadu „lyrična“ nebo „lyriky“. Chceme jen říci, že naše cesta nepovede přes zásadní rozdíl mezi poezií a prózou, tedy přes protiklad řeči veršované a neveršované; této problematice se v tomto svazku důkladně věnuje Miroslav Červenka. Tradičně uváděným atributem lyriky bývá, vedle absence příběhu, její tzv. subjektivní charakter: lyrika bývá pokládána za mnohem bezprostřednější výraz hovořícího subjektu, než jaký poskytují žánry příběhové. Před námi se tudíž nyní nachází rozlehlá problematika tohoto subjektu; abychom si ji poněkud zúžili a zpřehlednili, rozhodli jsme se nahlížet jeho aktivity sub specie jednoho jejich aspektu, tj. jejich **motivovanosti**.

Hned na samém začátku musíme předejít případnému nedorozumění. Slovem „motivovanost“ zde nemíníme jeden ze vztahů mezi označujícím a označovaným, tj. motivovanost jakožto protiklad arbitrárnosti znaku. Jakkoli by se mezi naším tématem a touto sférou sémiotické problematiky nejspíš daly najít určité spojovací nitky, nebudeme po nich dnes pátrat: rozestup mezi motivovaností coby opozitem arbitrárnosti a mezi tím, čím se nyní hodláme zabývat, se nám zdá být příliš velký, než abychom se jej pokoušeli nějak narychlo překlenout.

Motivovanost, kterou budeme mít na mysli, se rovná „zdůvodněnosti“: **zdůvodněnosti** výskytu něčeho (slova, slovního spojení, kompozičního postupu atd. - čehokoli, nač se v té které chvíli zaměří čtenářská pozornost) v lyrickém básnickém textu. Půjde nám tedy o podobný význam slova „motivovanost“, s jakým pracovali ruští formalisté, zejména Viktor Šklovskij, když analyzoval syžetovou výstavbu novely a románu (Šklovskij 1948). My se však chceme pohybovat v poněkud obecnější rovině, než na jakou se při svých exkurzech do historické poetiky zaměřil tento autor. Když se budeme ptát po možnostech obecného třídění

motivací, pak se nám eventuální lyrické protějšky těch motivací, které Šklovskij uváděl coby „motivaci cestováním“, „motivaci příbuzenstvím“ apod., objeví společně v jedné širší skupině. U formalistů se totiž zkoumání motivací převážně omezilo, jak na to upozornil i B. Ejchenbaum (Ejchenbaum 1971: 35-36), na oblast tzv. „materiálu“, tj. toho, co tvoří pouhý podklad a předpoklad pro uplatnění specificky uměleckého „postupu“ neboli „konstrukce“. Proto se také motivace v tomto pojetí mohla jevit jako faktor, který působení „konstrukce“ skrývá před vnímatelovými zraky: „...na osvetlenie teoretických problémov ... je najvhodnejším materiálom umenie nie plne motivované alebo náročky odstraňujúce motiváciu a obnažujúce konštrukciu“ (Ejchenbaum 1971: 36). Že se však motivace v uměleckém díle nemusí omezovat jen na vztahy panující uvnitř „materiálu“, dokládá následující (pravda, dost ojedinělý) výrok Šklovského: „obě části paralely jsou v Anně Kareninové spojeny tak slabě, že si můžeme představit tuto spojitost **motivovánu jediné nezbytností uměleckou**“ (Šklovskij 1948: 80; podtrhla M.K.).

Co s formalistickým pojetím sdílíme, je přesvědčení o těsném vztahu mezi mírou motivovanosti textových prvků a výsledným dojmem plynulé souvislosti textu. Právě narušení jeho koheze, resp. koheze určitého jeho aspektu (o tom viz dále) bývá pro čtenáře signálem „nemotivovanosti“ či „nedostatečné motivovanosti“; případně je pobídkou ke hledání takové pozorovací úrovně, kde lze odhalit motivaci samotného tohoto narušení kontinuity.

V úvodu jsme upozornili na dvojí, navzájem odlišný význam slova „motivovanost“. Této dvojznačnosti bychom se byli mohli snadno vyhnout, kdybychom místo „motivovanosti“ uvedli v nadpisu slovo „motivace“; právě s touto podobou termínu běžně pracovala ruská formální škola. Tím bychom se však byli vystavili riziku jiného možného nedorozumění: čtenář by totiž mohl právem očekávat, že řeč bude o genezi básnických děl, o reálných tvůrčích procesech. Motivaci má vždy nějaké **konání**, něčí akce. Tak pojímá motivaci i vnímatel díla, který však de facto není v kontaktu s touto akcí, nýbrž se jí pokouší zpětně rekonstruovat z jejího výsledku. **Někdejší motivace se mu vyjevuje skrze svou v díle zanechanou stopu; právě tu nazýváme "motivovaností"** (daného textového prvku). Teprve po tomto předběžném upozornění, že v celém dalším výkladu budeme mít co dělat nikoli s reálnou motivací, jež ovlivnila autorovy někdejší rozhodovací procesy, nýbrž s motivací hypotetickou, z díla rekonstruovanou, dovolíme si dále slova „motivace“ a „motivovanost“ podle potřeb kontextu zaměňovat. Přitom podotýká-

me, že pátrání po motivacích (motivovanosti) je legitimní a většinou i nezbytnou součástí recepční realizace významové výstavby díla.

Svá rozvažování začneme drobnou, takřka anekdotickou epizodou. Vítězslav Nezval vzpomínal:

Když mně bylo devatenáct let a když jsem přinesl Jiřímu Mahenovi své básnické prvotiny, řekl mi: „Četl jsem u nás v redakci našim mládencům vaši básničku na pohádkový motiv, která končí slokou: 'Ohnivě verše zemřely, fialka nevoní, tak tiše sníc, jde smrti vstříc děťátko na koni.' Když jsem jim to recitoval, řekl jeden redaktor: 'Vám se líbí to děťátko na koni, ale vždyť je to tam kvůli rýmu!'“ A Mahen mi řekl: „Kamaráde, ono se to tak nějak dělá.“ (Nezval 1950: 98)

Ponecháme stranou na konci citované mínění Mahenovo (kvůli němuž zřejmě Nezval celou příhodu uváděl) a soustředíme se na názor onoho nejmenovaného redaktora, jehož hlas budeme považovat za vyjádření jakýchsi obecněji platných vnímatelských norem a hodnocení; opravňuje nás k tomu, domnívám se, okolnost, že výtka „samoučelného rýmování“ či „samoučelného veršování“ čas od času vždy znovu zaznívá dokonce i v kritických recenzích. V čem tedy asi spočíval důvod nespojenosti tohoto redaktora?

Cosí je v básni „kvůli rýmu“ - a tato skutečnost je pocíťována a hodnocena jako něco negativního („vám se líbí..., ale vždyť...!“). Přitom asi sotva měla být zpochybněna obecně známá a nevyhnutelně platná skutečnost, že básník musí brát ohled také na potřeby rýmu, rytmu atd. Potřeby organizace zvukové stránky textu vždy do značné míry vymezují a omezují aktuální repertoár slov a slovních spojení; má-li být vytvořen rým, pak v rýmové pozici lze použít jen takové slovo, jehož znění se podobá jeho protějšku.

V básních psaných pravidelným veršem (ale nejen v nich) je slovo či slovní seskupení vždy motivováno mj. možnostmi participace jeho signifiant na příslušných zvukových strukturách. Nelibost citovaného redaktora tudíž patrně nevyvolal fakt, že daný obraz je v básni **také** kvůli rýmu; co mu vadilo, byl pocit, že se tu ocitl **jenom** kvůli rýmu. Motivace „kvůli rýmu“ tu podle jeho mínění nebyla **doplněna** ještě o nějakou jinou, další motivaci. Pokud tedy chápeme jeho hodnocení jako obecnější projev širšího vnímatelského vkusu a pokud zároveň nepochybujeme o průběžné motivaci básnického vyjádření potřebami zvukové organizace, znamená to, že vnímatel (alespoň vnímatel jistého typu či doby) zřejmě očekává vícero, přinejmenším však dvojí motivovanost toho, co se v básni říká. Čím dalším tedy mohlo a eventuálně i mělo být zmíněné

„děťátko na koni“ motivováno, souvislost jakého kontextu byla jeho přítomností narušena?

Pokud bychom pojímali danou strofu izolovaně (tak, jak byla prezentována v citované vzpomínce), mohli bychom předpokládat, že šlo o kontext **zobrazené předmětné situace**. Odkud se v líčené přírodní scénérii náhle vzalo znepokojivě nápadné, osamělé děťátko na koni, které navíc z nesdělených důvodů jde vstříc své záhubě? Mohla to tedy být motivovanost pravděpodobností skutečnostních prvků, jež se společně vyskytují v jediné pozorované situaci, případně požadavek explicitního zdůvodnění prvků „nepravděpodobných“, co daný obraz nesplňuje.

Zároveň však musíme již v této chvíli připomenout, že v lyrice postulát koheze zobrazovaného předmětného světa nebývá, na rozdíl od žánrů epických, pocítován jako norma základní, jako norma nejsilnější závaznosti. Vždyť odedávna vyhlášeným posláním lyriky je vyjadřovat to, co se děje „v nitru“ lidského subjektu, být výrazem subjektivity. To se má dít ne snad s vyloučením předmětného světa „vnějšního“, nýbrž v neposlední řadě skrze něj a jeho prostřednictvím. Emil Staiger (1969) v této souvislosti hovoří o lyrickém „naladění“, které ruší jakoukoli distanci mezi „já“ a světem; obdobně již dávno před ním Hegel charakterizoval lyriku jako druh, v němž subjekt „sděluje i nejsubstanciálnější a nejvěcnější skutečnosti jako své vlastní, jako svou vášeň, náladu nebo reflexi a jako jejich přítomný výtvar“ (Hegel 1966: 254). Jakožto čtenáři lyrické básně tedy nepředpokládáme, že výběr a posloupnost uváděných předmětných reálií by musel být motivován především jejich smysly vnímatelnými, „objektivními“ souvislostmi, jakkoli v mnoha básních je právě toto očekávání navozováno - tím, že se orientují na řečový žánr popisu (líčení), že mluví v nich bere na sebe úlohu „pozorovatele“. V zásadě je však úloha zobrazených předmětů v lyrice podstatně odlišná od epiky: soudí se, že jejich primárním úkolem je sloužit subjektivnímu sebevýrazu - ať již jsou prezentovány jako vnější podnět k citové nebo myšlenkové reakci, nebo jako exemplum uváděné v rámci nějaké úvahy, atd. Role „pozorovatele“ se zpravidla v básni kombinuje s rolí „komentátora“. Pohlédněme nyní znovu na zmíněnou Nezvalovu báseň,¹ tentokrát však jako

1 Citovanou báseň jsme zvolili proto, že právě k ní se uchoval doklad jednoho zcela spontánního vnímatelského ohlasu. Přitom si můžeme dovolit odhlédnout od malé umělecké původnosti tohoto juvenilního textu, který nese zřetelné stopy vlivu jednak poezie dekadentní, jednak a především vlivu Tomanova. Těsná vřátost básně do již zažitého systému norem nejspíš onomu vnímateli umožnila vůbec ji posuzovat, tj. nelibě nést to, co podle jeho názoru těmto normám oponovalo. Dodejme, že vzdálenější inspirace by se daly najít i v případě závěrečného motivu; připomeňme kupř. Goethovu báseň *Král duchů*.

na celek, a to z hlediska norem sebevýrazu subjektivity. Jeví se i v tomto kontextu poslední verš jako „nemotivovaný“?

ZASNĚNÍ

Měsíční rysy uvadlé
tancují v puklém zrcadle
pro bezejmenný hřích.
Kolébka mlčí. Vzpomeň ty
mámivých nocí chladné msty -
co čekali jsme v nich?

Tajemné hudby nehrají,
jen z břehů táhne po kraji
dumavé ticho vod.
Bolestná píseň života
k úderům hodin tiše lká
smuteční doprovod.

Ohnivě růže zemřely,
fialka nevoní,
tak tiše sníc
jde smrti vstříc
děťátko na koni.

(Most, 1922)

Především si všimneme, že v prvních dvou strofách lyrický subjekt pravidelně střídá obě své výše zmíněné „role“, roli „pozorovatele“ a „komentátora“: na začátku strofy je popisována vnímaná scenérie, následuje subjektivní „komentář“. První strofa je, mohli bychom říci, o něco „subjektivnější“ než druhá. To vyplývá jednak z výrazně metaforické, a tedy účast subjektivního náhledu dokládající interpretace vnímaného (ve strofě druhé je vnější, mluvčího obklopující skutečnost pojednána spíše neobrazně), jednak z povahy „komentáře“, jímž je zde útržek vzpomínky na ryze osobní, intimní zážitek: na jakýsi neplodný, vnitřně rozporuplný milostný vztah. Naproti tomu ve strofě druhé je „komentář“ stylizován spíše jako zobecnění zkušenosti nadosobní („bolestná píseň života“ - jakéhokoli, nejen „mého“), i když ovšem právě sdělení obsažená v předchozí strofě „zdůvodňují“, proč lyrický subjekt dospěl právě k takovému názoru.

Zvláštnost poslední strofy poté spočívá mj. v tom, že se v ní tato posloupnost „objektivní, vnímaný svět - subjektivní komentář“ nenaplní. Ačkoliv čtenář na základě dosavadního průběhu textu i na základě obecnějšího básnického kánonu očekává, že báseň bude zakončena nějakým osobním vyznáním či úvahou, ve skutečnosti stojí na konci opět záznam „vnější“, jakoby smysly vnímané situace. Poslední strofa se tak vymyká utvořivšímu se schématu;² jelikož je rozvinut na ploše celé strofy, není zde obraz smyslově vnímaného, jak tomu bylo dřív, pouhým útržkovitým zábleskem, podnětem k lyrické meditaci, nýbrž stává se ucelenější předmětnou situací. Proto ani otázka, kterou jsme původně vznesli nad izolovaně citovanou strofou, otázka po motivovanosti, resp. nemotivovanosti „dělátko na koni“ z hlediska soudržnosti představované předmětné situace, není beze smyslu; díky své výjimečné struktuře si poslední strofa vytváří a uchovává jistou samostatnost, v níž mohou platit i zvláštní, samostatné nároky na způsob motivovanosti.

Prozatím tedy můžeme říci, že závěrečný obraz (poslední tři verše) narušuje „hladký“ průběh vnímání textu jednak samotnou svou zdůrazněnou předmětností (neboť stojí v pozici, kde je očekávána výpověď „nepředmětná“, subjektivní „komentář“), jednak pak svým nečekaným a nezdůvodněným (nemotivovaným) výskytem uvnitř této předmětné situace, svou „záhadností“.

Tím však ještě nejsou vyčerpány důvody, proč mohl být tento obraz pocíťován soudobým vnímatelem jako nedostatečně motivovaný. Položme si nyní otázku, jak a čím je v básni vytvářena ona (úrovni dobových lyrických norem odpovídající) vnitřní jednota subjektu, vyjadřujícího prostřednictvím básně své individuální psychické „já“. Odpovíme si, že je tu manifestována především **jednotným symbolickým vyzněním** zúčastněných motivů. „Měsíční rysy“ jsou „uvadlé“, „zrcadlo“ je „puklé“, „bolestná píseň života ... lká smuteční doprovod“; to vše, včetně vyčítavé i sebemrškačské vzpomínky, vytváří jednotný významový kontext, přibližně pojmenovatelný slovy „melancholie z životní marnosti“. Tuto jednotnou atmosféru nenaruší, když jednotlivé motivy mají samy o sobě symbolický význam spíše opačný, jak je tomu u slova „tancují“, „kolébka“, u spojení „píseň života“, „ohnivé růže“. Tento

2 Vymyká se mu ostatně i rytmicky: na rozdíl od předchozích šestiveršových strof má veršů jen pět, chybí protějšek druhého verše strof předcházejících, a s ním i jeden ze sdružených rýmů.

jejich původně „optimistický“ symbolický význam je totiž v rámci větné výpovědi toliko prvním členem oxymorického kontrastu, který jej vzápětí neguje. „Kolébka mlčí“, „tajemné hudby nehrají“, „píseň života“ je „bolestná“ a „lká“, „ohnivé růže zemřely“; vše, co by potenciálně mohlo být světélkem naděje, je prezentováno jako nepřítomné, neuskutečněné, zničené. Komponentou výsledné melancholie, a to komponentou, jejíž účinek je zesilující, je vědomí vnitřního sváru, tedy sám střet protichůdných konotací (připomeňme pro zvláštní ilustrativnost verš „mámivých nocí chladné msty“, v němž se protichůdné významy střetají hned několikrát: „mámivé : chladné“, „mámivé noci : noci msty“, „chladná : msta“).

Na první pohled by se mohlo zdát, že funkci navodit právě takovýto oxymorický střet má i věta, zaplňující poslední tři verše. Vždyť také „děťátko na koni“ by samo o sobě mohlo mít - vzhledem ke konotacím obou svých součástí - spíše „optimistický“ význam, který kontrastuje s faktem, že „jde smrti vstříc“. Je tu však něco, co takovéto interpretaci brání. Na rozdíl od předchozích případů („kolébka mlčí“, „tajemné hudby nehrají“, „ohnivé růže zemřely“), kde větný podmět probouzel záblesk naděje jen proto, aby ji přísudek vzápětí zhatil, je zde posloupnost přesně opačná: přísudek s významem zániku („jde smrti vstříc“) je východiskem, zdánlivě „nadějnější“ podmět teprve následuje - jakožto jádro sdělení. Zde je, domnívám se, klíč k vysvětlení, proč i v kontextu jednoty vyjadřovaného subjektu může být „děťátko na koni“ pocíťováno jako cizorodý element. Předcházející citované věty ilustrovaly daný životní pocit již svým postupem - od naděje k beznaději; naproti tomu v závěru textu inverze konotačních významů otevírá báseň do znepokojivé neurčitosti. Tato inverze sice nepopírá dosavadní charakteristiku subjektu, nemá však ani funkci být jeho ilustrací, manifestací. Proč se tedy vůbec objevuje, a to v nejexponovanějším místě básně, tento motiv, mohl se ptát čtenář; proč „jde smrti vstříc“ právě „děťátko na koni“, a ne třeba „každý z nás“? Jednu ze skutečně vyřčených odpovědí známe: jediné „kvůli rýmu“.

Citovaný Jiří Mahen byl zřejmě s takto vymezenou, resp. omezenou motivovaností srozuměn („ono se to tak nějak dělá“), neoponoval jí ani citující jej Nezval (jednomu ani druhému ovšem v dané chvíli nešlo o nějaké teoretičtější uchopení problému). Přesto se, jak slova onoho nejmenovaného redaktora dokládají, právě to „děťátko na koni“ Mahenovi (a patrně i autorovi veršů) líbilo; koneckonců i sám nespokojený posluchač instinktivně vycítil, že právě toto místo by mohlo mít - byt

podle něj neprávem - zvláštní estetickou účinnost. Neprávem - nebo právem? Nezval a Mahen, jakožto básníci vybaveni větším porozuměním pro zvláštnosti básnického vyjadřování - a tudíž i menším respektem k závaznosti panujících konvencí, zajisté dobře věděli o estetickém účinku narušení normy, včetně norem soudržnosti různých kontextů básně. Těžko dnes můžeme zjistit, jak Nezval svou báseň kdysi skutečně psal: možná, že jej k závěrečnému obrazu skutečně inspirovala potřeba najít rýmový protějšek k již vytvořenému verši „fialka nevoní“- a teprve dodatečně mohl ocenit estetický efekt svého nálezu. Je ale též možné, že obraz „děťátka na koni“, působivě motivovaného právě svou nemotivovaností, se v jeho mysli objevil dříve než verše, které mu v básni předcházejí; že tedy „kvůli rýmu“ se v básni ocitl plně motivovaný, triviální motiv nevonící fialky.

Po více než sedmdesáti letech, jež uplynula od chvíle, kdy bylo napsáno Zasnění, nemůžeme dost dobře předstírat, že bychom se ztotožňovali se vkusem - zřejmě i na tehdejší dobu dost konvenčně tradicionalistickým - onoho vnímatele, jehož soud se nám shodou okolností dochoval. Jestliže jsme se tak dlouho snažili pohlížet na text jeho očima, pátrajíce po důvodech jeho nelibosti, pak jedině proto, aby před námi v pokud možno názorné podobě vyvstaly ony obecné, navzájem netotožné kontexty, v souvislosti s nimiž můžeme motivovanost, resp. nemotivovanost v lyrickém díle posuzovat. Pokusme se nyní o jejich předběžnou rekapitulaci.

Na předcházejících stránkách jsme postupně uvažovali o různých možných oblastech motivovanosti. Tak se před námi postupně objevila 1) **motivovanost potřebami budování zvukové struktury básně**; 2) **motivovanost potřebami konstituování popisované předměrné situace**. Kdyby onen znepokojivě málo motivovaný úsek textu byl jiné povahy, nebo kdyby jiné, tj. reflexivnější povahy byla rozebíraná báseň jako celek, byli bychom bývali museli zvažovat i soudržnost toho, co jsme zde nazývali „subjektivním komentářem“; pak by šlo o 3) **motivovanost potřebami formulace myšlenky či pocitu**. Dále jako oblast svým způsobem svébytná vyvstala 4) **motivovanost potřebami sebevýrazu lyrického subjektu**; jak jsme již měli možnost se přesvědčit, s ní úzce souvisí, ale není totožná 5) **motivovanost charakterem konotací značících jednotek**. A posléze je tu eventuelní 6) **motivovanost nemotivovaností** - tj. nemotivovaností vzhledem k některému (některým) z kontextů dříve jmenovaných.

Výčet, který jsme právě předvedli, je empirického a částečně intuitivního původu, postrádá tudíž jakýkoli systémový základ - ten se do něj pokusíme teprve dodatečně vnést (a zároveň tento výčet potřebně modifikovat) v dalších úvahách; prozatím má jen orientační funkci.

Nejméně pochybností patrně vzbudí vyčlenění oddílu prvně jmenovaného. Jakkoli je samostatnost zvukové stránky relativní,³ nikdo z vykladačů ani čtenářů poezie patrně nezapochybuje o tom, že výběr slov byl činěn v neposlední řadě též s ohledem na jejich znění. **Motivovanost potřebami zvukové struktury** básně funguje jako jakýsi všudypřítomný „filtr“: určité vyjádření, které by mohlo odpovídat potřebám, vyjmenovaným v ostatních „oddílech“, je nepoužitelné, jestliže jeho znění kupř. nemá takový počet a rozložení přízvučných a nepřízvučných slabik, jaké v daném místě textu požaduje či aspoň dovoluje metrická osnova.

V následujících skupinách je již výběr slovního vyjádření motivován především zřetelem k jeho významu (může ovšem jít i o význam, jež nese bezprostředně určitý zvukový útvar nezávisle na významu lexikálním, např. o stylistický význam nespisovného morfému; významy tohoto druhu přicházejí v úvahu ve sférách, které jsme označili číslicemi 4, 5 a 6). Jejich vyčlenění a rozčlenění je již značně problematičtější. Opodstatněná námitka může znít: jak to, že jsou paralelně vedle sebe stavěny oblasti, jejichž vztah v díle rozhodně paralelní není: v textu se různě překrývají, některá z nich je zcela nebo částečně součástí jiné, případně je mezi nimi poměr funkční hierarchie? Existuje vůbec jednotné hledisko, na jehož základě bylo toto roztřídění provedeno?

Odpovídáme, že určitým hlediskem jsme se řídili: byla jím **jednotnost typu operací, jejichž pravidlům se subjekt tvořící dílo musel v rámci té které kategorie motivovanosti podřizovat**, a jejich odlišnost od typu operací, které prováděl v rámci každé z kategorií ostatních. Jestliže uznáme za ústřední (jakkoli vývojem moderní lyriky zrelativizovaný) ten cíl lyriky, který je jí tradičně připisován: být v konečné fázi sebevýrazem lidského individua, pak musíme zároveň uznat, že tento cíl je naplňován prostřednictvím rozmanitých řečových aktivit. Dva z typů těchto aktivit jsme zařadili do našeho výčtu pod číslem 2 a 3: v prvním z nich na sebe vyjadřující se subjekt bere úlohu **pozorovatele** smysly

3 Podrobně se touto jen relativní nezávislostí zvukové složky díla na složkách ostatních zabývá Červenka 1993.

vnímané situace, v následujícím pak roli, kterou jsme pro nedostatek vhodnějšího termínu pracovně nazvali rolí **komentátora** (v širokém slova smyslu, neboť „komentován“ není jen pozorovaný vnější svět, jsou tu vyslovovány i s ním bezprostředně nesouvisející myšlenky, postoje, hodnocení; co do šíře svého obsahu patrně vhodnější označení „myslitel“ jsem zavrhla pro jeho přespříliš vznešené konotace).

Rovněž mezi oběma „rollemi“ existuje určitá hierarchie. Druhá z nich má k vytváření obrazu lyrického subjektu nepochybně bližší, bezprostřednější vztah, neboť zahrnuje mnohem více psychických aktivit, než „pouhé“ vnímání. Většinou tudíž role pozorovatele slouží nadřazené jí roli komentátora: popsany smyslový vjem bývá výchozím podnětem úvahy, kterou jako by byl vyvolal v život, případně může být úsek konkrétní reality prezentován jako v obrazotvornosti se vynořivší vzpomínka, na niž mluvčí ve sledu svých psychických pochodů narazil, jindy může být konkrétním „dokladem“ správnosti jeho uvažování, atd. Zejména v „tradiční“, předmoderní lyrice jsou básně bez „komentáře“, v nichž se lyrický subjekt omezuje výhradně na roli pozorovatele, spíše příznakovou výjimkou.

Když hovoříme o motivovanosti potřebami popisu předmětné situace, máme na mysli, že jmenované předmětnosti jsou motivovány svým výskytem (jakoby reálným; vnímatel jej posuzuje z hlediska pravděpodobnosti, či aspoň nevyloučení) v pozorovatelově zorném poli; jejich sled v básni znázorňuje jednak jejich prostorovou a časovou⁴ souvislost, jednak přesuny pozorovatelovy pozornosti. (Uplatňuje se přitom ovšem nezbytnost, charakteristická pro každé literární a vůbec jazykové líčení prostoru: nezbytnost převádění vjemů simultánních do sukcesivity jazykového projevu.)

Toto vše se uplatňuje i v aktivitě „komentátora“, ale jen natolik, nakolik se v tom kterém okamžiku sám stává „pozorovatelem“, tj. nakolik do jeho výpovědi vstupují (v úlohách, o kterých jsem hovořila, byl pravděpodobně ne o všech, před chvílí) určité rozsáhlejší, tj. své vlastní vnitřní uspořádání vykazující útržky předmětných situací. V ostatních přípa-

4 Moment časovosti se do zobrazované předmětné situace dostává jednak díky časovému, pohybovému charakteru mnoha jejích součástí (což samo implikuje, že tato předmětná situace není něčím jednorázovým, co by mělo nulový časový rozměr), jednak jistou volností pohybu, kterou je - na rozdíl např. od umění výtvarného - nadán „pozorovatel“ v literárním umění. Blíže k této problematice viz Kubínová 1986.

dech je to, co „komentátor“ říká, motivováno něčím jiným: postupem dění odehrávajícího se „uvnitř“, v psychice mluvčího. Vyjadřován (a vnímatelem díla posuzován) je pak logický průběh myšlenky, zveřejněná nebo nabízející se asociace (typu „vzpomněl jsem si, to mi připomnělo“ apod.), vytváření a argumentace hodnotících soudů atd.

Jak zobrazování předmětné situace, tak zveřejňování myšlenkových úkonů má své normy (které mohou být konkrétním dílem buď naplňovány nebo porušovány), svá měřítka konzistence; jako vnímatelé jsme schopni posoudit, zda popisovaná situace je nám předkládána v podobě, v níž mohla být „skutečně“ vnímána, stejně jako jsme schopni posoudit, zda vyslovovaná myšlenka je konzistentní či nikoli, zda zvolené příklady ji ilustrují dostatečně přesvědčivě, zda existuje předmětná souvislost mezi asociovanými jevy, atd. Je načase položit si otázku, odkud se v nás bere tato schopnost posouzení; odkud čerpáme svá měřítka? Odpověď tu bude pro obě sféry řečových aktivit společná. Základy měřítek konzistence, kritéria motivovanosti zde získáváme svou mimouměleckou zkušeností: zkušeností s tím, jak bývá uspořádán vnímaný časoprostor, a zkušeností s jeho jazykovým popisem, zkušeností s tím, jak sami formulujeme myšlenku pokud možno vnitřně nerozpornou a jak hledáme pro ni vhodné argumenty, nebo jak formulované a argumentované myšlenky nacházíme v řečových projevech jiných lidí. Úhrnem řečeno: motivovanost potřebami konstituování předmětné situace a motivovanost potřebami formulace myšlenky jsou v zásadě shodné s oněmi motivovanostmi, které se projevují v mimouměleckých výpovědích; aktivity mluvčího se zde řídí zákonitostmi, které ovládají celou sféru mimouměleckých dorozumívacích kompetencí. Ve svých dřívějších pracích jsem pro tuto oblast aktivit subjektu díla navrhla pracovní název „zobrazovaná komunikace“, jejího aktéra jsem nazvala „zobrazeným mluvčím“ (Kubínová 1993). Z tohoto hlediska vyjevují tyto dvě oblasti řečových aktivit, dvě různé sféry motivací, důležitý společný rys: obě společně můžeme nazvat **aktivitami zobrazeného** (tj. jakoby mimouměleckého) **mluvčího**.

„Pozorovatel“ a „komentátor“ jsou dvě role „zobrazeného mluvčího“, přitom však sám „zobrazený mluvčí“ je jen jednou z rolí celkového subjektu díla; tím vyslovujeme předpoklad (ostatně nikterak nový a mnohokrát potvrzený; blíže viz např. Mukařovský 1943-45; 1944), že celkový subjekt díla se aktivitami zobrazeného mluvčího nevyčerpává. Nebylo by problémem pokusit se již v tuto chvíli o jakési vymezení tohoto „celkového subjektu“; budeme se však držet poslušnosti, kterou

jsme si zadali ve výše uvedeném výčtu sfér motivovanosti. Tak se na pořad dostává problematika „**lyrického subjektu**“. Její rozsah a obsah ovšem budeme muset zkoumat ze dvou stran: na jedné straně ve vztahu k činnostem zobrazeného mluvčího, na straně druhé pak z hlediska otázky, zda a nakolik jeho projevy spadají či nespádají vjedno s oblastí působnosti onoho zmíněného subjektu „celkového“.

Lyrický subjekt, který jsme hledali a nalézali v citované Nezvalově básni, se projevoval zčásti jako „pozorovatel“, zčásti jako mluvčí vzpomínající a vyslovující hodnotící soudy o životě. Co však tvořilo jeho jednotící páteř, co jej vymezovalo jako individuum charakterizované vlastním prožitkovým světem, bylo společné ladění konotací zúčastněných slov, motivů, obrazů; jeho povaha byla těmito konotacemi symbolizována. Takováto **symbolizace** hovořící osobnosti nepatří - nebo patří jen velmi okrajově - mezi způsoby, jimiž se v příjemcově vědomí vytváří obraz mimouměleckého mluvčího; není tedy standardní součástí mimouměleckého expresivního kódu, a tudíž ji těžko můžeme řadit mezi mimoumělecké řečové kompetence. Motivovanost potřebami sebevýrazu lyrického subjektu proto musíme chápat nejen jako souhrn těch sfér motivací, jimiž je ovládán zobrazený mluvčí; také a především se s ní shledáváme v oné další oblasti, kterou jsme nazvali **motivovaností charakterem konotací značící jednotek**.

Z toho, co jsme právě řekli, vyplývá, že zobrazený mluvčí je toliko součástí (součástí různě „velkou“ a jak ukazuje lyrika dvacátého století, dokonce i jen fakultativní) lyrického subjektu. Lze tedy předpokládat, že motivovanost charakterem konotací, které se na jeho obrazu významně podílejí, je v lyrické poezii **normou silnější a univerzálnější platnosti**, než jakou má požadavek kompaktnosti předmětné situace či konzistence vyslovované reflexe. Jakkoli jsou např. v básni jmenované předměty zdánlivě motivovány pouze svým výskytem v momentálním pozorovatelově zorném poli, jsou to právě s nimi spjaté konotace, množiny poukazů k emotivně prožívaným hodnotám, co vytváří charakteristické emotivní „naladění“ (Staiger 1969), které bývá považováno za hlavní příznak lyrična. Každý jen trochu zkušenější čtenář přisuzuje motivovanosti konotacemi primárnější, „autentičtější“ postavení: ví, že básník mohl, ale také nemusel být svědkem té předmětné situace, kterou líčí, a koneckonců že také mohl, ale nemusel si skutečně myslet či pociťovat přesně to, co výslovně říká; v každém případě však svá slova volil s ohledem na „atmosféru“, tj. na konotace, jež jsou těmito slovy a jejich různými spojeními nesený. Na rozdíl od díla epického, kde je všudypřít-

tomnost konotací poněkud tlumena potřebou konstituování děje (na vnímatelském pólu pak zvědavostí na jeho průběh: dějovým napětím), v lyrice motivovanost konotacemi prostupuje celý komunikát zcela zjevně. Je tedy stejně **všudypřítomná**, jako je všudypřítomná motivovanost potřebami zvukové organizace veršovaného textu. Ba i té je dokonce do jisté míry nadřazena, neboť budování zvukových útvarů je de facto ve službách konotací - ať již tím, že určitý zvukový útvar je sám nositelem vlastních konotačních významů, nebo tím, že zvukové souvztažnosti signifiant vyvolávají v život odpovídající souvztažnosti v oblasti signifié (Jakobson 1960). Zároveň ovšem jako by tvorba zvukového artefaktu od této služby konotacím relativně odhlížela, autonomizuje se - neboť jakmile je jednou zvolen kupř. určitý rytmus, je především zapotřebí, aby byl v každém jednotlivém místě textu pokud možno dodržen.

Celým textem tedy procházejí motivace potřebami struktury zvukové a motivace potřebami struktury konotační; obojí pak (až na silně příznakové „extravagance“) nelze uskutečnit jinak než zapojením obecně jazykových, mimouměleckých vyjadřovacích kompetencí, tj. silněji či slaběji motivovanou řečovou aktivitou zobrazeného mluvčího. Každé slovo v básni tedy je, můžeme předpokládat, **současně motivováno trojím způsobem** (přínejmenším, neboť v konkrétních případech se mohou střetát i vícere, ovšem již nikoli takto univerzální motivace). Až na zmíněné výjimky, eliminující účast zobrazeného mluvčího (na myslí máme básně složené výhradně z jednotlivých, navzájem nesouvisejících slov nebo dokonce jen z izolovaných morfémů, slabik či hlásek), je lyrický monolog díky paralelnosti různých sfér motivací v zásadě „trojhlasý“.

Zeptejme se nyní, **kdo** vlastně k nám v básni takto „trojhlasně“ promlouvá. Zobrazený mluvčí, který popisuje, co vidí a slyší, vyjadřuje své myšlenky a vyznává se z citů, tak nepochybně nečiní řečí vázanou; veršová pravidla nepatří mezi mimoumělecké řečové kompetence, jejichž rámcem „zobrazeného mluvčího“ vymezujeme. Zobrazený mluvčí se nevyjadřuje veršem, podobně jako např. v opeře aktér na jevišti sice zpívá, avšak postava jím ztělesňovaná jako by nezpívala, nýbrž hovořila (s výjimkou árií, které jsou prezentovány třeba jako ukolébavka nebo jiná takřkajíc mimooperní píseň). Kdo tedy dbal na to, aby řeč básně plynula - z hlediska zobrazeného mluvčího jakoby jen jakousi zvláštní náhodou - ve verších a strofách, aby případně měla rýmy a eufonickou instrumentaci? Zobrazený mluvčí též hovoří o věcech proto, že je kolem sebe vidí, vzpomíná na to, co „skutečně“ prožil, vyslovuje myšlenky,

kteří jej napadají; kdo tedy určil směr jeho vidění, prožívání, myšlení tak, aby slova mezi sebou rozehrála rafinovanou hru konotací?

Odpověď je nasnadě: nepochybně ten, jehož záměrem bylo vytvořit svébytné, tak či onak esteticky působící umělecké dílo. Tedy sám tvůrce, básník, z hlediska recepčního pak onen v díle implikovaný a z díla rekonstruovatelný **tvůrčí subjekt**, o jehož pozici v recepční sémióze Jan Mukařovský říká: „...za každým uměleckým dílem pociťuje subjekt vnímající intenzívně subjekt znak dávající (umělce) jakožto odpovědný za duševní stav, který dílo ve vnímátele vyvolalo“ (Mukařovský 1943-45: 227).

Tento tvůrčí subjekt⁵ je nadán jak řečovou kompetencí mimouměleckou (v širokém slova smyslu, do něhož zahrnujeme veškeré možnosti mimouměleckého verbálního ztvárnění světa), tak i na ni navazující, ji modifikující i přesahující kompetencí verbálního vyjadřování uměleckého; prostřednictvím obojího vytvořil své dílo. Samozřejmě - lyrické stejně jako epické či dramatické; svůj tvůrčí subjekt mají díla všech druhů a žánrů. Znovu tedy přichází otázka: kde má své místo ona mnohokrát konstatovaná specifická, příznaková subjektivita díla lyrického? Spočívá snad jen v tom, že zobrazený mluvčí zde nevypráví nějaký jakoby skutečný, „objektivní“ příběh, a v důsledcích, které absence příběhu má pro zvýšenou aktualizaci těch potenciálních složek díla, které po „odečtení“ příběhu zbývají?

Na této odpovědi je zajisté mnoho pravdy; když jsme se však zabývali Nezvalovou básní, spontánně jsme docházeli ještě k jinému závěru. Před našimi očima postupně vystával obraz lyrického subjektu, který přesahoval fiktivního zobrazeného mluvčího tím, že byl symbolizován konotacemi značících jednotek a útvarů básně. Výběr konotací je, řekli jsme, doménou subjektu tvůrčího - avšak ani s ním nebyl lyrický subjekt Nezvalova textu totožný. Tvůrčí subjekt totiž zařadil do básně výraz (ono závěrečné „dělátko na koni“), který měl silně pociťované konotace, jež

5 "Tvůrčím subjektem" nazýváme tzv. „podmět tvůrčích činností“ (viz Okopień -Sławińska 1985), aniž bychom jej však považovali za subjekt „vnětextový“. Operace, které reálný tvůrce kdysi vykonal, jsou zakódovány ve svém výsledku; z něho jsou vnímatelem rekonstruovány. Nikoli ovšem ve své původní podobě, nýbrž v té, jakou je recipient ve svém snažení o rekonstrukci schopen odvodit. Viz též Červenka 1992.

však nebyly dost dobře slučitelné s obrazem lyrického subjektu, jak se až do té chvíle utvářel. Můžeme tudíž obecněji říci, že tvůrčí subjekt někdy volí konotace nejen bez ohledu na konzistenci projevu zobrazeného mluvčího, nýbrž také bez ohledu na vnitřní jednotu lyrického subjektu - konotace **motivované** (tj. esteticky působivé) právě nezvykle **vyšokou mírou své nemotivovanosti**. Podobně jako činí Miroslav Červenka (Červenka 1992), hodláme i my „lyrický subjekt“ a „tvůrčí subjekt“ (tento druhý nazývá Červenka i jiní autoři „subjektem díla“) navzájem odlišovat. Z hlediska našeho tématu **budeme za lyrický subjekt považovat onu „část“ subjektu tvůrčího, která se recipientovi vyjevuje jako lidská osobnost, charakterizovaná určitými postižitelnými, případně i pojmenovatelnými psychickými vlastnostmi a postoji**, ať již trvalejšími nebo momentálními, situačně podmíněnými. (Použijeme-li analogie s problematikou epického vyprávěče, jíž se v této knize detailně zabývá M. Mravcová, pak můžeme říci, že lyrický subjekt má svou zjistitelnou „psychickou fyziognomii“.) Jakkoli je tento lyrický subjekt implicitní (a to jak vzhledem k specifickým řečovým aktivitám tvůrčího subjektu, tak i k výpovědi zobrazeného mluvčího; skutečně explicitní subjekt by byl jen souhrnem sebecharakterizačních výroků na téma vlastní osoby: „já jsem...“), jde o útvar **tematizovaný**. Je to intencionální předmět - obraz lidské bytosti, který je v průběhu textu (resp. v průběhu recepcce tohoto textu) vybavován jistými konkrétními určeními.

Na lyrickém subjektu může mít značný podíl zobrazený mluvčí, nikdy jej však neobsáhne celý, neboť k jeho konstituování je zapotřebí ještě navíc aktů prováděných ve všudypřítomných, všeprostopujících doménách motivovaností zvukových a konotačních. Se subjektem tvůrčím může naproti tomu lyrický subjekt de facto splývat - ovšem jen za podmínky, že tvůrčí subjekt manifestuje takový stupeň vnitřní soudržnosti, jaký je nezbytný pro jeho uchopitelnost jakožto relativně celistvé osobnosti. Je evidentní, že o tom, co „patří“ a co „nepatří“ do představy celistvé osobnosti, zda a nakolik může tato osobnost obsahovat vnitřní svár a být eventuálně charakterizována právě svou rozporností, do značné míry rozhoduje konkrétní vnímatel - v souladu jak se svými individuálními dispozicemi, tak v souladu s příslušnými normami a očekávaním své doby.

Když říkáme, že lyrický subjekt může splývat se subjektem tvůrčím, máme na mysli toliko kvantitativní aspekt jejich vztahu: fakt, že existují díla, kde nic nevybočuje z té představy o lyrickém subjektu, kterou si

během recepcce utváříme, kde žádná z aktivit tvůrčího subjektu se nedostává s touto představou do zásadního sporu a tudíž není ve vztahu k lyrickému subjektu pociťována jako nemotivovaná. Mezi lyrickým a tvůrčím subjektem je však dost podstatný rozdíl kvalitativní, funkční. Na první pohled by se mohlo zdát, že podstatu lyrického díla vyjevuje jednoduchá funkční hierarchie jednotlivých hovořících „subjektů“: zobrazený mluvčí slouží (jakožto jeho součást) sebevyjádření lyrického subjektu, ten poté slouží (opět jako jeho součást, byť někdy s nadřazeným celkem co do rozsahu totožná) sebevyjádření (?) subjektu tvůrčího. V souvislosti s tvůrčím subjektem však dáváme za slovo „sebevyjádření“ otazník, neboť právem cítíme v této větě jakousi nepatřičnost, logický rozpor: definujícím přívlaskem „tvůrčího subjektu“ je „tvorba“, nikoli „sebevyjádření“ - jakkoli z hlediska umělce mohou obě činnosti spadat vjedno. „Sebevyjádření“ je - v umění i mimo ně - doménou expresivní funkce; jak jsme se pokusili ukázat jinde (Kubínová 1988), jejím protějškem na příjemcově straně je zájem o charakteristiku odesilatele: hledání odpovědi na otázku, „jaký je mluvčí?“. A nyní se musíme zeptat: je to opravdu tato otázka, co podstatným způsobem směřuje recipienta lyrického díla? Je jeho hlavním zájmem zjistit, jakými vlastnostmi se vyznačuje tvůrčí subjekt - nebo alespoň (neboť, jak jsme řekli, eventuální přesah tvůrčího subjektu vůči subjektu lyrickému spočívá v necharakterizovatelnosti), jakými vlastnostmi se vyznačuje lyrický subjekt? Naše čtenářská zkušenost svědčí spíše o opaku: např. na rozebírané Nezvalově básni nás esteticky nezaujala ani tak okolnost, že její lyrický subjekt má rysy melancholie a životního pesimismu (což ostatně zřejmě byla, a vůbec často bývá, jen volba jedné z dobově příznačných póz), nýbrž konkrétní dění mezi významy, jejichž společnou, přitom však jen jednou z mnoha konotací byla zmíněná charakteristika subjektu. Dokonce ani tam, kde se postoj subjektu jeví jako vysoce individualizovaný a, posuzováno měřítky kladenými na vlastnosti individua, vysoce hodnotný (ve své výše připomenuté knížce jsme básně tohoto typu nazvali typem „expresivně apelativním“; Kubínová 1988), nejsou referenční významy jednoduše a beze zbytku přeinterpretovávány ve významy expresivní, nýbrž obojí stojí a esteticky fungují vedle sebe, v nejrůznějších vzájemných dotecích. V mnoha jiných básních pak lyrický subjekt působí spíše jako bezděčný otisk reálné jednoty osobnosti, jako pozornost na sebe nestrhávající, průhledné prizma, jímž sledujeme zajímavě konturovaný „vnější“ svět a jeho hodnoty. Náš základní čtenářský zájem se pak upírá na kvality tohoto světa, méně již na kvality toho, kdo nám tento „svět“

předkládá v dané podobě k nahlédnutí. Jiná je pozice tvůrčího subjektu. Na rozdíl od tematizovaného či aspoň tematizovatelného lyrického subjektu vystupuje tvůrčí subjekt v díle právě a pouze jako ten, kdo toto dílo vytvořil. Vědomí, že dílo je produktem čísi tvořivé aktivity, je obecným garantem smysluplnosti celku i významovosti všech jeho částí; je svědectvím o intenci, která je sice recipientem ve snaze o postižení smyslu ustavičně hledána, která však nemusí být a nebývá odhalena a pojmenována ve své konkrétní určitosti.

Zrekapitulujme: tvůrčí subjekt je korelátém všech aktivit, jejichž prostřednictvím bylo dílo vytvořeno (Červenka 1992: 138), lyrický subjekt je korelát básnického „sebevýrazu“; je výsledkem specifického vnímatelského překódování, interpretace výpovědi v básnickém kódu expresivním. Můžeme se ptát, nakolik si ta která báseň toto překódování sama vyžaduje, nakolik je nezbytnou součástí její významové stavby. Tato otázka se stává aktuální zejména tehdy, když lyrický subjekt zůstává spíše v pozadí, když jeho obraz je méně „zajímavý“ než jiná témata. Podílí se i v těchto případech na významové struktuře, nebo je snad pouhým konstruktem literárněvědných badatelů, kteří jsou tradičně náchylní využívat právě jeho vlastností k celkové charakterizaci díla? Případ citovaného Nezvalova textu dává za pravdu spíše první eventualitě: ačkoli vyjadřovaný životní postoj zde nebyl nijak výjimečný a čtenářovu pozornost poutaly více jednotlivé metafory, přechody od konkrétního k abstraktnímu, od současnosti ke vzpomínce, náplň jednotlivých symbolů atd., přesto zvláštní, znepokojivé působivosti nabyl tento text v okamžiku, kdy prolomil dosavadní jednotu tohoto názoru, kdy přestal sloužit mimo jiné jako jeho ilustrace. Což znamená, že byla překročena hranice něčeho - a to „něco“ tu tedy muselo být nějak přítomno: alespoň jako norma, významotvorně aktualizovaná svým narušením.

Podobné postavení jako lyrický subjekt, vymezený svou psychickou identitou, zaujímají vůči tvůrčímu subjektu i ostatní oblasti motivací: každá z nich je oblastí norem, které si žádají vlastní způsob naplnění. To znamená, že tvůrčí subjekt při každém rozhodovacím aktu „slouží více pánům“. Jeho výslednou výpověď jsme již charakterizovali jako „vícehlasou“ (v podstatě „trojhlasou“), přičemž estetické napětí vzniká mj. právě v napětí mezi jednotlivými „hlasy“, v jejich harmoniích a disharmoniích. „Klasicky vyrovnaným“ se jeví dílo, které působí dojmem, že v něm byly zvládnuty různorodé požadavky všech těchto sfér činností ve stejné míře; takové dílo je „plynulé“, „přirozené“, v terminologii

ruského formalismu „plně motivované“ (Ejchenbaum 1971). V každé z těchto svých dílčích působností si ovšem tvůrčí subjekt může také občas počínat nemotivovaně, uchýlit se k „motivaci nemotivovaností“; takový moment vždy zaměřuje vstřícného recipienta k celkové intenci tvůrčího subjektu - jako takového, „mimo role“ (recipient méně vstřícný se spokojí s konstatováním, že umělec nedokázal dostát nárokům na něj kladeným).

Konkrétní podoba každé ze zmíněných norem se ovšem proměňuje s místem a časem. Například promluva zobrazeného mluvčího se řídí nejen normami mimouměleckého vyjadřování, platnými v čase vzniku díla, nýbrž je poměřována též s normami, které určují, jak v této době využívá mimouměleckých řečových kompetencí básnický text. Dobové zvyklosti poskytují měřítko soudržnosti zobrazované předmětné situace, stanovují míru její explicitnosti, účasti detailů, stejně jako soudržnost a explicitnost vyslovované úvahy, atd. Určují též míru, v jaké se může lyrický subjekt vzdálit od zobrazeného mluvčího, aniž by byla narušena jeho vnitřní jednota, tj. motivovanost sebevyjádřením. Přitom ne vždy a ve všech ohledech je norma spjatá s budováním obrazu lyrického subjektu volnější než norma aktivit zobrazeného mluvčího, poutaného zákonitostmi mimouměleckého jazyka i zákonitostmi vnímání a myšlení. Je pravda, že lyrický subjekt může „ospravedlnit“ jistou diskontinuitu projevu zobrazeného mluvčího; na druhé straně i podoba lyrického subjektu má své dobové normy, které rozhodují, o čem je zobrazovanému mluvčímu vůbec „dovoleno“ hovořit. (Tato volba témat je ovšem v konečné instanci opět volbou určitých „připustných“ či „nevhodných“ konotací; může jít např. o nepřipustnost „vulgárnosti“, „přízemnosti“, nápadné „všednosti“ apod., jindy naopak o vyhýbání se patosu či líbivé „poetičnosti“ atd.). Předmět, plně motivovaný například svou účastí v popisované situaci (v níž se umísťuje zcela věrohodně), se pak z hlediska normované podoby lyrického subjektu může jevit jako nemotivovaný, pohoršující - takto záměrně „uráželi krasocit“ svých současníků např. Neruda, Machar, Gellner a další.

K všeobecnému rozestupu mezi tvůrčím subjektem a zobrazeným mluvčím dochází v poezii moderní. Zřetelný průlom učinil symbolismus, který posunul lyrický subjekt (jenž je zde, jakožto hodnota individuality, implicitně silně tematizován) směrem od prostředkujícího zobrazeného mluvčího k bezprostřednímu subjektu tvůrčímu. Činil tak různými způsoby; například v básních Březinových zejména vyhrcovanou metaforičností, což je postup, kterému pro určitou jeho univerzálnost

budeme posléze věnovat samostatnou pozornost. V tuto chvíli si všimneme jiného prostředku, s nímž se setkáváme často v poezii Karla Hlaváčka: v básni je aktualizována taková podoba výpovědi zobrazeného mluvčího, která se blíží téměř normám epickým, jejich „příběhovosti“ - a to jen proto, aby mohla být o to nápadněji, významotvorněji narušována očekávaná souvislost, aby se (coby nositel „záhadnosti“) mohla plně projevit motivovanost nemotivovaností. Na myslí mám ony pro Hlaváčka příznačné, aktualizovaným vypravěčským postupem a leckdy i dějištěm konkrétně situované „příběhy“, jejichž aktéři i smysl jejich počínání přitom zůstávají utajeni. Jako příklad uveďme dvě strofy, první a závěrečnou, z básně Ironie (dodejme, že ani námi vynechaná strofa prostřední žádná vodítka k vyřešení záhady neposkytuje):

Vím, dneska půjde zas, až pozdě, neospalý,
a chrti, kteří předběhnou ho v nízkém osení,
mé myšlenky, jež zvečera již usínaly,
svým vytím probudí - dva chrti mdlí a zrosení...

...

Ač na dnešek ho sami zase vyzývali,
vím, po mezích až domů půjde v mokřém osení,
dva chrti, již se cestou po celou noc rvali,
poběhnou před ním, schváčení a mdlí a zroseni.

Kdo je onen neznámý, pravidelně se zjevující („vím, dneska půjde zas“), dvěma chrti provázený noční chodec, jaký je účel jeho putování? Kdo jsou ti, kdo jej „sami zase vyzývali“ - a k čemu, jestliže se jeho cesta uskutečňuje **navzdory** této výzvě („ač na dnešek ho sami zase vyzývali“): k příchodu, k setrvání? Nejhlubším omylem by ovšem bylo, chtít na tyto otázky najít jednoznačnou odpověď; ta prostě neexistuje, nerozlučitelná záhadnost je jedním z ústředních významových kvalit této básně. Pro Hlaváčkovu poezii má zvláštní platnost ta z několika Mukařovského definic symbolismu, která tento směr charakterizuje jako „básnictví gramatického přísudku: vypovídá se o něčem nebo o někom, ale subjekt, osoba nebo věc, o kterých se vypovídá, zůstává skryt“ (Mukařovský 1934: 220). Snad ještě více než tam, kde je tajemnost vtělena do neurčitých zájmen („kdos zašeptal“, „bylo to v jakési temné krajině“, „po proudu řeky kdosi šel“, „hrál kdosi na hoboje“) - neboť neurčité zájmeno může signalizovat, že bližší určení není podstatné:

„kdosi“ může znamenat někdo, lhostejno kdo -, sílí neurčitost předmětů výpovědi kontrastem s konkrétností dějiště, do něhož jsou zasazeny. V citované Ironii bylo toto dějiště prostorově orientováno mezi vnitřek obydlí (kde „mé myšlenky ... zvečera již usínaly“) a krajinu pozorovanou oknem, v níž se pravidelně odehrává líčená scéna. „Rozluštění“, tj. začátek a konec cesty, se navždy skrývá někde za horizontem dostupného výhledu. Konkrétně předmětně situován je i tajemný dialog ve Dvou hlasech:⁶

Dnes dvorce ani po klekání nezavřeli -
dva smutné dvorce na samotách propadlých -
dva hlasy se tam o cos hádaly a přely
při rudých stínech pochodní za vodou vzdálených.

Navozená scénérie předpokládá „příběh“ (jacísi lidé z neznámých důvodů „dnes dvorce ... nezavřeli“), čímž se připravuje půda pro následný kontrast: tvůrčím subjektem stanovená symbolická paralela „dva dvorce - dva hlasy“ se střetá s prostorovou lokalizací vyslechnutého dialogu, který by se přece podle všech zkušenostních pravidel měl odehrávat uvnitř dvorce jediného. Nesrovnalost uvnitř předmětné situace ztěžuje možnost dešifrování toho, co se v ní odehrává (jde o scénu milostného přemlouvání?), a tak relativizuje možnosti jakéhokoli jednoznačného výkladu této scény.

In medias res, větou s nevyjádřeným podmětem: „Měl něhu jejich kroků a teplo jejich těl...“, začíná rovněž „příběh“ v básni, kde se teprve ve třetí verši dovíme, že tímto podmětem je pravděpodobně (pokud totiž slovo „vál“ není užito obrazně) vítr: „když teprv pozdě k ránu vál přes můj Archipel“. Ony, ty, něhu jejichž kroků a teplo jejichž těl měl mít, zůstávají v celém textu nepojmenovány, ačkoli jsou aktérkami celé řady konkrétních úkonů:

U parku za večera je stihl v kruhu stát
a známou jakous píseň na flétny teskně hrát -
hrály tak tiše, dlouze a bílý měly šat.

⁶ Na tajemnou dějovost, kdy děj „pro zamlženost aktérů i důvodů jejich jednání nabývá... bizarně tajemného, ale také otevřeného, mnohoznačného smyslu“, poukázal právě v souvislosti s touto básní Zdeněk Pešat (Pešat 1985: str.27).

Pak zřel je tancující do parku zacházet...
Ač do rána je čekal - přec nevyšly již zpět -
když měsíc nad park vyšel, kdes v dálce začly pět...

Identifikace toho, kdo děje popisované v těchto dvou strofách pozoroval, je dalším zdrojem „záhad“. Gramaticky vzato by jím měl být podmět první a poté i čtvrté strofy: ten, kdo „vál“, tedy, jak jsme řekli, patrně vítr, který se zmíněných ženských bytostí dotýkal. Nezodpověditelná je však otázka, zda pojmenované činnosti („stihl“, „zřel“, „čekal“) mají být skutečně připsány „větru“ - v rámci jeho daleko jdoucí obrazné personifikace, nebo zda ve druhé a třetí strofě je pozorovatelem někdo jiný, tj. zda třetí mluvnická osoba tu není spíš „zrcizujícím“ zastoupením osoby první.

Citované verše (jako jednu z obzvlášť výmluvných ukázek bychom mohli připomenout ještě báseň s příznačným názvem *Záhada*, tajuplnost jejíhož lakonicky podaného děje neodstraňuje ani fakt, že v onom marně očekávaném čtvrtém poutníkovi můžeme poměrně snadno rozeznat symbol Spasitele) vesměs pocházely ze sbírky *Pozdě k ránu*. „Příběhový“, konkrétní pól, který vytváří napětí mezi konkrétní situovaností vyprávěného a nedostatečnou motivovaností toho, co se v tomto vyprávění odehrává, je ještě posílen v následující *Mstivé kantiléně*. Zde se zobrazený mluvčí důsledně ocitá na samé hranici mezi normami lyrickými a epickými: jednotlivé básně jsou scénami, jejichž posloupnost jako by měla vylíčit celé povstání geusů, jeho průběh. O to víc pak vynikne nemotivovanost uvnitř zobrazovaných dějů, mj. zahrnujících i přesahy k dalším dějinným událostem.⁷ Tajuplné napětí vládne výjevu davového očekávání a následné potupy kohosi nejmenovaného (zpěv V.), provází vystoupení ryšavého varhaníka (VII.), scénu úzkostného i brutálního zahnání psů (IX.), počínání krysaře (XI.). Nemotivovanými se tu ukazují nejen jednotlivé předmětné výjevy, nýbrž i některé leitmotivy. Zatímco kupř. opakující se motiv „marnosti“ těsně přiléhá jak

⁷ Srov. opět konstatování Z.Pešata (Pešat 1985), který mj. praví: „A pak se klene vysoko vzedmutý oblouk lidského hoře, symbolizovaný středověkými vzpourami, jednou revoltou gézů..., podruhé vzbouřením německých sedláků, potřetí osudem náboženské sekty novokřtěnců...“ (str.30). Autor si znovu všímá, jak v jednotlivých příbězích „kontrastuje konkrétnost samotného izolovaného dění s neurčitostí nebo lépe s mnohoznačností jeho smyslu, podobně jako tomu bylo v básni *Dva hlasy* ve sbírce *Pozdě k ránu*“ (str.32).

k pocitové charakteristice lyrického subjektu, tak k povaze zobrazovaného příběhu, pak „lhavost“, jejíž pojmenování téměř obsedantně prostupují pátou a sedmou část skladby, sice může rovněž vykazovat jakousi vazbu na lyrický subjekt (tj. na jeho dekadentní, lartpoumlartistní stylizaci, jež kladla důraz na umělost, na fantazijní původ předkládaného výtvaru a také na jeho lhostejnost k tradičním morálním měřítkům), tato spojitost je však zatlačena do pozadí nápadně nemotivovaným výskytem těchto pojmenování v řeči zobrazeného mluvčího.

Řekli jsme, že Hlaváčkova cesta je jen jedním ze způsobů, jak symbolismus významotvorně rozbíjí tradiční soudržnost projevu zobrazeného mluvčího a posouvá obraz lyrického subjektu směrem k umělecky specifickým aktivitám subjektu tvůrčího. Pro dalšího z představitelů tohoto směru u nás, Otokara Březinu, by byla zřejmě aktuální především druhá Mukařovského definice, která „určuje symbolismus jako básnictví obrazu, zejména metafory“ (Mukařovský 1934: 220). Nebudeme zde analyzovat Březinovy složitě budované a rozvíjené metafory; spokojíme se s konstatováním, že Březina ve svých básních do krajnosti využívá možností, které jsou v zárodku obsaženy ve fenoménu obrazného pojmenování jako takového - a právě o tomto fenoménu, o jeho vztahu k rozmanitým aktivitám, jež tvůrčí subjekt v jednotlivých svých „rolích“ vykonává, se nyní pokusíme stručně pojednat.

Není pochyb o tom, že volbu obrazného pojmenování a důsledky této volby připíšeme v poslední instanci, stejně jako volbu čehokoli dalšího, tomu, kdo dílo vytvořil: tvůrčímu subjektu. Jako každé pojmenování, i pojmenování užitá v obrazné funkci vnáší do textu určité konotace; zdrojem dalších konotací je pak konfrontace tohoto pojmenování s věcí aktuálně míněnou (tj. velikost a povaha rozestupu mezi oběma denotáty metafory), poté přicházejí ke slovu nejrůznější konfrontace s okolním kontextem, atd. Leckteré z těchto konotací budou vnímatelem zároveň využity k charakteristice lyrického subjektu, jež mohou obdařovat kupř. atributem „smyslovosti“, „duchovnosti“, „imaginativnosti“ atd., vnímavostí pro ty či ony stránky života a světa. Povahy zúčastněných konotací ani charakteru zvukové výstavby se sama okolnost, zda jde o pojmenování obrazné či neobrazné, příliš netýká; nijak podstatně jí není dotčena ani soudržnost lyrického subjektu. Do jeho obrazu se spojují určité navzájem slučitelné konotace, jiné, „neslučitelné“, zůstávají mimo a atakují jeho jednotu, to vše však opět bez ohledu na to, zda tyto konotace byly do textu vneseny pojmenováními obraznými či neobraznými. Zde všude je tudíž rozdíl mezi obrazným a neobrazným nedůležitý - a ne-

zjistitelný. Obraznost pojmenování, jeho odlišnost od pojmenování neobrazného, se vyjevuje na úrovni promluvy zobrazeného mluvčího - jakožto určité narušení její kontinuity.

Musíme ale ihned dodat, že je to narušení velice obvyklé, kanonizované - nejen jako básnickou tradicí plně legitimizovaný (a tedy sám o sobě nikoli významotvorný) zásah tvůrčího subjektu do projevu mimouměleckých řečových kompetencí, nýbrž též jako jistá, byť okrajová, součást těchto mimouměleckých řečových kompetencí samotných.

Potřeba blíže ozřejmit předmět, o kterém se hovoří, jeho srovnáním s jinou, obecně známější věcí, bývá naplňována již v mimoumělecké komunikaci; a i zde se přirovnání, jež, jak známo, nenarušuje syntaktickou a sémantickou strukturu věty, nejednou „zkrátí“ ve zvláštní sémantický útvar s podvojnou denotací: v obrazné pojmenování. Úmyslem mimouměleckého mluvčího přitom ovšem nebývá rozrušit významovou jednotu komunikátu, bránit mu ve směřování k pokud možno jasnému a jednoznačnému smyslu; jeho cílem je naopak skrze bližší objasnění určité části učinit celek zřetelnějším, srozumitelnějším.⁸ Ve své mimoumělecké podobě se tudíž metafora snaží co nejvíc eliminovat své potenciální „rozkladné“ účinky; tato její druhá stránka je naproti tomu plně využívána v textu uměleckém.

Vezměme si např. popis určité předmětné situace, např. krajinné scénérie. Nemá-li se tento popis minout s účinkem, je nutné, aby si vnímatel díla mohl tuto popisovanou krajinu ve své představivosti aspoň částečně vybavit - a to nejen jako jednotlivé objekty, které básně v nezbytné sukcesivnosti a mezerovitosti jazykového projevu jeden po druhém vyjmenovává, nýbrž v jejich simultánní koexistenci, v začleněnosti do výslovně nepojmenovaného „okolí“: v tom, co jsem v jedné ze svých starších prací, kde lze najít i podrobnější rozbor tohoto jevu, nazvala „horizontem předmětné situace“ (Kubínová 1986). V témže článku jsem se zmiňovala i o důsledcích, které pro představu tohoto „horizontu“ má okolnost, že některý z prvků v něm se vyskytujících je pojmenován obrazně: do utvářející se představy líčeného časoprostoru náhle vniká věc, která do jeho horizontu nenáleží, tedy věc z hlediska prezentace vnímané situace nemotivovaná. Touto svou „destruktivní“ funkcí (která

⁸ Pokud ovšem bereme v potaz toliko pozitivní komunikační záměr, nikoli snad nějaké úmyslné zastírání, „zamlžování“ pojednávaného tématu. Vhodně zvolená metafora může posloužit i tomuto „nečistému“ cíli; jak, o tom by bylo možno napsat rozsáhlou studii.

ovšem bývá východiskem nové konstrukce, tj. nejrůznějších významotvorných rekonstrukcí časoprostoru) obrazné pojmenování nápadně přesahuje oblast mimouměleckých řečových kompetencí a řadí se mezi bezprostřední („mimo role“ probíhající), specificky umělecké postupy tvůrčího subjektu.

Díky potenciální koexistenci dvou vzájemně protichůdných funkcí náleží metafora jednak do sféry činností zobrazeného mluvčího, zároveň však patří mezi prostředky, které tuto jeho činnost rozhodnutím tvůrčího subjektu „maří“, rozrušují její motivovanost. Pozice obrazného pojmenování, umístěného současně v odlišných, relativně samostatných a eventuálně i proti sobě působících sférách řečových aktivit, z něj činí obzvláště vhodný prostředek onoho nenápadného, těžce uchopitelného a slovy nepojmenovatelného „slévání“ významů pocházejících původně z různých výkonů, prostředek stírání hranic mezi zobrazeným mluvčím, lyrickým subjektem a subjektem tvůrčím, jež vede posléze až k onomu pro lyriku příznačnému (Staiger 1969) odstranění jakékoli distance, splynutí „já“ a „světa“ v nerozlišitelné jednotě. Nikoli náhodou bývá lyrická poezie natolik prostoupena metaforami, že odstín obrazné platnosti nabývají leckdy i pojmenování původně neobrazná; „poezie bez obrazů“ (Jakobson 1961) bývá pocíťována jako příznaková výjimka.

Zásadní průlom do hierarchie „tvůrčí subjekt - lyrický subjekt - zobrazený mluvčí“ (viděno z pozice autorské; z pozice recepčního kontaktu se tato posloupnost ukazuje v opačném pořadí) provedlo básnictví meziválečné avantgardy. Poetismus, alespoň ve svém teoretickém programu, eliminoval lyrický subjekt. Funkcí lyriky v tomto pojetí přestává být jakýkoli sebevýraz vnitřního světa individua; proti sobě stojí na jedné straně vnější svět - coby materiál určený k esteticky působivému přetvoření, na druhé straně pak tato přetvářející aktivita sama. Ta pak spočívá především v rozbíjení obvyklých, předuměleckých a mimouměleckých souvislostí, v rozbíjení „logiky“ objektivního uspořádání věcí i „logiky“ jejich vnímání a uvažování o nich. Jinými slovy: programem byla destrukce těch pravidel, jimiž se řídí zobrazený mimoumělecký mluvčí. (Jak jsem se pokusila ukázat jinde - Kubínová 1993, v básnické praxi nemohla být tato zásada uplatněna zcela důsledně.) Diametrálně odlišný program, zákonitě však vedoucí k výsledkům do značné míry podobným, měl poté surrealismus: jeho cílem bylo ukázat právě skrze dílo se projevující, sebevyjadřující se subjekt, který je tu tedy ústředním implicitním tématem. Je to však téma, na rozdíl od implicitně tematizovaných lyrických subjektů starších dob, absolutně „otevřené“:

zdaleka do něj nespadá jen to, co je vnímátel schopen sjednotit do obrazu jakéhosi psychologicky uceleného, individuálně se vymezujícího, představitelného a charakterizovatelného lidského jedince. Subjekt mají společně manifestovat **veškeré**, jakkoli disparátní úkony, jejichž stopy text nese. Důraz je přitom záměrně kladen právě na tuto disparátnost, znamenající „hle, co vše existuje a koexistuje v lidském podvědomí!“ Autenticitu této manifestaci „já“ pak má zaručovat automatismus tvorby. Ten pochopitelně nutí ignorovat racionální, mimoumělecky ustálená pravidla a schémata ztvárnění světa - podobně jako se tato pravidla snažil ignorovat, byl z jiných příčin, básník poetistický. Jak poetismus, tak surrealismus produkuje předmětný svět inkoherentní, z hlediska běžné zkušenosti dezorganizovaný a reorganizovaný, kde mimoumělecky dané normy soudržnosti jsou přítomny zejména skrze svá porušení. Ve funkci kompozičního tmelu je nahradil postup, který sice rovněž pochází již z mimoumělecké sféry, avšak teprve nyní se poprvé prosadil jako hlavní kompoziční princip výstavby básnického textu: postup představových asociací. Rozdíl mezi programem poetismu a programem surrealismu mohl být recipientem básnických výtvorů vnímán spíše jako odlišnost geneze než odlišnost významové výstavby. Z konkrétní významové výstavby, z povahy konotací, které v tom kterém díle převládají, pak také před recipientem poetistické či surrealistické básně zpravidla vyvstávají i jisté kontury psychologicky vyhraněného lyrického subjektu - navzdory programovým tezím, podle nichž měl být tento lyrický subjekt jednou eliminován, podruhé rozšířen za hranice jakékoliv individuální charakterizovatelnosti.

Hovořili jsme o poetismu a surrealismu, neboť především tyto dva avantgardní směry našly své uplatnění v české poezii. V měřítku evropském by ovšem bylo možno jmenovat směry další: dadaismus, kubofuturismus aj. Všechny tyto směry znamenají pro poezii zhruba totéž, čím bylo ve výtvarném umění vysvobození z „pout“ iluzivní figurativnosti: obrovské rozevření prostoru svobody pro tvůrčí subjekt. Kdykoli se později poezie vracela ke „klasičtějším“ podobám, kdykoli se vracela do rámce, jež tvůrčímu subjektu vymezují pravidla mimouměleckých kompetencí, kdykoli se vracela k individuálně pojímanému, celistvému lyrickému subjektu, byl tento návrat již jen jednou z možností, dobrovolně zvolenou alternativou: jednou zbořené bariéry již nikdy (aspoň až dosud) nenabýly své někdejší pevnosti. Přitom tyto bariéry byly v „předmoderním“ básnictví tak pevné, že nebyly vlastně ani vnímány: v trojhlasu lyrického monologu bylo naplňování požadavků

kladených na zobrazeného mluvčího, na „logičnost“ jeho řeči, na narušenou (s výjimkou působení obrazných pojmenování) věcnou souvislost situací jím popisovaných, tónem zcela samozřejmým. Zdá se, že jeden z hlavních zdrojů nejistoty, kterou, jak se zdá, pociťuje dnešní poezie (a zřejmě i další umělecké druhy), se skrývá v zatím marném hledání „důstojného protivníka“: norem podobně pevných, univerzálních a samozřejmých, na které by ještě bylo možno básnickým činem zaútočit.

To ovšem neznamená, že by snad z moderní a postmoderní básně mizel slovní materiál: i tehdy, když výběr a řazení slov již téměř vůbec nepodléhá pravidlům mimouměleckého vyjadřování, je to i nadále řeč, kdo po oslabení či úplném vymizení jedné ze složek lyrického „trojhlasu“ musí sloužit souzvuku obou „hlasů“ zbývajících. Označující, znění slov vytváří potřebnou zvukovou strukturu; zároveň jak toto znění, tak také a především významy jím nesené prostředkují příslušné konotace. (Může se tak dít pochopitelně jen proto, že konotace, hodnotové zabarvení řečových jednotek, jsou s těmito jednotkami asociovány již před dílem, před jeho aktuálním vnímáním - na základě dosavadní umělecké i mimoumělecké zkušenosti.) Na okraj dodejme, že v těchto případech se nejednou dostává ke slovu i „hlas“ v podstatě nový: „hlas“ grafického, výtvarného uspořádání textu.

V důsledku absence zobrazeného mluvčího či aspoň při podstatném narušení kontinuity jeho projevu se rozpadá promluvový či větný kontext, jednotlivé řečové prvky se izolují; což je moment, který, jak ukázal Mukařovský (Mukařovský 1928; Mukařovský 1938), vždy působí nebývalé rozšíření množiny konotací („akcesorních“, „skrytě symbolických významů“). Nenalézá-li vnímatel motivace toho, co je vyřčeno, v aktivitách zobrazeného mluvčího (tj. v onom „říkám to proto, že tak se věci mají“), je nucen je hledat ve zbývajících činnostech tvůrčího subjektu: jednak ve výstavbě zvukové, případně grafické organizace („kvůli rytmu“, „kvůli rýmu“, event. „kvůli grafickému obrazci“; vnímatel dostatečně obeznámený s moderní poezií již ale dávno nespojuje konstatování podobných motivací automaticky s negativním hodnocením⁹), jednak ve

⁹ Určitá tradice, táhnoucí se v moderním básnictví zhruba od dadaismu, naučila vnímatele nečinit tak apriorně ani v těch poměrně vzácných případech, kdy motivovanost zvukem, stavba rytmické linie nenachází odpovídající protějšek ve výstavbě konotační. Tehdy totiž z textu vystupuje jediná, souborná konotace: konotace nonsensu. I ten má své kouzlo, svou hodnotu.

výběru a kombinaci potřebných konotací. Ve chvíli, kdy je vnímatel přijímá jako to, co **primárně**, tj. v bezprostřední souvislosti s intencí tvůrčího subjektu, motivuje přítomnost užitých řečových jednotek a útvarů, mění se nejen rozsah konotací, nýbrž také do jisté míry jejich charakter a funkce: stávají se totiž předmětem vědomě zaměřené pozornosti. (To je patrně jeden z hlavních důvodů, proč bývá moderní poezii často připisována zvýšená intelektuálnost, naléhavější potřeba čtenářova racionálního úsilí.) Je pravda, že široké množiny konotací, které se tu rozevírají, neposkytují možnost jednoduché a už vůbec ne jednoznačné odpovědi na otázku po smyslu řečeného; záhadnost textu se spíše stupňuje. Na druhé straně však mizí iluze o náhodnosti, mimovolnosti konotací, ztrácí se možnost vnímat je bezděčně, jakoby mimochodem, „koutkem oka“ - tak, aby vnímatel byl zasažen jejich působením, aniž by však tušil, v čem vlastně kouzlo básně spočívá.

V úvodu jsme řekli, že míru motivovanosti chápeme zároveň jako míru soudržnosti - soudržnosti toho kterého z vyčleněných aspektů básnického textu. To bezesporu platilo v případě výpovědi zobrazeného mluvčího, který byl vázán mimouměleckými normami koheze promluvy. Co se týče lyrického subjektu, tj. implicitně tematizované postavy díla, pak rozpoznatelnou, byl více nebo méně zjevnou jednotu „psychické fyziognomie“ jsme prohlásili dokonce za jeho základní definiční příznak. Svou vlastní soudržnost (větší v případě verše pravidelného, menší u verše volného) má i zvuková organizace básně; její normy jsou předmětem zvláštní literárněvědné disciplíny, versologie. Jelikož naše publikace obsahuje samostatnou versologickou kapitolu, nebudeme se zde touto problematikou zabývat. Zbývá otázka, zda také stavba konotací má své normy, a dále, nakolik mají rovněž tyto normy schopnost činit text soudržným, tj. vyvolávat na základě předchozího úseku příslušná očekávání dalšího průběhu.

Pokud za důkaz existence umělecké normy (jako takové) považujeme určité nadindividuální, jakémusi okruhu umělců společné vlastnosti jejich výtvorů, pak i v oblasti konotací lze takovéto společné rysy vysledovat. Jak známo, mají básnická období či směry své oblíbené či naopak „nepřípustné“ konotace; básnické směry bývají dokonce charakterizovány svými typickými „slovy-signály“,¹⁰ k nimž se básníci uch-

¹⁰ Blíže k tomu viz Ginzburg 1974: str. 25-27.

lují pro jejich „emotivní atmosféru“, „stylistické zabarvení“ apod., jak různě bývají konotace nazývány.

Jisté normy se pak patrně projevují nejen ve výběru konotací, nýbrž také ve způsobech jejich kombinací. Dobově či směrově normován je zřejmě stupeň blízkosti či vzdálenosti vzájemně porovnávaných konotací, jejich soulad nebo kontrast: malé rozpětí požaduje např. klasicismus, naopak rozpětí značné je příznačné pro romantismus či surrealismus (oba směry posledně jmenované přitom ovšem od sebe ostře odděluje zásadně proměněná norma, týkající se povahy básnictví obecně). Zajímavá je z tohoto hlediska situace poetismu: na jedné straně nápadně demonstruje snahu o vzdálenosti co největší, na straně druhé tu však působí skrytá harmonizační tendence, vyvěrající z jedné společné konotace porovnávaných jevů: vše nebo téměř vše, o čem se hovoří, náleží ke smysly vnímatelné, smyslově okouzlující stránce světa.

I ve struktuře konotací tedy, jak patrně, působí určité normy; text, který je dodržuje, se po této stránce jeví jako motivovaný, tudíž by měl být i svým způsobem soudržný. Tato soudržnost ale patrně není srovnatelná s pevností zvukové stavby pravidelného verše nebo s kohezí zobrazené mimoumělecké promluvy. Vždyť konotace jsou obtížně uchopitelnou, efemérou, povýtce „podprahově“ vnímanou složkou řeči; navíc tvůrčí subjekt, do jehož kompetence volba konotací v konečné instanci spadá, se projevuje jako nositel celkového záměru, jehož podoba je ale jen zpětně uhadována z výsledné realizace: z díla. Na rozdíl od postavy zobrazeného mluvčího i lyrického subjektu nemá tento tvůrčí subjekt nějaká „objektivní“, mimoumělecky zakotvená měřítká vnitřní jednoty. Jako čtenáři očekáváme, že v rámci jednotlivého díla bude mezi konotacemi panovat soulad; toto očekávání si však uvědomíme až ve chvíli, kdy je naruší nějaký výrazně cizorodý prvek. Závisí pak jak na povaze textu, tak na kódu, s nímž k němu přistupuje vnímatel, zda důsledkem bude nepříjemný pocit, že cosi se vymklo tvůrčově intenci, nebo zda tato intence do sebe toto narušení absorbuje jakožto „záměrné“ (Mukařovský 1943), čímž se ovšem zároveň přetvoří její dosavadní obraz.

Způsoby kombinací konotativních významů (jak je zde nazýváme; autor sám volil jiná označení) se u nás zabýval především Jan Mukařovský. Činil tak při studiu konkrétního díla (např. Mukařovský 1925) i individuálního autorského stylu (např. Mukařovský 1939). Pokusil se též o jistou typologii, byl v souvislosti s jediným místem básně, tj. s jejím závěrem; v univerzitní přednášce Kompozice básnického díla (Mukařovský 1991) se zabýval různým poměrem ukončení básně

k předcházejícímu textu. Ještě soustavněji zkoumal autor konkrétní uspořádání konotací jakožto tzv. „motorický proud“ - ve studii O motorickém dění v poezii (Mukařovský 1985), napsané někdy kolem r. 1927 (text byl nalezen v autorově pozůstalosti). Nechť nás přitom nemýlí, že tato práce je z velké části (nikoli však, a to je důležité, výhradně) věnována zvukové organizaci verše. Již výše jsme upozornili, že všeprostopupující rovina konotací je se stejně všeprostopupující rovinou zvukovou nejen paralelní, nýbrž také je touto zvukovou organizací podstatně spoluvytvářena. Konotativní významy se aktualizují a vzájemně konfrontují mj. ve vztazích, které vznikají díky souvztažnostem zvukovým (v důsledku oné pro poezii příznačné „projekce principu ekvivalence na osu kombinace“, jak tento proces souborně nazval Roman Jakobson - 1960). Nositelem konotací je však i sám zvukový proud, jeho průběh - jako celek, stejně jako ty jeho jednotlivé části, které se z něho něčím vymykají, upozorňují na sebe. Konotace povstávající ze zvukové stránky textu se pak řadí mezi ostatní, stávají se plnoprávnou součástí výstavby díla.

Co si podobného se však odehrává ve vnitřní stavbě konotační roviny vůbec. Mluvili jsme o výběru a kombinaci konotací, samo rozlišení „výběru“ a „kombinace“ se však relativizuje faktem, že každá kombinace, vzájemná konfrontace zúčastněných konotací (nesených slovy, motivy či jinými značícími jednotkami) vnáší do díla svůj vlastní, další konotativní význam: kupř. konotaci zmíněné „blížkosti“ či „vzdálenosti“, případně jejich konkrétních projevů: „ostrého přeryvu“, „kontrastu“ či naopak „plynulosti“, „splývavosti“, konotaci plynoucí ze střetů „vysokého“ a „nízkého“, jíž může být kupříkladu „rouhačství“, atd. Tedy nejen sám konotativní charakter významů v básnickém textu, nýbrž i jejich ustavičné nové vyvstávání z probíhajících relací otevírá celkovou výpověď díla k nejjazším, nekonečně rozevřeným horizontům. Jestliže metajazyková funkce umožňuje peircovský fenomén „věčné sémiózy“¹¹ jako potencialitu, která v komunikační praxi nemůže být nikdy do důsledků naplněna (neboť by popřela sám smysl komunikace, jímž je dorozumění), pak převrácená analogie mezi metajazykem a konotovaným systémem, jak ji ve známém schématu zakreslil kupř. R. Barthes

11 Fenomén „věčné sémiózy“ může být populárně ilustrován na příkladě třeba následujícího fiktivního rozhovoru: „Alík je pes.“ „Co je pes?“ „Pes je zvíře.“ „Co je zvíře?“ „Zvíře je živočich.“ „Co je živočich?“ - atd. ad infinitum.

(Barthes 1967: str. 123-124), se projevuje i ve faktu, že umělecký, tj. konotovaný vyjadřovací systém dává věčnost sémiózy aktuálně zakusit a prožít. Je to samozřejmě „věčná sémióza“ jiného typu - další a další významy jsou tu nikoli výslovně konstatovány, nýbrž textem generovány, produkovány. Není také v pravém slova smyslu „věčná“: probíhá jen tak dlouho, jak dlouho trvá náš kontakt s dílem. V momentě, kdy kontakt končí, však jakési povědomí o této „věčnosti“ přetrvává: v pocitu, že v díle obsažené významy nebyly beze zbytku uchopeny a vyčerpány. Zdá se, že ze všech literárních druhů právě lyrická poezie nejbezprostředněji a nejkoncentrovaněji nabízí tento „výhled do nekonečna“. Předurčuje ji k tomu vysoké významové zatížení značících jednotek, plynoucí z vícenásobné motivovanosti všeho, co je v básni řečeno. Přitom chybí příběh, soudržnost fiktivního světa a v něm se odehrávajících událostí, které by případně odváděly pozornost od symbolických, konotačních motivací. Experimentální seskupování a přeskupování hodnot lidského světa¹² se v lyrické básni může odehrávat v takřka krystalicky čisté podobě.

LITERATURA

BARTHES, Roland

1967 „Základy sémiologie“, in R.B., *Nulový stupeň rukopisu. Základy sémiologie* (Praha: Čs. spisovatel), str. 61-132

ČERVENKA, Miroslav

1992 *Významová výstavba literárního díla* (Praha: Karolinum)

1993 „Literární artefakt“, in *Kapitoly z teorie literárního díla*, ed. M.Kubínová (Praha: Karolinum)

EJCHENBAUM, Boris

1971 „Teória 'formálnej metódy'“, in *Teória literatúry*, ed. M.Bakoš (Bratislava: Pravda), str. 19-53

¹² Lyrická poezie tedy podle našeho názoru velice zřetelně a nápadně plní obecnou funkci umění, jak ji zformuloval J.Mukařovský: „... hodnoty v uměleckém díle - z nichž každá sama o sobě je uvolněna od aktuální závaznosti, jejichž celek však nepostrádá platnosti potenciální - mohou se beze škody přeskupovat i přetvářet, mohou se experimentálně krystalizovat v nová seskupení a uvolňovat seskupení stará, mohou se přizpůsobovat vývoji situace sociální a novým tvářnostem dané skutečnosti, nebo aspoň hledat možnosti takového přizpůsobení“ (Mukařovský 1936: str. 51-52).

GINZBURG, Lidija

1974 *O lirike* (Leningrad: Sovetskij pisatel)

HEGEL, G.W.F

1966 *Estetika* (Praha: Odeon)

JAKOBSON, Roman

1960 „Linguistics and Poetics“, in *Style in Language*, ed. T.A. Sebeok, MIT Press, str. 350-377, česky in Jakobson 1969, str. 73-116

1961 „Poezija grammatiki i grammatika poezii“, in *Poetics - Poetyka - Poetika*, Varšava 1961, str. 397-418, česky in Jakobson 1969, str. 117-140

1969 *Slovesné umění a umělecké slovo* (Praha: Čs. spisovatel)

KUBÍNOVÁ, Marie

1986 „K otázce 'smyslové konkrétnosti' básnického obrazu a jejím sémiotickým konsekvencím, *Estetika* 23, 1986, č.4, str. 201-211

1988 *V území slov. K dorozumívacímu systému lyrické poezie* (Praha: Čs. spisovatel)

1993 „Tvůrčí subjekt a zobrazený mluvčí v poezii dvacátých let“, in *Proměny subjektu I*, ed. D.Hodrová (ÚČSL ČAV, Pardubice: Mlejnek), str. 78-101

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1925 „Pokus o slohový rozbor 'Babičky' Boženy Němcové, in J.M., *Kapitoly z české poetiky II* (Praha: Svoboda) 1948, str. 311-322

1928 „Máchův Máj. Estetická studie“, in J.M., *Kapitoly z české poetiky III* (Praha: Svoboda) 1948, str. 7-202

1934 „Předmluva k vydání Hlaváčkových Žalmů“, in *Kapitoly z české poetiky II* (Praha: Svoboda) 1948, str. 219-234

1936 „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty“, in J.M., *Studie z estetiky* (Praha: Odeon) 1966, str. 17-54

1938 „Genetika smyslu v Máchově poezii“, in J.M., *Kapitoly z české poetiky III* (Praha: Svoboda) 1948, str. 239-310

1939 „Próza K.Čapka jako lyrická melodie a dialog“, in J.M., *Kapitoly z české poetiky II* (Praha: Svoboda) 1948, str. 357-373

1943 „Záměrnost a nezáměrnost v umění“, in J.M., *Studie z estetiky* (Praha: Odeon) 1966, str. 89-108

1943-45 „Individuum a literární vývoj“, in J.M., *Studie z estetiky* (Praha: Odeon) 1966, str. 226-235

1944 „Osobnost v umění“, in J.M., *Studie z estetiky* (Praha: Odeon)
1966, str. 236-244

1985 *O motorickém dění v poezii* (Praha: Odeon)

1991 „Kompozice básnického díla“ (přednáška z let 1931-32), in
Studie o Janu Mukařovském, ed. D. Prokop (Praha: Karolinum)

NEZVAL, Vítězslav

1950 „Jak dělat poezii“, in V.N., *Eseje a projevy po osvobození*. Dílo
sv. 26 (Praha: Čs. spisovatel) 1976

OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, Aleksandra

1985 *Semantyka wypowiedzy poetyckiej* (Wroclaw et al.: Preliminaria)

PEŠAT, Zdeněk

1985 „Protikladnost a jednota poezie Karla Hlaváčka“, in Z.P., *Dialó-
gy s poezií* (Praha: Čs. spisovatel)

STAIGER, Emil

1969 *Základní pojmy poetiky* (Praha: Čs. spisovatel)

ŠKLOVSKIJ, Viktor

1948 *Teorie prózy* (Praha: Melantrich)