

JONATHAN CULLER

KAROLINUM

## Teorie lyriky

Jonathan Culler

---

Z anglického originálu *The Theory of Lyric*, vydaného nakladatelstvím Harvard University Press v roce 2015, přeložil Martin Pokorný. Doslov napsal Josef Hrdlička.

Vydala Univerzita Karlova  
Nakladatelství Karolinum  
Redakce Magdaléna Smějsíková  
Grafická úprava a sazba Filip Blažek, studio Designiq  
První české vydání

Kniha vychází s finanční podporou Ministerstva kultury ČR.  
Překlad a vydání této knihy bylo podpořeno programem *Progres Q12: Literatura a performativita*, realizovaným na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy.  
Published by arrangement with Harvard University Press.  
© 2015 by Jonathan Culler  
Translation © Martin Pokorný, 2020  
Epilogue © Josef Hrdlička, 2020

ISBN 978-80-246-4456-1  
ISBN 978-80-246-4457-8 (online : pdf )



Univerzita Karlova  
Nakladatelství Karolinum 2020

[www.karolinum.cz](http://www.karolinum.cz)  
[ebooks@karolinum.cz](mailto:ebooks@karolinum.cz)



---

# Obsah

---

|                                          |     |
|------------------------------------------|-----|
| PŘEDMLUVA K ČESKÉMU VYDÁNÍ               | 7   |
| PŘEDMLUVA                                | 13  |
| ÚVOD                                     | 17  |
| 1. KAPITOLA                              |     |
| Induktivní přístup                       | 27  |
| 1. Devět básní                           | 27  |
| 2. Čtyři parametry                       | 54  |
| 2. KAPITOLA                              |     |
| Lyrika jakožto žánr                      | 59  |
| 1. Různá pojetí žánru                    | 60  |
| 2. Lyrická historie                      | 69  |
| 3. Lyrický žánr                          | 101 |
| 3. KAPITOLA                              |     |
| Přehled teorií lyriky                    | 115 |
| 1. Hegel                                 | 116 |
| 2. Mluvní akty nápodoby, nebo epideixis? | 133 |
| 3. Performativ a performance             | 152 |
| 4. KAPITOLA                              |     |
| Rytmus a repetice                        | 161 |
| 1. Metrum                                | 173 |
| 2. Rytmus                                | 196 |

|                                             |     |
|---------------------------------------------|-----|
| 3. Zvuk a opakování                         | 210 |
| 5. KAPITOLA                                 |     |
| Lyrické oslovení                            | 227 |
| 1. Oslovení posluchačů nebo čtenářů         | 234 |
| 2. Oslovování jiných lidí                   | 247 |
| 3. Apostrofa                                | 258 |
| 6. KAPITOLA                                 |     |
| Struktury lyriky                            | 299 |
| 1. Zmapování lyriky                         | 301 |
| 2. Lyrická hyperbola                        | 316 |
| 3. Dramatický monolog                       | 322 |
| 4. Rámcování proběhnuvších událostí         | 335 |
| 5. Lyrická přítomnost                       | 348 |
| 7. KAPITOLA                                 |     |
| Lyrika a společnost                         | 363 |
| 1. Angažovanost a odstup                    | 364 |
| 2. Tři příklady                             | 376 |
| A. Epideiktická lyrika antického Řecka      | 376 |
| B. Renesanční sonet                         | 384 |
| C. Wordsworth                               | 391 |
| 3. Adornova dialektika                      | 402 |
| 4. Proplétání s ideologií                   | 408 |
| ZÁVĚREM                                     | 425 |
| DOSLOV K ČESKÉMU VYDÁNÍ<br>(Josef Hrdlička) | 431 |
| POZNÁMKA K TEXTOVÝM UKÁZKÁM                 | 439 |
| POUŽITÉ PRAMENY                             | 441 |
| SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY                   | 447 |
| JMENNÝ REJSTŘÍK                             | 451 |
| VĚCNÝ REJSTŘÍK                              | 457 |

---

# Předmluva k českému vydání

---

Jsem velice rád, že *Teorie lyriky* vychází česky. Tématem mé disertace byl strukturalismus,<sup>1</sup> a byl jsem proto inspirován myšlenkami Romana Jakobsona a pražské školy, i když nakonec se můj zájem zaměřil na strukturalismus ve Francii. Snaha zformulovat ucelenou poetiku, tj. probádat podmínky možnosti literárního diskursu, však pro mne zůstala ústředním zájmem i dlouho poté, co má disertace vyšla v knižní podobě, a příslušná perspektiva byla nakonec podnětem i pro vznik *Teorie lyriky*. Například Jakobsonovy výzkumy k deixi mne velice záhy přiměly uvažovat o zájmech a osloveních a to vedlo ke vzniku stati o apostrofě, která vyšla v roce 1977: zkoumal jsem v ní figuru oslovení v lyrické poezii, a podnikl tak úvodní krok v projektu, který vydal plné plody až s odstupem pětatřiceti let.<sup>2</sup>

*Teorie lyriky* se snaží podat obecný výklad distinktivních rysů lyriky v evropské tradici od starověkého Řecka až po 20. století, byť se nutně jedná o výklad dílčí, jednostranný a nepokrývající celé jazykové spektrum (ukázky čerpám pouze z řečtiny, latiny, italštiny, francouzštiny, angličtiny, němčiny a španělštiny). Kniha načrtává historii žánru, vyrovnává se s některými zvláště pertinentními teoretickými výklady lyriky, zkoumá roli rytmu a lyrického oslovení a snaží se vystihnout základní struktury lyriky. V americkém kontextu vyvolal pozitivní ohlas fakt, že kniha staví do popředí teoretického i praktického zájmu literární druh, který byl v poslední době zpravidla opomíjen, jelikož historizující a symptomatická čtení se zaměřovala na beletrii v próze. Kniha též byla

---

1 Jonathan Culler: *Structuralism: The Development of Linguistic Models and their Application to Literary Studies*, Oxford 1972; revidovaná verze vyšla pod názvem *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*, London: Routledge 1975.

2 Jonathan Culler: *Apostrophe, Diacritics* 7, 1977, repr. in: *The Pursuit of Signs*, Ithaca: Cornell University Press 1981.

zcela náležitě považována za příspěvek k teoretickým diskusím ohledně přístupu k poezii. Jak ve své recenzi pro *London Review of Books* objasňuje Colin Burrow, „Culler se (chvillemi trochu na způsob bojovníka ve studené válce literární teorie) staví proti dvěma ortodoxiím: po pravém boku čelí novokritické tendenci pojímat ‚lyrické básně‘ jako kvazidramatické monology, po levém boku má ortodoxii nového historismu, která od devadesátých let víceméně opanovala akademickou kritiku a která víceméně popírá samu možnost abstraktně uvažovat o ‚lyrice‘, jelikož všechny případy lyriky považuje za natolik zakořeněné ve zvláštních historických okolnostech, že je nelze smysluplně rozmístit v jediném rodokmenu a nelze jim přiřknout žádné fundamentální společné charakteristiky.“<sup>3</sup>

V evropských literárních studiích ovšem jedna ani druhá „ortodoxie“ nedominuje, a nejspíš bychom se proto u obou měli krátce zastavit. Stoupenci angloamerické nové kritiky (jak se příslušnému proudu začalo říkat) se snažili literární studia odklonit od autorů i literární historie a naopak je zaměřit na podrobné čtení literárních děl a u básní prosazovali princip, že je máme číst jako promluvu určité „persony“, nikoli autora.<sup>4</sup> Toto chápání básně coby výpovědi pronášené postavou pak vedlo k uplatnění pedagogické zásady, že učitel studenty nemá vybízet, aby báseň chápali jako autorské vyjádření, nýbrž má je podnítit, aby ji považovali za promluvu fikčního mluvčího, jehož situaci, cíle a vlastnosti mají zrekonstruovat. Pedagogické příručky udávají, že při setkání s básní se studenti mají ze všeho nejdříve zeptat, kdo mluví, v jaké situaci a za jakým účelem.<sup>5</sup> Tento úhel pohledu také poskytl základ pro teoretické přístupy (jež ovšem nezastávají sami noví kritikové), které chápou literární díla jako fikční nápodoby mluvních aktů ve skutečném světě, tedy například román jako nápodobu životopisu a lyriku jako fikční nápodobu „osobní promluvy“, a dále

3 Colin Burrow: *Ohs and Ahs, Zeros and Ones* (recenze *Teorie lyriky*), *London Review of Books* 39, 7. září 2017, č. 17, s. 33–35, dostupné na: <https://www.lrb.co.uk/v39/n17/colin-burrow/ohs-and-ahs-zeros-and-ones>.

4 Patří sem I. A. Richards, John Crowe Ransom, Cleanth Brooks, W. K. Wimsatt a mnoho dalších. Český filolog René Wellek, jenž byl před válkou členem Pražského lingvistického kroužku, výrazně napomohl rozšíření tohoto „inherentního“ přístupu k literatuře spoluautorstvím *Teorie literatury*, již vydal roku 1948 společně s Austinem Warrenem.

5 Instrukce tohoto druhu podávají obě vůbec nejvlivnější učebnice pro studium poezie v USA, tedy Laurence Perrine: *Sound and Sense*, New York: Harcourt Brace 1956 (a 14 následných vydání); i Helen Vendler: *Poems, Poets, Poetry*, Boston: Bedford 1997 (tři následná vydání).

tak posilují již tak rozšířenou pedagogickou praxi.<sup>6</sup> Dramatický monolog, ve kterém vystupuje postava v určité situaci a promlouvá buď sama k sobě, nebo k mlčícímu publiku, se stává vzorem lyriky jako takové.

V anglické poezii je mnoho básní, pro něž je naznačené východisko efektivní, avšak obecně vzato je zásadní nevýhodou této strategie, že zaměřuje pozornost na fikčního mluvčího a opomíjí všechny kvality básně, jež nevytváří fikčního mluvčí, nýbrž básník, tedy například rytmus, rýmová schémata, zvukové vzorce, intertextové rezonance a tak dále. Není asi náhodou, že se tento pedagogický model, v němž se s básní de facto zachází, jako by se jednalo o mikropovídku s vypravěčem, jehož musíme identifikovat a popsat, ujal přesně v době, kdy literární vzdělávání v USA ovládlo studium beletrie. Máme-li znovu začít vnímat, co je na básních specifického, musíme změnit model.

Druhá zmíněná ortodoxie je jednou odnoží historizující orientace v literárních studiích, která ve většině zemí prochází vlnami stoupajícího a klesajícího vlivu, avšak ve Spojených státech konce 20. století si vydobyla zvláštní prominenci a američtí kritikové se snažili analyzovat literární díla jako historické dokumenty, v nichž se odhalují pochybné ideologické předpoklady epoch, jež je zplodily. Lyrická poezie byla obecně vzato podobného zacházení ušetřena; byť se totiž kritikové k deklaracím univerzální platnosti lyrických básní stavěli skepticky, nezdálo se, že by se jejich rozbořem coby symptomů historických konfigurací dalo mnoho získat. Po odlišné argumentační linii se vydaly Virginia Jacksonová a Yopie Prinsová, specialistky na viktoriánskou poezii a editorky nedávno vydané „čítanky lyrické teorie“ (*Lyric Theory Reader*): přišly s historizující tezí, že moderní pojem lyriky je konstrukt akademické kritiky 20. století, která básně chápe jako vyjádření netělesné osoby, a že je omylem užívat zmíněného termínu, hovoříme-li o básních z dřívějších dob.<sup>7</sup> Mezi oběma ortodoxiemi je tedy určitá souvislost. Náležitou reakcí na zúžené chápání lyriky, jak

---

6 Viz Barbara Herrnstein Smith: *On the Margins of Discourse*, Chicago: University of Chicago Press 1978; a Mary Louise Pratt: *Towards A Speech Act Theory of Literary Discourse*, Bloomington: Indiana University Press 1977. Je důležité, že Smithová či Vendlerová a další interpreti se v případech, kdy báseň nepřipomíná běžný mluvní akt, tohoto pokynu sami nedrží.

7 *The Lyric Theory Reader*, ed. Virginia Jackson a Yopie Prins, Baltimore: Johns Hopkins University Press 2014, je v žánru antologií unikátní tím, že poznámky připojené na úvod kritizují pomatenost všech přispěvatelů, kteří podávají obecný výklad lyriky. Vyrovnané hodnocení tendence, kterou uvedený svazek reprezentuje, nabízí Stephen Burt: *What Is This Thing Called Lyric?*, *Modern Philology* 113, 2016, s. 422–440.

je propaguje pedagogika inspirovaná anglosaskou novou kritikou, však není domněnka, že krátké nenarativní básně západní tradice od Řeků po současnost, jež by zmíněné moderní pojetí deformovalo nebo významově ochuzovalo, nelze označovat za „lyriku“; spíše je potřeba si uvědomit, že lyrika – stejně jako všechno ostatní od atletů po zámky – na sebe s postupem času bere různé podoby, ale přitom zachovává mnoho společných rysů, jež musíme uznat, pokud si nemáme zahradit přístup k této bohaté tradici, kterou jsou pozdější básně formovány, a zbavit se možnosti porozumění. Pokud by se mělo bážirovat na tom, že pro básně z různých kultur a historických období, jež obvykle označujeme za „lyriku“, musíme používat různé termíny, rychle by vyšlo najevo, že žádné dané období před nás nestaví snadno popsateľnou, jednotnou praxi a že zároveň mnoho básní z příslušné periody sdílí mnoho rysů s tvorbou jiného období. Jacksonová s Prinsovou samy připouštějí: „Čím více se snažíme o diferenciaci lyriky transkulturním srovnáváním, tím více se zdá, že jde o univerzální fenomén.“<sup>8</sup>

Námítky, jež zazněly v kritických reakcích na *Teorii lyriky*, jsou rozmanité. Marjorie Perloffová knize vytýká, že opomíjí ohromné oblasti poezie 20. století, mimo jiné básně v próze, jež jsou z valné části „nenarativní a nedramatické, ale nejde přitom o plně ‚lyrickou‘ poezii: Kde je tedy její místo?“<sup>9</sup> Jelikož dvojice Jacksonová–Prinsová moderním kritikům vytýká, že ztotožňují lyriku s poezií vůbec, rád se hlásím, že já do lyrické domény básně v próze rozhodně neřadím: lyrikou míním verše, tedy verše, v nichž zásadní roli hraje rytmus, a ochotně též uznávám, že mnozí moderní básníci, kteří se označení „lyrika“ s ohledem na jeho provázanost se zvukovými vzorci a verbální intenzitou vzpírali, dokázali vytvořit poezii, pro niž označení „lyrika“ není případné.

Renesanční specialista Richard Strier mi vytýká, že příliš kategoricky odmítám básně pojímat jako výraz autorova osobního prožitku.<sup>10</sup> Je pravda, že většina mých značně útržkovitých poznámek k renesanční poezii se věnuje sonetovým sekvencím, jež chápu jako rozšířený kulturní fenomén, ve kterém básníci uplatňovali svůj talent v relativně předvídatelných scénářích a rituální aspekt těchto virtuózních výkonů je oproti osobnímu výrazu mnohem pozoruhodnější. Když ale polemizuji s teorií, podle níž bychom lyriku měli chápat

---

8 Tamtéž, s. 568.

9 Marjorie Perloff: Recenze *Teorie lyriky*, *Nineteenth-Century Literature* 71, 2016, s. 261.

10 Richard Strier: A Lover's Journal (recenze *Teorie lyriky*), *Modern Language Quarterly* 78, 2017, s. 111–112.

jako promluvu osoby, zdůrazňují přitom, že mnoho lyrických básní nemůžeme pojímat jako promluvu fikčního mluvčího nebo výroky o fikčním světě, nýbrž že se jedná o autora slova o tomto světě: čeho si máme cenit, co máme chválit, čeho je nutno litovat. Kdo si počíná jinak, ten podle mé úvahy tyto básně, jež se vedle pobavení snaží poskytnout i moudrost, tj. jež (jak hlásal Horatius) chtějí učit i těšit, trivializuje nebo znehodnocuje tím, že jejich výroky přiděluje fikčním personám.

Konečně Eva Zetzelmannová v rozsáhlé recenzi knize vytýká, že naratologie čili teorie vyprávění je oproti teorii lyriky rozpracovanější (s tím rád souhlasím) a že přehlídím vše, čím by naratologické teorie mohly k teorii lyriky přispět – zvláště vzhledem k tomu, jak často lyrika obsahuje narativní složky.<sup>11</sup> Jelikož je naratologie v České republice velice reprezentativně zastoupena a významní čeští badatelé, především Lubomír Doležel, který působil na severoamerických univerzitách a vytvořil originální dílo, má smysl se u otázky zastavit. Zetzelmannová je především stoupenkyní teorií estetické imerze a fikční světutvorby, jak se rozvinuly mezi naratology. Lyrické básně jsou většinou krátké, a není proto evidentní, zda čtenáře skutečně navádějí k pohroužení do zvláštního světa. Když pročteme celou sekvenci Shakespearových sonetů – což ale není obvyklá zkušenost: většinou si básně vychutnáváme jednotlivě –, můžeme se ocitnout ve stavu pohroužení; primárně se však pohroužíme do světa alžbětinských hodnot a předpokladů, nikoli do světa fikčního, i když se samozřejmě můžeme zamýšlet i nad tím, zda jsou adresáti těchto básní skuteční, nebo smyšlení. Ty nejpoutavější výroky v Shakespearových nejpamětihodnějších sonetech se však netýkají světa fikčního, nýbrž skutečného: jsou to výroky o čase, lásce, chťích, neduzích společnosti, společenské zodpovědnosti a možném působení poezie v reálném světě.

K představě, že se teorie lyriky pohne kupředu díky zájmu o pohroužení ve fikčních světech, jsem velmi skeptický. Pravděpodobnější je, že se takto ocitneme na nebezpečném scesti a model románu převálcuje specifika lyriky. Přesně to se stalo s představou, že lyrické básně jsou promluvami fikčních postav, jež můžeme chápat v analogii k románovým vypravěčům. Stejně jako současná naratologie přisuzuje všem románům vypravěče, i když třeba po postavě, jež daný příběh vypráví, nejsou žádné zjevné stopy, postuluje ame-

---

11 Eva Zetzelmann: *Apostrophe, Speaker Projection, and Lyric World Building*, *Poetics Today* 38, 2017, s. 189–201.

rická nová kritika, že veškerá lyrika je promluvou persony, i když třeba daná báseň žádnou věrohodnou mluvní situaci neevokuje, a naopak žádá, abychom ji brali jako skutečný výrok o našem světě. Při přejímání naratologických modelů tkví riziko v tom, že budeme nadále opomíjet ty nejspecifičtější formální rysy lyrických básní, rysy, pro něž v románových fikčních světech není žádná přímočará analogie. Pokud se tu nějaké srovnání nabízí, pak by nás model lyriky spíše měl podnítit k pochybnostem o naratologickém modelu, který u všech narativů vyžaduje vypravěče. Filmy koneckonců také vyprávějí příběh, ale bez vypravěče: prezentuje nám je kinematografický aparát. A stejně nám jsou pro poučení a pro potěšení prezentovány i básně. Analýza lyriky by měla být velice obezřetná, pokud jde o přejímání předpokladů či procedur z rozboru vyprávění, byť je třeba sebevíc subtilní a sofistikovaný.

Mohu jen doufat, že seznámení s *Teorií lyriky* čtenáře pobídne, aby lépe vnímali rozmanitost lyriky v jazycích, jimiž sami disponují, nepředpokládali, že básně jsou objekty určené k interpretaci, nýbrž hledali přístupy k potěšení z jejich rytmů, zvukových vzorců, verbálních her či imaginativní energie, a ideálně se jich několik naučili nazpaměť.

---

# Předmluva

---

Kniha, již zde předkládám, vzešla z fascinace oněmi zvláštními způsoby, jimiž se lyrika obrací k času, větru, vázám, stromům nebo zesnulým a žádá je, aby něco učinili nebo přestali činit. Od Řeků až do současnosti básníci adresují světu své apely s nadějí, že jim svět odpoví, a prosby, jež vyslovují, často znějí velmi svůdně. Oč tu vlastně jde? Co se z těchto podivných způsobů vyjadřování dozvídáme o závazcích a ambicích lyrické poezie a jak k ní máme přistupovat?

V článku z roku 1975 jsem hájil názor, že apostrofa coby zvláštní způsob oslovování je ústřední složkou lyrické tradice a trestí všeho, co je na lyrice projevem největší smělosti a možná i hrozbou maximálního ztrapnění. V uvedené stati – a je semínkem, z něhož následně vyrostla tato kniha – jsem se rozešel s vlastním akademickým výcvikem, vedeným v duchu angloamerické nové kritiky: v ní se vyhrocená pozornost zaměřená na jazyk literárních děl věnovala složkám, které nejvíce přispívají ke komplexnímu výkladu básně, a vzhledem k mimořádnému významu stanovení tónu – Jakým tónem mluvčí promlouvá? – bylo zvykem apostrofy opomíjet: jelikož jsou jednoznačně poetické a ostře se liší od běžného jazyka či uvažování, nelze je využít k identifikaci žádného tónu známého z obvyklé zkušenosti, a proto bývají odsouvány stranou, nebo jsou nanejvýš považovány za konvenční příznaky citové intenzity. Co se však dozvídáme ze samotného faktu, že jsou v básních obsaženy?

V témže roce 1975 jsem vydal knihu *Strukturalistická poetika*. V ní bylo předvedeno, čím mohou nové francouzské teorie přispět ke studiu literatury. Zároveň jsem vyzýval, aby se studium literatury neomezovalo na rozvíjení nových a stále spleťtějších interpretací literárních děl, nýbrž prozkoumalo základní struktury a konvence, díky nimž mohou literární díla v očích čtenářů mít ty významy a dosahovat oněch účínů, které jim jsou vlastní: stručně řečeno jsem tvrdil, že poetika má mít primát oproti hermeneutice. Můj článek o apostrofě sice rozhodně byl také příspěvkem k poetice, nicméně odlišným od

toho, co jsem podnikal ve *Strukturalistické poetice*. V uvedené knize, konkrétně v kapitole Poetika lyriky, mi především šlo o významové úkony, pomocí nichž čtenáři konfrontovaní s básní tvoří interpretace. Poetiku jsem chápal jako snahu zvýraznit jednotlivé tahy interpretačního procesu a vnést do operací literární kritiky systém. Naproti tomu článek o apostrofě – ačkoli jsem si to v dané době neuvědomoval – se již neřídil základním předpokladem nové kritiky (básně tu jsou k tomu, abychom je interpretovali), nýbrž snažil se probádat ty nejvíce znepokojivé a matoucí aspekty lyrického jazyka a různé druhy svůdných efektů, jichž je lyrika schopna.

Tyto mé rané úvahy k lyrickému oslovení tvoří základy obsáhlejšího zkoumání, které podnikám zde a ve kterém se věnuji i jiným aspektům toho, jak lyrika poutá čtenáře. Především se ale snažím vytyčit obecný rámec, určitou teorii lyriky, která nás vybízí věnovat těmto rysům lyriky soustavnou pozornost a nenechává se svírat úzce pojatými modely, které v posledních letech určují půdorys většiny přístupů k lyrické poezii.

Studium literatury klade už delší dobu hlavní důraz na vytváření stále důmyslnějších, subtilnějších a složitějších interpretací literárních děl a valná část výsledných úvah je velice zajímavá; osobně mi však bylo ku prospěchu se od podobných cílů odvrátit. Mým nynějším cílem není dospět k vyšší komplexitě, nýbrž zaměřit se na některé zvlášť poutavé básně v tradici západní lyriky, aniž bych pro ně podával nové interpretace. Chci zaznamenat, jaké druhy potěšení skýtají, upozornit na to, jak zvláštní mluvní akty provádějí, nasvětlit jejich specifické rétorické strategie a poskytnout alespoň dílčí výklad pro vějř historických možností, který rozvíjejí.

Vzhledem k tomu, jak dávne jsou počátky nynějšího projektu, není v mých silách poděkovat všem, kdo o mou práci projevíli zájem a poskytli mi další příklady, připomínky i kritické námítky. Některé konkrétní závazky tu však mohu vypsát jmenovitě. Zvláštními díky jsem zavázán klasickým filologům, kteří v průběhu let posoudili mé texty k řecké a latinské lyrice a nesnažili se mě vyhnat z pole své vlastní kompetence, nýbrž poskytli mi připomínky a slova povzbuzení: jsou to Fred Ahl, Alessandro Barchiesi, Neil Bernstein, Gregson Davis, Michele Lowrieová, Richard Neer, Sarah Nooterová, Mark Payne, Hayden Pelliccia a Pietro Pucci. Samozřejmě jim nelze dávat za vinu mé vlastní chyby, v nichž se mi snažil zabránit Allison Boex.

Tato publikace by nevznikla bez přístupem ke knižním fondům Cornellovy univerzity a pařížské Národní knihovny. Jsem rovněž zavázán knihovníkům Americké akademie v Římě a v National Humanities Center, zcela ideálního

místa pro přípravu rukopisu. Zvláštními díky jsem povinován Geoffreymu Harphamovi a zaměstnancům National Humanities Center, jakož i zesnulému Stephenu Weissovi, donátorovi stipendia pojmenovaného po M. H. Abramsovi, jež mi na centru bylo uděleno. Samotnému Mikeovi Abramsovi jsem zavázán za to, že mi byl mnoho let vzorem a přítelem.

Různé části tohoto projektu se rozvíjely po mnoho let a tvořily podklad přednášek na mnoha různých univerzitách a konferencích; není v mých silách poděkovat všem, kdo mi poskytli užitečné připomínky či námitky, jež mne donutily promyslet si argumentaci znovu. Zvláště bych ale chtěl vyzdvihnout Michela Murata, díky jehož pozvání jsem část své práce přednesl v sérii seminářů na École normale supérieure v Paříži, dále Paula Downese, Roberta Gibbse a jejich kolegy na Torontské univerzitě, na jejichž pozvání jsem k tématu promluvil v rámci cyklu Alexander Lectures, a konečně Ortwina de Graefa, z jehož popudu jsem na Lovaňské univerzitě odučil intenzivní kurz k teorii lyriky. Zvláštní poctou bylo pozvání Michaela Sheringhama přednést Zaharoff Lecture v Oxfordu; jednou z dřívějších přednášek v témže cyklu totiž byla Valéryho Poezie a abstraktní myšlení, jež v mém projektu sehrála významnou roli.

Jsem vděčen přátelům a kolegům, kteří v posledních letech pročetli předběžné verze textu a poskytli mi k nim připomínky. Patří k nim Derek Attridge, Walter Cohen, Heather Dubrowová, Paul Fleming, Roger Gilbert, Jennie Jacksonová, Richard Klein, Marjorie Levinsonová, Joannie Makowski, Clive Scott a Lytle Shaw. Zvláště chci poděkovat Debře Friedové, s níž jsem společně vyučoval kurzy lyriky a jejímž znalostem a argumentační úrovni se málokdo vyrovná. Simon Jarvis a Jahan Ramazani mi poskytli užitečné připomínky v posudku pro nakladatele. Cynthia Chaseová mé úvahy obohatila skoro čtyřiceti lety rozhovorů, pronikavých soudů k poezii i kritice a pečlivým pročením rukopisu. Děkuji doktorandům a badatelským asistentům, s nimiž jsem v průběhu let na téma lyriky spolupracoval, zvláště Bobu Bakerovi, Sunjayi Sharmovi, Alanu Youngu Bryantovi, jehož předčasná smrt je zdrojem trvalého zármutku, a Klasi Moldeovi, jenž svou disertaci k lyrickému okouzlení a deziluzi bohužel dokončil ve chvíli, kdy už jsem jí nemohl plně využít. Za pročení přípravných verzí a komentáře k nim děkuji bývalým studentům Benu Glaserovi, Sethu Perlowovi a především Avery Slaterové, která dokonce přečetla několik verzí po sobě. Její soud byl pro dokončení projektu klíčový a jsem jí velmi zavázán za vytrvalé otázky a stále přesvědčení, že se kniha dá ještě zlepšit – což následujícím stránkám velmi prospělo.

Části páté kapitoly přejímám ze stati *Apostrophe*, která vyšla v časopise *Diacritics* 7, 1977, s. 59–69, © 1977 Cornell University; přetištěno díky souhlasu nakladatelství Johns Hopkins University Press. Diagram v šesté kapitole je přejat z příspěvku Roberta D. Denhama *Northrop Frye and Critical Method*, obr. 22: *Thematic Conventions of the Lyric*, s. 123, dostupné na: <http://fryeblog.blog.lib.mcmaster.ca/critical-method/theory-of-genres.html>; přetištěno díky svolení Roberta Denhama.

# Úvod

Přestože dějiny lyrické poezie na Západě započaly již v dávnověku, její postavení jakožto žánru zůstává vratké. Jak konstatuje průkopnický komparatista Earl Miner: „Lyrika je zakládacím žánrem poetiky, respektive systému literárních předpokladů kultur na celém světě. Jedinou výjimkou je poetika Západu. Dokonce i ty významné civilizace, které jinak neprojevíly potřebu utvořit si systematickou poetiku (např. islámská), opíraly své myšlenky o literatuře prokazatelně o lyrické předpoklady.“ K čemuž Miner dodává: „Především je u lyrických soustav básnictví nutno konstatovat, že nejsou mimetické.“<sup>1</sup> Příčiny, kvůli nimž západní literární teorie (i přes rozkvět lyriky ve starém Římě, středověku a renesanci) lyriku opomíjí a až do éry romantismu ji chápala jako směsici druhořadých básnických forem, by bylo možné hledat ve zcela nahodilých faktorech: Aristotelés napsal pojednání o mimetickém básnictví, tedy básnictví jakožto zpodobnění jednání, zatímco o ostatních básnických formách, jež byly pro řeckou kulturu klíčové, nikoli. V éře romantismu, kdy energetičtější a podrobně rozvinutá koncepce individuálního subjektu umožnila považovat lyriku za mimetickou, tj. za zpodobnění zkušenosti subjektu, se konečně stala jedním ze tří základních žánrů. Tak se lyrika stává subjektivní formou, jež se liší způsobem vyjádření: básník v ní totiž hovoří „sám za sebe“ (*in propria persona*), zatímco drama a epika představují – v závislosti na konkrétním teoretikovi – objektivní a smíšenou formu. Nejúplnějšího výrazu dosahuje romantická teorie lyriky u Hegela a jejím specifickým rysem tu je ústřední význam subjektivity, jež dospívá k sebevědomí díky zkušenosti a reflexi. Lyrický básník

---

1 Earl Miner: Why Lyric?, in: *Renewal of Song: Renovation in Lyric Conception and Practice*, ed. Earl Miner – Amiya Dev, Calcutta: Seagull Books 2000, s. 4–5.

do sebe pojímá vnější svět, vtiskává mu pečeť vnitřního vědomí a tato subjektivita zajišťuje jednotu básně.

Uvedené pojetí lyriky jakožto zpodobnění subjektivní zkušenosti se sice nesmírně úspěšně rozšířilo a dosáhlo ohromného vlivu, nicméně v současné akademické sféře již ztratilo na popularitě. Vystřídala je varianta, která lyriku nechápe jako mimesi básnickovy zkušenosti, nýbrž jako zpodobnění jednání fikčního mluvčího. Podle tohoto výkladu v lyrice promlouvá určitá persona, jejíž situaci a motivaci je nutné zrekonstruovat. Toto je dnes dominantní model výuky lyriky přinejmenším v anglosaské jazykové sféře. Studenti konfrontovaní s básní mají za úkol zjistit, kdo, za jakých okolností a za jakým účelem v ní mluví, a vysledovat dramaturgii postojů, jež báseň zachycuje. Vzorem lyriky se tak de facto stal dramatický monolog, který na scénu staví postavu, jež o sobě mluví před vymezeným publikem, a z lyriky se stává fikční napodobení či zpodobnění mluvčího aktu ze skutečného světa. Jistě, tradice anglicky psané poezie zahrnuje mnoho vynikajících básní, jež jsou dramatickými monology, a je možné tímto způsobem číst i jinou lyriku, nicméně dokonce i v těchto případech naznačený model odvrací pozornost od toho, co je na příslušných básních nejvíc jedinečné, ba ohromující, a staví čtenáře na prozaickou, románovou dráhu: čtenář hledá mluvčího pochopitelného jako postavu v románu, jejíž situaci a pohnutky je nutné zrekonstruovat. Takový model sice studentům poskytuje jasné zadání, ale je velmi omezený a omezující: podněcuje k opomíjení těch nejvýraznějších rysů mnoha lyrických básní, které v běžných mluvčích aktech nenalezneme – rytmem či zvukovým uspořádáním počínaje a intertextovými vazbami konče.

Lyrika kdysi bývala ohniskem literárního prožitku a literárního vzdělání; zastínil ji však román – zčásti možná proto, že nemáme žádnou vyhovující teorii lyriky. Dokonce i v éře vypjaté teoretizace a navzdory veškerému zájmu o jazykový rozbor básnického jazyka byly teoretické výklady lyriky zpravidla negativní, nastavené tak, aby vytyčovaly kontrast vůči předmětům skutečného teoretického zájmu. Od Michaila Bachtina, který lyriku považoval oproti bohaté dialogičnosti románu za monologickou, až po Rolanda Barthesa, podle něhož se lyrika s jazykem neutkává (jak to činí např. působivé experimentální praktiky nového románu nebo jiných prozaických forem), nýbrž snaží se jej zničit, platí, že řada významných teoretiků nedokázala podat žádný ucelenější

teoretický výklad lyriky nebo i poezie jako takové.<sup>2</sup> Jedním důsledkem ústředního postavení románu v teoretické rozpravě i v literární zkušenosti a literárním vzdělání byl vznik „románového“ výkladu lyriky, jenž nedokáže reagovat na nic z toho, co je u lyriky nejextravantnější a nejunikátnější.

Hlavní hybná síla zde přednášené úvahy je tedy kritická: chci odhalit nedostatky modelů, které máme k dispozici, a prověřit alternativy vyplývající z možností, jež jsou v tradici západní lyriky uloženy. Dnešní modely pokrývají dlouhou tradici lyriky a podněcují studenty k tomu, aby o lyrice uvažovali způsobem, který opomíjí mnohé ústřední rysy současné i starší lyrické poezie. Jelikož mým cílem je podat přesnější a tolerantnější výklad lyriky, nepokouším se o žádný vyčerpávající přehled teorií lyriky, nýbrž vyrovnávám se jen s těmi, jež se těší zvláště výraznému vlivu nebo by mohly přispět ke vzniku přínosnějšího modelu. Slibnější přístupy sahají od antického chápání lyriky jakožto jisté formy epideiktické promluvy (tedy rétoriky chvály a hany, zaměřené na hodnocený předmět) až po moderní návrhy chápat lyriku jako „psaní myšlenek“ (*thoughtwriting*), které má následně artikulovat čtenář. V pozadí stojí otázka, jakými kritérii měřit, zda je určitá teorie lyriky vyhovující.

Podstatnou překážkou pro snahu podat teorii lyriky je předpojatý historismus valné části současné literární kritiky, zvláště pokud se zaměřuje na antiku, renesanci nebo 19. století. Kritika tohoto druhu považuje každé širěji pojaté tvrzení za neoprávněný anachronismus, který opomíjí historická specifika dané éry. Starořecký básník, který za doprovodu lyry zpívá či prozpěvuje před publikem při zvláštní příležitosti, se podstatně liší od alžbětinského dvořana, jehož sonety mají obíhat mezi aristokratickými příznivci a ucházet se u nich o patronát, nebo současného básníka, písniččího verše určené do svazku vydaného univerzitním nakladatelstvím. Jak by nějaká koncepce lyriky mohla všechny tyto navzájem nesmiřitelné praktiky sklenout?

Na námitku tohoto druhu lze odpovědět dvěma způsoby. Zaprvé, sami básníci čtením předchůdců a reakcemi na ně utvořili tradici lyriky, která přetrvává napříč historickými epochami i radikálními proměnami podmínek produkce a distribuce. Když si Horatius uzpůsoboval řecká metra pro užití v latině, chtěl se tím přičlenit k okruhu *lyrici vates* čili devíti kanonických lyrických básníků

---

2 Na sklonku kariéry věnoval Barthes značnou pozornost básním haiku, ani to ho však nepřivedlo k úvahám o lyrice. Pojímal haiku značně nepřirozeně jako východisko k úvahám o notačních, antinarativních rysech románu. Viz *La Préparation du roman*, Paris: Seuil 2003.

starověkého Řecka, a to i přesto, že řecký lyrik, který měl k Horatiovovi časově nejbližší (totiž Pindaros), zemřel o více než čtyři sta let dříve. Horatius byl od Sapphó vzdálen stejně jako my od Petrarky a od Pindara ho dělilo zhruba tolik let jako nás od Torquata Tassa. Sám Horatius se pak stal vzorem pro básníky od Petrarky po Audena a Pindaros byl inspirací pro západoevropskou tradici lyrické ódy. Vitalitu petrarkovské tradice až do 20. století není třeba podrobně popisovat a Sapphó byla ve viktoriánské Anglii vzorem „básnířky“. Snahu Ezry Pounda znovuoživit trubadúrskou poezii je sice nutno považovat za neúspěšnou, nicméně svědčí o pertinenci jedné přetrvávající lyrické tradice – i přes velké rozdíly v postavení aspirujících a úspěšných básníků.

Historie literárních forem má navíc na rozdíl od sociální a politické historie ten zvláštní rys, že může obrátit směr pohledu: vrátit se do minulosti a změnit sociopolitické konstelace je sice vyloučeno, nicméně básníci mohou oživit dávné formy a prozkoumat možnosti, které nějakou dobu dřímaly. „Básníci je mohou kdykoli vzkřísit v původní podobě, v modernizované verzi anebo bytostně mezižánrovým či intertextovým způsobem: i vyhaslé sopky vlastně jen dlouhodobě dřímají.“<sup>3</sup> Kdo mohl tušit, že ve 20. století dojde k novému rozmachu villanelly a sestiny?<sup>4</sup> Lyrické formy nejsou omezeny na jedno historické období; v rozmanitých érách zůstávají k dispozici jakožto možnosti. Výklad lyriky dosáhne zdaru tehdy, jestliže upozorní na rysy, jež navzájem propojují jednotlivé básně lyrické tradice, a současně umožní popis vývoje a proměn žánru – což romantický model či model lyriky jakožto dramatického monologu rozhodně neusnadňují. Díky teorii lyriky můžeme mimo jiné získat předmět, který má vlastní zachytitelné dějiny.

Druhá, možná ještě důležitější odpověď na kritiku z pozic historismu ohledně toho, zda je vůbec možné podat obecnou teorii lyriky, je pedagogická. Pokud studentům nenabídneme přiměřený model lyriky, má to za důsledek, že čtou pomocí nevhodných modelů, jež mají vštípené z dřívějška – ať už ze souvislého výkladu, nebo útržkovitých náznaků. Jedním z mých hlavních cílů je proto předložit koncepci lyriky, která se lépe hodí k prozkoumávání těch nejzdařilejších efektů lyrických básní všech dob. Lepší model lyriky potřebují studenti a ostatní čtenáři k tomu, aby se rozšířilo bohatší a vnímavější prožívání lyriky.

3 Erik Martiny: Preface, in: *A Companion to Poetic Genre*, ed. Erik Martiny, Chichester: Wiley 2012, s. xxii.

4 Viz David Caplan: *The Age of the Sestina*, in: *Questions of Possibility*, New York: Oxford University Press 2005, s. 17–41.

Odlišný úvahový rámec napomůže u řady básní předejít tomu, aby se jevíly jako nezdařilá ukázka dramatického monologu nebo osobitého lyrického vyjádření.

Dalším cílem knihy je utkat se s jedním podle mne zbytečným předpokladem velké části teorie a pedagogiky lyriky, totiž s míněním, že lyriku čteme proto, abychom podali novou interpretaci. V dějinách poezie jde o celkem nedávný posun. V dřívějších staletích čtenáři od básní očekávali poučení a potěšení; interpretace, jaké se dnes považují za důkaz seriózního zaobírání se textem, se po studentech nevyžadovaly. Mohlo se po nich chtít, aby báseň rozčlenili, napodobili, přeložili, naučili se ji nazpaměť, ocenili ji nebo v ní rozeznali různé aluze a rétorické či prozodické strategie – avšak interpretace v moderním smyslu slova se stala součástí setkávání s literaturou až ve 20. století, aniž by se dalo tvrdit, že dřívější autoři a čtenáři o něco podstatného přicházeli: obeznámili se totiž s tradicí a osvojili si značné rozlišovací a odborné schopnosti, aniž by si přitom vstúpili názor, že cílem setkání s poezií je vytváření interpretací. Stručně řečeno, dřívější čtenáři oceňovali básně podobně, jako my dnes oceňujeme písně. Když posloucháme píseň, nepředpokládáme přitom, že bychom měli podat její interpretaci: bereme to tak, že píseň má určitým způsobem nasvětlit svět, a zpíváme ji druhým nebo sami pro sebe, upozorňujeme, co se nám na ní líbí, porovnáváme ji s dalšími písněmi od shodných nebo odlišných autorů a obecně řečeno se v oboru písní stáváme dobrými znalci, aniž bychom se pouštěli do interpretace. Za pozornost přitom možná stojí, že obliba písní s postupem času nijak neochabla, zatímco předpoklad, že básně tu jsou k tomu, abychom je interpretovali, šel ruku v ruce s poklesem zájmu o lyriku.

Jistě, čtenáři si budou nad básněmi dál klást různé otázky a vyvozovat z nich důsledky, jako to v následujících kapitolách činím i já. Jelikož lyrické básně osvětlují či vysvětlují náš svět, mělo by nás zajímat, co znamenají, a to vyžaduje bedlivou pozornost. Pro literární studia i pro osud poezie jako takové by však bylo prospěšné, kdyby ostatní způsoby, jak se s básněmi setkávat, nebyly podřízeny interpretaci.<sup>5</sup> Oddělit poetiku od hermeneutiky je možná v praxi obtížné, avšak teoreticky se oba přístupy liší dosti zřetelně: vztahují se k literatuře z opačných stran. Hermeneutika vezme text a chce najít jeho smysl. To

---

5 Lyričtí autoři sice svět interpretují, ale to neznamená, že by čtenáři museli – jak se ve školní výuce začalo předpokládat – s nasazením důvtipu podat interpretaci lyrické básně; zároveň jim v tom samozřejmě nic nebrání a jde o jedno z potěšení, která lyrika skýtá.

v sobě může zahrnovat nejrůznější aktivity od biografické kritiky, která se snaží zjistit, co asi autor mohl mít na mysli, až po symptomatická čtení, která se s dílem vyrovnávají určitým výkladovým jazykem, ať už humanistickým, marxistickým, psychoanalytickým, mytickým, sociopolitickým, dekonstrukčním, nebo historizujícím. Cílem je odhalit smysl – a uvedený výčet skýtá přehled cílových jazyků, do nichž lze lyriku přeložit. Poetika postupuje v protisměru: ptá se, díky jakým konvencím může to či ono dílo nést ony významy a vyvolávat ony efekty, které pro čtenáře má. Poetika se nesnaží najít význam, nýbrž porozumět technikám, které význam umožňují – a náležejí do tradice žánru.

Jak už jsem uvedl, v praxi se obě aktivity prostupují a následující stránky to opakovaně doloží. Přestože zde především uvažuji o povaze lyriky a rozsahu jejích možností, čímž se řadím k poetice, nevzpírám se výkladovým glosám, pokud mě napadlo něco, co snad stojí za pozornost. Přesto dlužno konstatovat, že se tu nesnažím podat nějaké nové důvtipné interpretace, nýbrž zaregistrovat, co se té či oné básni daří provést, a spojit to se zkoumanými básnickými technikami. Každopádně mám za to, že důraz, který poetika klade na tradici lyriky a na rozmanitost jejích nástrojů, nás může pobídnout k přínosnějšímu a intenzivněji potěšujícímu kontaktu s poezií.

Nechci zde vytyčit teorii, která by veškerou lyriku pojímala jako ukázkou něčeho zvláštního, například určité jazykové dispozice nebo hluboké psychické potřeby. A nesnažím se ani najít kritérium, jak rozhodnout, zda něco je, či není lyrika. Východiskem úvahy mi je soubor lyrických básní, jež jsou v rámci západní tradice výsostně kanonické a u nichž se snažím stanovit jejich nejvýraznější rysy.<sup>6</sup> Jaké otázky z probíraných básní vyplývají? V jakých parametrech se liší? Přijímám pracovní hypotézu, že určitá tradice lyriky vskutku existuje a že snaha o její pochopení a o nahlédnutí ústředních rysů těchto básní, které k ní patří, je nezbytně nutná nejenom pro čtení a ocenění těchto básní jako takových, ale i pro porozumění revoltám proti tradici, vedoucím k jejím proměnám a expanzím. Rysy, na něž v básních upozorňuji, dohromady netvoří seznam kritérií, jež rozhodují o tom, co je lyrika; spíše se jedná o systém možností, o který se tradice opírá a jež je dobré mít na paměti, kdykoli čteme básně, které k této tradici nejspíš mají vztah. Mnoho rysů lyriky je též samozřejmě přítomno i v jiných literárních žánrech a žádný není exkluzivní vlastností

---

6 Samozřejmě existují vnitřně velmi bohaté tradice lyriky i v jiných kulturách. Nejsem kompetentní se k nim vyjadřovat.

lyriky, i když třeba jsou pro lyriku výjimečně charakteristické. Nezaujímám také žádný fixní postoj k tomu, jak velkou část moderní poezie považovat za lyriku: mnoho básníků 20. století se k ideji lyriky s jejím důrazem na lahodnost hlasu postavilo odmítavě a některým se zcela jistě podařilo vytvořit dílo, které je nutné číst podle odlišných principů – nicméně i reakce nasměrované proti lyrické tradici čerpají svůj smysl právě z této tradice. Jde o téma k diskusi, nikoli k dogmatickým proklamacím ohledně toho, co lyrika je a co ne.

První kapitola se opírá o hrst mimořádně proslulých básní z různých dob a jazyků a pojmenovává některé důležité aspekty lyriky. Druhá kapitola je věnována pojmu lyriky jakožto žánru a historii úvah o tomto žánru. Neprovádím tu žádný obsáhlý rozbor teorie žánrů, pouze načrtávám pojetí žánru jako historického a kritického konstruktu, který zachycuje pojítka a podobnosti mezi texty a současně má konstitutivní roli pro kritické uchopení. Zabývám se též argumenty, jež byly sneseny pro názor, že lyrika vůbec není žánrem, a pokud ano, pak pochybným. Třetí kapitola hodnotí sérii teoretických koncepcí lyriky a snaží se přispět k vytyčení lepšího a prostornějšího teoretického rámce. Jak bylo zmíněno výše, nejvýznamnější teorii lyriky jakožto bytostně subjektivní formy předkládá Hegel, nicméně jeho výklad má současně určité často opomíjené přednosti. Käte Hamburgerová, jež se Hegelovu teorii pokusila aktualizovat převedením do lingvistické terminologie, vytyčuje distinkci mezi lyrickou výpovědí a fikční rozpravou. Teze, že lyrika v jádře *není* formou fikce, je důležitým krokem vpřed a mimo jiné pomáhá vyhmátnout slabinu vůbec nejvlivnější současné teorie lyriky, která báseň chápe jako mluvní akt fikční postavy, tj. jako fikční napodobení mluvního aktu ve skutečném světě. Alternativní model, který lyriku pojímá jako bytostně nemimetickou a nefikční čili jako distinktivní jazykovou událost, může čerpat z klasických koncepcí lyriky coby enkomiastické nebo epideiktické promluvy, tedy promluvy vyjadřující chválu a hanu, která není druhem fikce, nýbrž artikuluje hodnoty. Dospívám k závěru, že lyrika v sobě zahrnuje jisté napětí mezi rituálními a fikčními složkami, tj. mezi formálními složkami, jež zajišťují smysl a strukturu a slouží jako pokyny k performanci, a složkami, jejichž účelem je zachytit nějakou postavu nebo událost.

Čtvrtá a pátá kapitola jsou věnovány dvěma ústředním aspektům této rituální dimenze lyriky. Význam rytmu pro lyriku uznávají všichni, ale přesto – ponecháme-li stranou specializované studie k prozódii – jde v důsledku takřka absolutního zaměření kritiky na interpretaci o opomíjené téma. Pokud rytmické nebo metrické rysy nemají přímý dopad na interpretaci básně, vytrácejí

se z dohledu. Čtvrtá kapitola se především snaží upozornit na význam rytmu, opakování a zvukového členění jakožto samostatných složek, které nemusí být podřízeny smyslu a jejichž význam může dokonce spočívat v tom, že se sémantickému uchopení vzpírají.

Druhým hlavním pramenem rituálního aspektu lyriky je lyrické oslovení, přičemž jeho nejpodivuhodnější a nejnápadnější podobou je vzývání adresátů, kteří nejsou přítomni nebo to nejsou lidé. Těto charakteristické nepřítomnosti – zavádím pro ni termín „triangulární oslovení“ a jde v ní o to, že se báseň obrací ke čtenářskému publiku oslovením či předstíraným oslovením někoho či něčeho jiného (milenky, boha, přírodních sil nebo personifikovaných abstrakcí) – přiznává můj výklad lyriky ústřední význam. Oslovení uvedeného typu se neomezují na vatické a romantické básně; je jimi prosycena klasická i moderní lyrika a mohou fungovat mnoha různými způsoby. Vpád vyprávění, invokace či oslovení činí z básně událost v lyrické přítomnosti (v kontrastu ke zpodobnění minulé události). Napětí mezi lyrickou postulací oslovitelného a potenciálně i odpovídajícího vesmíru a skepsí vůči účinnosti lyrické promluvy je určujícím rysem velmi širokého vějíře západní lyriky.

Šestá kapitola má za východisko zmapování lyrické domény u Northropa Frye: zkoumá hlavní opozice, kterými je strukturován Fryeův a můj výklad, zaměřuje se na vztah mezi „žvatláním“ a „čmáráním“, *melos* a *opsis*, tedy mezi tvorbou zvukových a vizuálních vzorců, a následně na napětí mezi písní a příběhem, rituální a fikční složkou. Jakými způsoby si lyrika bere fikčnost za svou a jak se s ní vyrovnává? Dramatický monolog na rozdíl od jiných typů lyriky vytváří projekci fikčního mluvčího. Druhým hlavním proudem fikčnosti v lyrice je vyprávění, které lyrika může zarámovat nebo je pojmout do sebe a využívá přitom specifické časové strategie. Jedním z hlavních úkolů poetiky lyriky je rozeznat různé struktury využívané při oslovování a nasvěcování světa.

Závěrečná kapitola se věnuje otázce toho, jaký má lyrika vztah ke světu společnosti a politiky. Samozřejmě na tomto poli vyvstávají ohromné historické rozdíly, ale také tu panuje notná dávka neurčitosti, jelikož společenská působnost lyriky se i při zpětném pohledu špatně odhaduje a v podstatné míře závisí na důmyslnosti kritického komentáře. Lyrika může být svébytnou formou sociální akce, jež se podílí na budování určitého světa a vzpírá se jiným formám světutvorby, prováděným instrumentální racionalitou a objektivizovaným zdravým rozumem – avšak spektrum možností a obtíže s určováním, jak vlastně lyrika působí, tu jsou ohromné. Výklad uzavírám úvahou o slavném výroku Theodora W. Adorna, že lyrika má utopickou funkci, která není závislá

na zjevném sociálním obsahu, a z obecně známých lyrických básní čerpám několik ukázek subtilní spleti ideologie a její dekonstrukce.

Jak zaznělo výše, mou ambicí není vydedukovat určitý model lyriky z povahy jazyka, subjektivity či reprezentace. Za východisko mi slouží skupinka příkladů, u nichž chci poukázat na určité návaznosti a předvést na nich zvláště výrazné rysy lyriky. Příklady беру u svrchovaně kanonických lyrických autorů západní tradice: Sapphó, Horatia, Petrarky, Goetha, Leopardiho, Baudelaira, Lorky, Williamse a Ashberyho.<sup>7</sup> Rozšíření kánonu nebo soustředění pozornosti na doposud opomíjené texty může být v mnoha kontextech optimální strategií, ale jestliže se zamýšlíme nad povahou lyriky, existují přesvědčivé důvody, proč se zaměřit na skupinu textů, které je z lyriky těžko možné vyloučit a jež sehrály svou roli v budování lyrické tradice. S jakými rysy těchto a podobných básní se výklad lyriky musí vyrovnat?

U takto rozsáhlého projektu je každý nucen přiznat značné kolísání, způsobené zaměřením autorovy jazykové kompetence, mírou obeznámenosti s různými básněmi a básníky i nahodilými výkyvy zájmu. Jelikož jsem považoval za důležité poskytnout pro každý probíraný poetický fenomén konkrétní příklady, snažil jsem se vyhýbat málo známým básním, u nichž by se mohlo zdát, že jejich výběr je tendenční, a naopak jsem se držel známých textů od prvořadých kanonických autorů. Přesto čtenáři neunikne, že můj výběr je do jisté míry nahodilý. Odkazuji sice na básníky z vícera evropských jazyků, ale relativní dominance anglické poezie byla nevyhnutelná.

Mezi nejdůležitější úkoly každé teorie lyriky či každého obecného modelu lyriky – takříkajíc bazálního modelu – patří nasvětlit na lyrické poezii stránky, jež byly v dosavadních koncepcích opomíjeny, a zdůraznit souvislosti mezi lyrickou praxí minulosti a lyrikou posledních staletí. Cílem teorie lyriky, kterou zde předkládám, je nahradit nevyhovující modely a poskynout místo nich výklad, který se těsněji drží toho, co je podstatné, proniká hlouběji a je s to přesněji vystihnout potenciál, který v sobě tradice má. Souhrnně řečeno, předložení teorie lyriky je aktem, který chce zahladit nepřesnosti, napravit omyly a rozšířit možnosti budoucího setkávání s lyrickým básnictvím.

---

7 Chronologické pořadí je následující: Sapphó, kolem 600 př. n. l.; Horatius, 65–68 př. n. l.; Petrarca, 1304–1374; Goethe, 1749–1832; Leopardi, 1798–1837; Baudelaire, 1821–1867; Lorca, 1898–1936; Williams, 1883–1963; Ashbery, 1927–2017.



---

## 1. KAPITOLA

# Induktivní přístup

---

Při identifikaci a hlubším průzkumu těch aspektů lyriky, jež nejspíš budou pro teorii lyriky podstatné, nevycházím z definic, nýbrž z prototypů, tedy proslulých básní v různých jazycích a z různých období západní lyrické tradice, které mohou posloužit jako ukázka jejích tendencí a potenciálu.

---

## 1. Devět básní

Nádherným a vzorovým příkladem lyrické básně je jediné dochované kompletní dílo od Sapfó, autorky, které v tradici náleží místo lyrické básnířky par excellence, podobně jako je Homér výsostným epikem. Její Óda na Afrodítu je skutečně pozoruhodné dílo.

Ποικιλόφρον' ἄθάνατ' Ἀφρόδιτα,  
παῖ Δίος δολόπλοκε, λίσσομαί σε,  
μή μ' ἄσαισι μήδ' ὀνίαισι δάμνα,  
πότνια, θύμον·

ἀλλὰ τυὶδ' ἔλθ', αἶ ποτα κατέρωτα  
τᾶς ἑμας αὖδας αἰοῖσα πῆλοι  
ἔκλυες, πάτρος δὲ δόμον λίποισα  
χρύσιον ἦλθες

ἄρμ' ὑπασδεύξαισα· κάλοι δέ σ' ἄγον  
 ὤκεες στρουθοὶ περὶ γᾶς μελαίνας  
 πύκνα δινενντες πτέρ' ἀπ' ὠράνωϊθε-  
 ρος διὰ μέσσω·

αἵψα δ' ἐξίκοντο· σὺ δ', ὦ μάκαιρα,  
 μειδιαίσαισζ ἀθάνατῳ προσώπῳ,  
 ἥρ' ὅττι δηῦτε πέπονθα κῶττι  
 δηῦτε κάλημμι,

κῶττι μοι μάλιστα θέλω γενεσθαι  
 μαινόλα θυμῷ· τίνα δηῦτε πείθω  
 ἄψ σ' ἄγην ἐς σὴν φιλότατα; τίς σ', ὦ  
 Ψάπφ', ἀδίκηει;

καὶ γάρ αἱ φεύγει, ταχέως διώξει,  
 αἱ δὲ δῶρα μὴ δέκετ', ἀλλὰ δώσει,  
 αἱ δὲ μὴ φίλει, ταχέως φιλήσει  
 κῶκ ἐθέλοισα.

ἔλθε μοι καὶ νῦν, χαλέπαν δὲ λύσον  
 ἐκ μερίμναν, ὅσσα δέ μοι τέλεσσαι  
 θυμὸς ἱμέρρει, τέλεσον· σὺ δ' αὖτα  
 σύμμαχος ἔσσο.

■

Spletitá nesmrtelná Afrodító,  
 dcero Dia lstipřadná, ach prosím,  
 nepokořuj trudy a útrapami,  
 mocná paní, mé srdce!

Leč přijď, pokuds' kdy již vyslyšela  
 prosebný můj hlas z dálky,  
 vystrojila zlatý vůz a přišla  
 z otcova domu.

Krásní rychlí vezli tě ptáci  
z nebe středem vzduchu zářivého,  
křídly hbitě víříce v letu  
nad černou zemí.

Mžikem byli v cíli. A ty, božská,  
s úsměvem na tváři nesmrtelné  
otázala ses mne, co mě zase bolí,  
cože tě zas volám,

po čem opět vášnivým srdcem toužím,  
co bych ráda. Koho mám zas silou domluvy  
přivést do tvé lásky? Kdo jen ti, Sapfó,  
působí bolest?

Kdo teď prchá, brzy stíhat bude,  
kdo odmítá dary, brzy dávat bude,  
a kdo nemiluje, rychle láskou vzplane –  
a třeba nechťic!

Přijď i nyní ke mně, vysvobod' mě  
z těžkých chmur, a co si přeje mít  
splněno srdce mé, mi splň: ty sama  
buď mi spojencem!

[upravený překlad F. Stiebitze]<sup>1</sup>

Sapfina jediná v úplnosti dochovaná báseň je mimořádně komplexní: je to oslovení Afrodíté, v němž je Afrodíté zpodobněna tak, že se slovy obrací k Sapfó. Při tomto zmnožení Afrodít (současná adresátka, adresátka v minu-

---

1 (Některé úpravy pramení též z odlišností v edicích řeckého textu – pozn. překl.) Překlad částice *déute* ve smyslu „tentokrát znovu“ vysvětluje Gregory Nagy: *Poetry as Performance*, Cambridge: Cambridge University Press 1996, s. 100. Winkler i Anne Carsonová preferují čtení některých rukopisů, podle nichž úvodní slovo zní *poikilofrona*, „[o člověku:] pestré, rozmanité, složité mysli“; většina moderních editorů naopak přijímá čtení *poikilothrona*, tedy „usazena na zdobném trůnu“ (od *thronos*, trůn) nebo „s rozmanitě vyšívanými květy“ (od *thronon*, květ vyšitý na látce). Spletitost mysli se pro báseň zdá podstatnější.

losti, postava snášející se shůry a chvilková mluvčí) i Sapfó (současná prosebnice, adresátka slov bohyně v minulosti a ještě dříve prosebnice zmíněná v dřívějším oslovení bohyně), připomínajícím zrcadlové bludiště, se „ostatní řecká lyrika v porovnání s [citovanou] básní jeví jako relativně prostoduchá“.<sup>2</sup>

Po invokaci bohyně báseň zachovává modlitební konvence, začíná výčtem atributů bohyně i jejího rodu a zmiňuje dřívější příležitosti poskytnuté pomoci. „Velebné modlitební konvence jsou však psány na nápěv lidového popěvku, takže samo metrum jakoby podává přidržený komentář ke zvolenému tématu. Navíc je závěrečný vojenský obraz (*symmachos* = spojenec v bitvě) využít tak, že celá performance působí jako zesměšnění mužských modliteb před bitvou.“ Každopádně se nejedná o obvyklou modlitbu. S extravagancí, která je pro lyriku často charakteristická, podává přehled dřívějších návštěv Afrodity, jehož tón je překvapivý: namísto prostého „pomohlas mi už dříve“ čteme: „s úsměvem na tváři nesmrtelné, tázala ses mne, co mě tentokrát [*déute*] bolí, cože tě tentokrát volám.“ Sapfin apel předvádí dřívější návštěvy bohyně s tím, že Afrodité již při nich suše poukázala na ještě dřívější prosby a návštěvy. Afroditin úsměv doprovází jemná výsměšnost veršů, které formulacemi ve smyslu „Cože, ty mě znovu voláš? Oč zase jde?“ signalizují spíše pobavení než hněv či rozmrzelost. O klíčovém slovu *déute* píše Anne Carsonová: „Částice *dé* vyznačuje zřetelný dojem v dané chvíli: ‚Jen se podívej!‘ Příslovce *aute* se přes současnost ohlíží k sérii opakovaných skutků, jež se z dané chvíle vymykají: ‚Není to poprvé!‘ *Dé* nás situuje v čase a toto umístění zdůrazňuje: *teď*. *Aute* nyníšek přerušuje a zapojuje ho do historie ‚tehdejšíchů‘.“<sup>3</sup> Ocitáme se tak ve struktuře regrese a opakování, v jehož rámci Afrodité, volaná již v minulosti, odpovídala: „Cože, zase?“ a „Kdo ti křivdí?“, a pro útěchu nabízela zákon opakování a převratu: „Kdo teď prchá, brzy stíhat bude.“ Ať už je tato invokace údělu postihnuvšího tu, která se vzpírá lásce, svého druhu zakletím a snahou přivolat tento výsledek předvedením výjevu, ve kterém jej bohyně pronáší, anebo se v básni naznačuje, že Afrodité odpoví na Sapfinu prosbu o pomoc a (stejně jako v minulosti) novou milou *přesvědčí*, až na ni Sapfó poukáže, anebo sestoupivší Afrodité prostě jen

2 John Winkler: *The Constraints of Desire: The Anthropology of Sex and Gender in Ancient Greece*, London: Routledge 1990, s. 167.

3 Anne Burnett: *Three Archaic Poets: Archilochus, Alcaeus, Sappho*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press 1983, s. 245; Anne Carson: *Eros the Bittersweet*, Princeton: Princeton University Press 1996, s. 118–119.

básnířku upomíná na zákon touhy, jisté je, že výsledek je předveden jakožto nevyhnutelný, takže se zdá, že Afrodité Sapfin apel vyslyšela.

Zvláště působivý a svůdný je na předvedení Afrodítiny odpovědi přechod od nepřímé k přímé řeči (tedy od „A ty, božská, [...] otázala ses mne, co mě zase bolí, cože tě zas volám“ k „Koho mám zas silou domluvy přivést do tvojí lásky? Kdo jen ti, Sapfó, působí bolest?“). Řečtina neužívá uvozovky, které jsou do textu v moderních edicích vsunuty, takže přechod tam je vyznačen hrou zájmen, jak Sapfó přechází od „já“ k „ty“, Afrodité od „ty“ k „já“ a nakonec zpátky. Tyto přechody nám odhalují, co je při apostrofickém oslovení v sázce: přání, v pozdější lyrice málokdy uskutečněné, aby oslovené entity skutečně odpověděly. Zvláště efektní je předestřít takovouto subtilní a pobavenou odpověď z minulosti: vykazuje větší autoritu, než by tomu bylo u odpovědi zachycené v přítomnosti (à la „načež přijdeš a řekneš mi...“).

Spojení důrazu na opakování – *déute* – s překluzem mezi přímou a nepřímou řečí vyvolává jedinečný efekt Afrodíty zjevující se v *přítomnosti*, přestože přítom báseň tvrdí, že zachycuje její vzhled a slova při dřívějších příležitostech. S tím, jak bohyně přechází do současnosti a budoucnosti ve slovech „Koho mám zas [přemluvit]? Kdo jen ti, Sapfó, působí bolest?“, máme pocit, že je Afrodité přítomná a promlouvá právě teď, v okamžiku vyslovování básně. Odvyprávěná řečová událost se neodehrává jen tehdy, ale také nyní, v každé „současnosti“, při níž je báseň odprezentována. Čtenáři zakoušejí promluvu bohyně tak, jako by tu již byla a plnila prosbu.

Sapfina báseň nevzešla z žádného obřadu (i když k obřadům invokace používá). Ono podvojně vědomí, ona mentální spleť, která do modlitby k bohyni vsouvá pobavený posměch téže bohyně, je velkou předností básně a dokládá, že institut lyrické kompozice umožňuje již v Sapfině době vysoce komplexní skladby. Michail Bachtin považuje poezii za monologickou a dialogismus vyhrazuje pro román – avšak zde, na samém počátku lyrické tradice, nacházíme dialogismus. Marshall Brown o lyrice píše: „Dialog je přesně tím, co lyrický hlasový kontrapunkt přináší. Ať už to označíme za hudebnost, sugestivitu, nebo tíživost, faktem je, že onen vnitřní odstup, jehož lyrika dosahuje, umožňuje vstup do dynamického mentálního prostoru, jehož moc sice byla málokdy popsána slovy, ale pocíťována je často.“<sup>4</sup>

4 Marshall Brown: *Negative Poetics: On Skepticism and the Lyric Voice, Representations* 86, 2004, s. 134.

Tato lyrika není ani přímým vyjádřením nově odhalené subjektivity, ani rituálním vyjádřením hodnot komunity. Jak píše John Winkler, dokonce i k tomuto ranému datu „byl institut lyrické kompozice dosti fixní na to, aby zajistil rámec pro provádění jejích písní jakožto písní“.<sup>5</sup> A provádění písní se opakovaně ujímali jiní, dokonce až v Athénách: Solón tu prý byl jednou její písní, kterou při symposiu zapěl jeho synovec, uchvácen natolik, že vyjádřil přání se píseň naučit a pak zemřít. Jak se stane, že báseň člověka přiměje, aby si ji – jak se to říká v anglické frázi pro učení se nazpaměť – „vštípil do srdce“, a jakou to má souvislost s charakterem básně jakožto události? Jak souvisí jedinečnost básně coby události s onou její provokativností nebo svůdností, jež způsobuje, že ji chceme nejenom zopakovat, ale moci ji zopakovat, kdykoli budeme chtít?

Je pro nás zvláštností, jak důmyslně performativní se tato prapůvodní lyrika zdá být. Teoretikové literatury se pojmu performativního vyjadřování čili vyjadřování uskutečňujícího přesně ten akt, k němuž poukazuje (např. ve větě „Povolávám účastníky zasedání k pořádku“), s nadšením chopili, jelikož hluboce mění jazykový terén: literatura pak již není okrajová a odvozená jazyková praktika a soubor falešných tvrzení, nýbrž může si nárokovat místo mezi tvůrčími, svět proměňujícími modalitami jazyka, jež uvádějí do bytí přesně to, k čemu poukazují, nebo uskutečňují to, o čem hovoří.<sup>6</sup> Pojem performativu v sobě obnáší zásadní problémy, jimiž se budu zabývat ve třetí kapitole, nicméně může nám pomoci při popisu podobných případů, jako když je žádost Afrodítě, aby se zjevila, zformulována tak, aby vyvolala dojem, že se Afrodítě zjevuje.

Bez ohledu na to, zda lze Sapfinu báseň, v níž se uskutečňuje totéž, co popisuje, označit za performativ,<sup>7</sup> je jisté, že óda velice efektivně zachází s časem a hlasem a sugeruje, že obsah prosby – obrácení pozornosti bohyně k útrapám lásky – je v danou chvíli plněn a my pocítujeme svůdnou sílu Sapfina afrodítského umění. Proslov k Afrodítě představuje mimořádně spleťtý básnický mluvní akt: je to performance poetické invokace ducha lásky, která tuto mocnou sílu obdařuje tváří a hlasem a performativně dosahuje kýženého cíle,

5 J. Winkler: *The Constraints of Desire*, s. 165.

6 Jeffrey Walker: *Rhetoric and Poetics in Antiquity*, Oxford: Oxford University Press 2000, s. 232.

7 Kontrast mezi konstativy, jež pronášejí pravdivá či nepravdivá tvrzení o světě, a performativy, jež vykonávají to, o čem mluví, a nejsou pravdivé či nepravdivé, nýbrž *platné* či *neplatné*, zavádí J. L. Austin: *Jak udělat něco slovy*, přel. J. Pechar et al., Praha: Filosofie 2000; podrobněji viz níže, třetí kapitola.

ale souběžně posluchače přesvědčuje k zaujetí složitějšího postoje vůči lásce, totiž složitějšího, než v danou chvíli podle líčení básně zaujímá sama mluvčí. Invokace Afrodítiny se zdá úspěšná, dokonce do nás vlévá určitou důvěru k lásce pomocí oné dvojí perspektivy, kterou óda vytyčuje: každé nové setkání s láskou je pro trpícího novou a potenciálně trýznivou zkušeností, ale pro bohyni je to vždy jen opakování vzorce – „kdo nyní prchá, bude stíhat, až bude starší“ – a báseň tento vzorec předkládá jako zákon běhu světa. Báseň nás vybízí, abychom si tuto mentální subtilitu osvojili, a nádherně čtenáři předestírá podvojnou perspektivu Afrodítiny pobavené, avšak sympatizující deklarace opakování na jedné straně a „Sapfina“ pohlcení identitou nynějšku na straně druhé. Bytostné mysterium lyriky, píše Brown, „tkví v tom, jak dokáže smýšlet dvěma způsoby“ (*be of two minds*).<sup>8</sup>

Probíraná ukázka nám předvádí lyriku jakožto performanci a událost, veřejný akt toho, co chci nazvat triangulární oslovení, kdy se k posluchačům promlouvá prostřednictvím apostrofované promluvy k nepřítomné mocnosti. Svým svrchovaným úspěchem poskytuje lyrice vzor, byť je to vzor, jemuž pozdější lyrika dokáže málokdy dostát.

V této básni na samém počátku západní lyrické tradice nacházíme řadu rysů, jež jsou pro každou teorii západní lyriky podstatné. Zaprvé tu je komplexita aparátu promluvy: báseň je sice zformulována v první osobě, ale rozhodně se nejedná o přímočarý výrok jednotlivého mluvčího. Již zde můžeme konstatovat ústřední význam aktu oslovení či invokace protějšku a sebereflexivní rozehrání statusu tohoto protějšku, jak je to u apostrofy časté. Zadruhé, díky hyperboličnosti či extravagantnosti této invokace protějšku, jež na sebe zde bere formu zmnožení promluv a perspektiv protějšku, se báseň stává ne snad fikčním předvedením určitého zážitku nebo události, nýbrž snahou *sama být* takovou událostí. Zatřetí, aluze k rituálnímu kontextu upozorňují na rituálně zabarvený ráz vlastní básně jakožto zaříkávadla nebo zaklínadla; potvrzují to

---

8 M. Brown: *Negative Poetics*, s. 133. Charles Segal: *Aglaia: The Poetry of Alcman, Sappho, Pindar, Bacchylides, and Corinna*, Lanham (Md.): Rowman & Littlefield 1998, s. 43 nn., zde nachází „ono magnetické, takřka magické nutkání, jež básníci starověku označovali slovem *thelxis*, „okouzlení, nebo *peithó*, „přesvědčení“. „Magická slovní *thelxis* se snaží navodit nebo obnovit magickou *thelxis* lásky.“ Výsledný efekt ritualizované struktury básně je ten, že „pozvedá daimónskou moc erótu z říše beztvorosti a hrůzy“ a činí toto ovládnutí milostného násilí srozumitelným pro druhé.

různé formy opakování včetně metrických vzorců a též takzvaná prstencová výstavba, tedy uspořádání, kdy se konec žádosti vrací k začátku. A začtvrté je to báseň v optativu: artikuluje touhu, odvažuje se představit si odpověď na svou prosbu či výzvu a snaží se ustavit aktivní vztah k čemusi jinému, co se možná vzpírá, přestože třeba – jak se to stává v pozdější lyrice – s sebou tento vztah přináší zánik. Konečně zapáté se probíraná báseň se svým deiktickým aparátem výpovědi „tady a teď“ a dalšími rétorickými strukturami prezentuje jako událost v čase, která opakuje a utváří pro nás ony efekty přítomnosti, jež budou od té chvíle patřit mezi základní možnosti lyriky, a spojuje hodnotu nikoli s transcendencí smrtelnosti, nýbrž s oním časem smrtelnosti, který Jacques Derrida nazývá „žít dál“.<sup>9</sup>

Při přechodu z Řecka do Říma se setkáváme s Horatiem, který přizpůsobil řecká metra latině a chtěl se – jak sám říká v první básni ze své sbírky ód – přiřadit k devateru *lyrici vates*, tedy kanonických řeckých lyriků. „Žádný jiný lyrik neměl tak ucelenou představu o vlastním žánru,“ píše Ralph Johnson v knize *Idea lyriky*.<sup>10</sup> Horatiovy básně jsou sice psané s tím, že budou kolovat v rukopise, nicméně básník se v nich prezentuje jako pěvec s lyrou v ruce a stvrzuje svůj vztah k tradici. Jedna z jeho nejslavnějších ód (I, 5) varuje před riziky lásky.

Quis multa gracilis te puer in rosa  
perfusus liquidis urget odoribus  
grato, Pyrrha, sub antro?  
cui flavam religas comam,

simplex munditiis? heu, quotiens fidem  
mutatosque deos flebit, et aspera  
nigris aequora ventis  
emirabitur insolens,

qui nunc te fruitur credulus aurea;  
qui semper vacuam, semper amabilem

9 Viz Martin Hägglund: *Radical Atheism: Derrida and the Time of Life*, Stanford: Stanford University Press 2008.

10 W. R. Johnson: *The Idea of Lyric: Lyric Modes in Ancient and Modern Poetry*, Berkeley: University of California Press 1982, s. 139.

sperat, nescius aurae  
fallacis! miseri, quibus

intemptata nites! me tabula sacer  
votiva paries indicat uvida  
suspendisse potenti  
vestimenta maris deo.

■

Kterýpak vůněmi zalitý půvabný hošík  
v překrásné sluji tě právě teď objímá  
Pyrrho, na lůžku z růží?  
Kvůli komu tak vybraný

plavý účes dnes máš? Mnohokrát ještě on  
zlobu bohů i tvou nestálost opláče  
a pak v bezradném zmatku  
pohlédne do tmy vod;

dnes tvých půvabů smí užívat s důvěrou  
ve tvé srdce a ctnost; ve věrnost věřit smí,  
neboť falešnou lásku  
ještě nepoznal. Běda těm,

kteří všechen tvůj lesk po rubu nevidí.  
O mně na svaté zdi hlásá však obrázek,  
že jsem bohu všech vodstev  
zvlhlé roucho již zasvětil.

[upravený překlad J. Pokorného a R. Mertlíka]

Závěrečné verše poukazují ke zvyklosti přeživších trosečníků následně věnovat svůj oděv Poseidónovi – stejně jako to činí tento mluvčí, jenž přežil bouře lásky.

Nyněšek této básně odkazuje na přítomný moment promluvy či řeči, ale současně možná evokuje určitou scénu s jejím „tady a teď“. Horatiovu báseň lze číst jako fikční zpodobnění mluvního aktu a opravdu tak čtena byla: kritikové pak spekulují (jako by se zabývali postavami v románu), jaký má vlastně mluvčí

vztah k Pyrrze, jaké jsou okolnosti jeho výpovědi a jaké jsou jeho pohnutky, když ji oslovuje právě takto. „Nacházíme tu mluvčího,“ píše William Anderson, „který s kolísavou emocí pozoruje dívku jménem Pyrrha, očividně kurtizánu, a nezkušeného mladíka, jehož jméno mluvčí nezná.“<sup>11</sup> Opravdu tu ale jde o voyeurskou scénu? Zrekonstruovat onu řečovou událost, kterou by snad báseň mohla fikčně zpodobňovat, je nesnadné. Kde se taková událost například odehrává? A proč by mluvčí Pyrrze něco takového říkal? Máme snad mít za to, že mluvčí na Pyrrhu čirou náhodou natrefil ve sluji zrovna ve chvíli, kdy se k ní toužebně tiskne půvabný mladík, jehož mluvčí nezná? To asi ne. Pokud ale vyjdeme z předpokladu, že mluvčí Pyrrhu potkává někde jinde, například na ulici, je pak těžké vymyslet nějakou motivaci pro otázku: „Kterýpak vůněmi zalitý půvabný hošík v překrásné sluji tě právě teď objímá?“ A pokud citovanou formulaci pochopíme jako hyperbolickou variantu otázky: „Tak s kým se teď scházíš?“, je těžké představit si okolnosti nebo pohnutky pro následující výroky, jež by se spíše měly obracet k mladíkovi. Zvláště výrazně to platí, když vezmeme v potaz *pořadí* výroků o mladém milenci. Bylo by ještě možné si představit, jak někdo říká: „Určitě je teď oslněný tvou září, netuší, že budoucnost přinese bouře“ – ale opak („Mnohokrát [...] tvou nestálost opláče“, i když je nyní oslněn jejím „leskem“) daleko spíše připomíná rozjímání nad zvraty lásky, nikoli výpověď pronesenou v konkrétní situaci k ženě. Báseň bude dávat lepší smysl, pokud ji přijmeme jako akt *básnického oslovení*: jako psaní, jež si adresátku představuje zcela stejně, jako si představuje půvabného mladíka s jeho současným vzrušením a budoucím zklamáním; akt básnického oslovení, který v lyrické přítomnosti utváří živoucí odraz zvratů lásky.

Klasičtí filologové probíranou báseň četli taktéž jako veřejnou výpověď, jejíž recitace zazněla kupříkladu při večerní hostině: působivý a světaznalý komentář, jenž se obrací k mužskému publiku. Gregson Davis tvrdí, že rétorickým úmyslem básně je vyjádření „nesouhlasu – nikoli vůči krásné hetěře, nýbrž vůči jejímu nevypělému milenci“. Je naivní a nepoučený a utrpí ještě mnoho zklamání.<sup>12</sup> Ale koho se báseň snaží přesvědčit či varovat? Sličného mladíka? K němu se báseň vůbec neobrací, jen ho lituje coby jednoho z mnoha *miseri*, a je proto možná zacílená na všechny ty „chudáky“, kteří nejsou s to předvídat

11 William Anderson: *Why Horace? A Collection of Interpretations*, Wauconda (Ill.): Bolchazy-Carducci 1999, s. ix.

12 Gregson Davis: *Polyhymnia: The Rhetoric of Horatian Lyric Discourse*, Berkeley: University of California Press 1991, s. 225.

nadcházející bouře. Lze je považovat za součást publika, jež báseň přesvědčuje, aby si osvojilo onen postoj světaznalé znavenosti, který vyzařuje z hlasu mluvčího. Pyrrha je krásná a není nutné se jí vyhýbat; mladík si jí má užít, ale nemá se s ní zaplést příliš, neboť – jak bychom měli moudře vědět – nastanou zvraty a nejrůznější trápení. Lyrika zde na sebe bere úkol živě si představit budoucnost, jež v sobě obnáší přítomná poučení pro čtenáře či posluchače.

Vnitřní spletnost apostrofického gesta – a u Sapfó navíc i víceúrovňová propopoeia, kdy oslovená bytost promlouvá – brání tomu, abychom probírané básně mohli náležitě číst jako fikční nápodoby mluvního aktu ve skutečném světě; nicméně i tak je pravda, že první báseň utváří postavu mluvčí jménem Sapfó a druhá před nás staví „já“, jehož soudy jsou prezentovány za moudré. Utváření mluvčích v první osobě je pro tradici lyriky klíčové – a to do té míry, že Paul Allen Miller v nedávné úvaze propojuje lyriku a „lyrické vědomí“ s lyrickou sekvencí, kterou zahájil Catullus a jejímž prvořadým příkladem je latinská milostná elegie, jejíž básně provádějí přetržitou projekci vnitřně rozervaného mluvčího v první osobě.<sup>13</sup> Při čtení této sekvence si skládáme dohromady mluvčího s rozporuplným vnitřním životem a rozpornými úvahami o prožitku lásky.

Odvozovat lyriku z onoho diskontinuálního subjektu, který z lyrických sekvencí vychází najevo, se může zdát nevěrohodné: vždyť řecká lyrika je oproti uvedené sekvenci starší, většina lyriky se do dané tradice nezačleňuje a sledování celých sekvencí je spíše určitou formou univerzitního studia než čtením lyriky (při čtení si spíše každý vybíráme básně, jež máme v oblíbenosti). Podívejme se ale na úvodní báseň Petrarkova epochálního souboru nazvaného *Canzoniere* neboli *Zpěvník*:

---

13 Paul Allen Miller: *Lyric Texts and Lyric Consciousness*, London: Routledge 1994. Názor, že by sekvence u latinských básníků dosahovaly uvedeného efektu, popírá Roland Greene: *Post-Petrarchism*, Princeton: Princeton University Press 1991, s. 22, a snáší přesvědčivé argumenty pro tezi, že pramenem ne snad lyriky, avšak lyrické sekvence, jež generuje postavu, je Petrarca. Petrarca je objevitelem lyrické sekvence, protože jako první rozvíjí dojem časové sekvence (ne však zápletky), který lyrické básně propojuje mezi sebou a aktivuje „fenomenologii fikce“.

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono  
 di quei sospiri ond'io nudriva 'l core  
 in sul mio primo giovanile errore  
 quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono,  
 del vario stile in ch'io piango et ragiono  
 fra le vane speranze e 'l van dolore,  
 ove sia chi per prova intenda amore,  
 spero trovar pietà, non che perdono.  
 Ma ben veggio or sì come al popol tutto  
 favola fui gran tempo, onde sovente  
 di me mesdesmo meco mi vergogno;  
 et del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto,  
 e 'l pentersi, e 'l conoscer chiaramente  
 che quanto piace al mondo è breve sogno.

■

Vy, kdož v mých verších posloucháte chvění  
 těch vzdechů, jež mé srdce sytívaly  
 v čas mladosti, jen k bludu lásky zralý,  
 kdy byl jsem někým, jehož více není –  
 snad za svůj sloh, v němž jástot v pláč se mění,  
 a marné naděje zas v marné žaly,  
 alespoň u těch, kdo jsou lásky znalí,  
 milosti dojdou ne-li odpuštění.  
 Však vidím dnes, jak lidem pro posměch  
 jsem dlouho býval; proto bez ustání  
 sám za sebe se tajně hanbívám.  
 Je hanba plodem bláhovostí těch;  
 a pokání a jasné rozpoznání:  
 je krátkým snem, čím svět se líbí nám.

[upravený překlad V. Renče]

V celé Petrarkově sbírce – která ustavuje konvenci nepřítomné milované (a tedy i určitou komplexitu oslovení či invokace) – je častějším případem promluva k milované ženě nebo k lásce, avšak právě citovaný sonet se obrací ke čtenáři. Tímto oslovením evokuje časovou povahu lyriky, spjatou s místně neurčeným momentem promluvy – „Vy, kdož posloucháte“ a „jehož více není“ –,

přičemž tato řečová současnost má oproti příhodě z minulosti převahu.<sup>14</sup> Lyrika tu je velice přesně vytyčena jako onen vějír řečových možností, kterým se petrarkovská tradice skutečně stala: repertoár nářku, chvály, naděje a utrpení, propojení vnitřních a vnějších světů. Přestože probíraná báseň vyhláší jedinečnost individuálního prožitku lásky – tedy marných nadějí a marné lítosti – i onoho ostudného sebestředného blouznění (*vaneggiar*), jež prožitek vyvolal, vzniká díky množství sonetů a dalších lyrických forem, které v celku Petrarkova souboru pořízují přehled těchto možností nářku, chvály, naděje a utrpení, svého druhu půdorys moderní zkušenosti. Petrarkovské protiklady poskytují společný jazyk, „techniku ideace pocitu“ nebo svébytného uspořádání afektivní zkušenosti, jež dovolují zformulovat domněle individuální prožitky a díky nimž se mohou „prozářit“ celé národní jazyky.<sup>15</sup>

Pomocí aluzí na rozmanité zvukové či hudební styly uvedených kombinací zdůrazňuje citovaná báseň sebereflexivitu lyriky, jejímž tématem vlastně nejsou afektivní stavy radosti, naděje, zoufalství a tak dále, nýbrž to, co se o nich dá říci. A sebereflexivita není stav, nýbrž proces, jak to báseň zdůrazňuje mimořádně intenzivním rozdělením jedinečného jedenáctého verše, který v originále obsahuje čtyři zájmena první osoby: *di me medesimo meco mi vergogno* (v překladu „sám za sebe se tajně hanbívám“). Tato báseň o básnickém naříkání upozorňuje na fakt, jehož význam se zdaleka neomezuje na petrarkovskou tradici: poezie často pojednává o poezii, o vztahu subjektu k jeho utváření básnických figur či „zlomků milostného diskursu“, jak zní skvělý název knihy Rolanda Barthesa. A konečně tu je vize této básnické aktivity jakožto chování ve světě. I když třeba nevezmeme zcela vážně tvrzení mluvčího, že se stydí za to, jak se předvádí, je zde tvorba básnické řeči prezentována jako jistá forma chování ve světě, u něhož může člověk při dobývání slávy zároveň skromně žádat za odpuštění. Závěrečný verš básně, nápadná rytmická maxima *che quanto piace al mondo è breve sogno*, je ve svých důsledcích mnohoznačný. Básnický mluvčí sice odsuzuje pozemské slasti pro jejich prchavost, ale jaké je postavení oněch

14 Kontrast mezi obecně nestanoveným nynějškem (teď) a minulostí (tehdy) je v celém souboru všudypřítomný a navzdory absenci jakékoli zápletky nebo narativního vývoje vyvolává vyhocené povědomí o čase. Viz R. Greene: *Post-Petrarchism*, 1. kap.

15 Roland Greene: *The lyric*, in: *Cambridge History of Literary Criticism*, III, *The Renaissance*, ed. Glyn P. Norton, Cambridge: Cambridge University Press 1999, s. 222. Myšlenka toho, že se národní jazyky básnictvím „projasňují“, pochází z manifestu Joachima Du Bellaye *Défense et illustration de la langue française* z roku 1549.

marných vzdechů, nadějí a bolestí, jež tvořily ne snad jen tóny, ale samotnou existenci tohoto básníka? Na jedné straně tu zaznívá náznak, že utrpení je zvrácenou podobou světské rozkoše. Na straně druhé – jelikož důraz byl kladen na marnost nadějí – vzniká dojem, že se závěrečný verš od zvrátů vylíčené zkušenosti odlučuje a mění se namísto fikčního zpodobnění v morální sentenci (což je v souladu s tradiční funkcí lyriky jakožto *epideiktické* řeči).<sup>16</sup>

Petrarkovské lyrické sekvence utvářejí projekci komplexního mluvčího a i přes konvenční dojem, který vyvolává následná tradice milostné poezie, je lze využít na podporu romantického pojetí lyriky jakožto intenzivního vyjádření vnitřní zkušenosti subjektu. Častější je, že se tyto sekvence čtou v souladu s implicitním modelem, který po romantickém pojetí následoval, dominuje v současné pedagogice lyriky a lyriku chápe jako fikční zpodobnění mluvního aktu vykonávaného postavou, ne básníkem. Ačkoli ale teorie lyriky v posledních dvou staletích předpokládá opak, mnoho lyriků projekci žádné mluvící postavy nevytváří a rozhodně se nejedná o nutný požadavek žánru. Obrátme se nyní k textu, který žádného mluvčího v první osobě nemá. Je to jedna z nejslavnějších Goethových básní:

### HEIDENRÖSLEIN

Sah ein Knab' ein Röslein stehn,  
Röslein auf der Heiden,  
War so jung und morgenschön,  
Lief er schnell es nah zu sehn,  
Sah's mit vielen Freuden.  
Röslein, Röslein, Röslein rot,  
Röslein auf der Heiden.

Knabe sprach: ich breche dich,  
Röslein auf der Heiden.

16 Aristotelés v *Rétorice* rozlišuje řečnictví soudní, rozvažovací a epideiktické: to je řečnictví ceremoniální (spíše než právní či politické), řečnictví oslavy, chvály a hany, specificky zaměřené na ctnosti a neřesti. Obrací se k publiku, které v reakci na proslov nerozhoduje, nýbrž utváří svá mínění, a epideiktická řeč tak „formuje a kultivuje základní hodnotové a názorové kodexy, podle nichž daná společnost či kultura žije“ (J. Walker: *Rhetoric and Poetics in Antiquity*, s. 9 a 149).

Röslein sprach: ich steche dich,  
Daß du ewig denkst an mich,  
Und ich will's nicht leiden.  
Röslein, Röslein, Röslein rot,  
Röslein auf der Heiden.

Und der wilde Knabe brach  
's Röslein auf der Heiden;  
Röslein wehrte sich und stach,  
Half ihm doch kein Weh und Ach,  
Mußt es eben leiden.  
Röslein, Röslein, Röslein rot,  
Röslein auf der Heiden.

■

## RŮŽIČKA

Viděl chlapec rozkvítat  
planou růži v stráni,  
viděl na ní rosu stát,  
rozběh se z ní radovat,  
podívat se na ni.  
Růže, růže, růžičko,  
rudá růže v stráni!

„Utrhnu tě, růže, tam,  
utrhnu tě v stráni!“ –  
„Já tě, hochu, popíchám,  
památku ti provždy dám,  
nejsem na trhání.“  
Růže, růže, růžičko,  
rudá růže v stráni!

A ten divoch, má milá,  
utrhne ji v stráni;  
třebaže se bránila,  
do krve ho ranila,

marně se mu brání.  
Růže, růže, růžičko,  
rudá růže v stráni!

[překlad O. Fischera]

Zde se neobjevuje žádná první osoba ani žádná postava, jejíž postoje bychom měli rekonstruovat. Pokud evokaci růžičky v refrénu pochopíme jako její oslovení, implikuje se tím akt výpovědi, nikoli však subjekt ani postava. Obsah básně tvoří kratičká příhoda, odvyprávěná coby minulá, což je velice běžná lyrická struktura, i když odpověď růžičky na mladíkovo oslovení nás pozvedá z anekdotického prostoru do jednoznačně básnického. Opakováním refrénu se pak příhoda propojuje se současností lyrické promluvy, v níž je růžička předmětem opakované invokace.

Časová struktura tu je poměrně komplikovaná: příhoda z minula vypráví o hrozbě a předpovědi, rýsující budoucnost – „památku ti provždy dám“ (doslova „navěky na mě budeš myslet“) –, jež bude opakováním minulosti. A báseň, která se v každé sloce rytmickým popěvkem vrací k růži, předvádí takřikajíc performativně, co by to v sobě obnášelo.

Refrén je důležitou složkou lyriky. Jednak je příkladem onoho opakování, jež – jak známo – podle Romana Jakobsona vymezuje poetickou funkci jazyka: jde o „projekci principu ekvivalence z osy selekce na osu kombinace“, díky níž se konstitutivním uspořádáním sekvence stává ekvivalence.<sup>17</sup> (Funkce ekvivalence tu je též zdůrazněna konsonancemi *sprechen*, *brechen*, *stechen* a *sprach*, *brach*, *stach*, což jsou klíčová slova básně.) Především ale refrén narušuje vyprávění a navrácí je k řečové přítomnosti.

Přes veškeré odlišnosti oproti Sapfině ódě na Afrodítu nacházíme i v této básni komplexní strukturu oslovení, rituální aspekt, efekty prezence a určitou performativitu, danou tím, že se čtenář vyzvaný k opakování refrénu sám ocitá na místě chlapce, který růžičku oslovuje, a báseň dosahuje onoho účinku, který růžička předpovídá: budeš na mne neustále myslet. Nádavkem k tomuto performativnímu aspektu čili vykonávání toho, co sama pojmenovává, staví též báseň čtenáře do pozice mluvčího, který rituální promluvu opakuje. Jedná se o lyriku, u níž by naprosto nedávalo smysl se ptát, kdo tu mluví nebo za

17 Roman Jakobson: Lingvistika a poetika, in: *Poetická funkce*, Jinočany: H + H 1995, s. 82 (upr. překl.).

jakých okolností. Tuto báseň vyslovuje čtenář: onu promluvu, kterou báseň nabízí, artikuluje on. Konečně pak báseň pomocí svých rétorických struktur nastoluje osobní vztah mezi člověkem a přírodou (vztah, u něhož je pravděpodobné, že jej interpretace pojme sexuálně, s využitím scénáře deflorace a kast-race) a příroda tu je extravagantním způsobem obdařena činnou vůlí, cítěním a významem, i když si to při čtení skoro neuvědomujeme, jelikož Goethovo dílko je subtilní a vyhlíží skromně.

V následujícím příkladu, Leopardiho *Nekonečno*, což je jedna z vůbec nej-slavnějších lyrických básní, se k přirozenému světu přistupuje velmi odlišně.

### L'INFINITO

Sempre caro mi fu quest'ermo colle,  
 E questa siepe, che da tanta parte  
 Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.  
 Ma sedendo e mirando, interminati  
 Spazi di là da quella, e sovrumani  
 Silenzi, e profondissima quiete  
 Io nel pensier mi fingo, ove per poco  
 Il cor non si spaura. E come il vento  
 Odo stormir tra queste piante, io quello  
 Infinito silenzio a questa voce  
 Vo comparando: e mi sovvien l'eterno,  
 E le morte stagioni, e la presente  
 E viva, e 'l suon di lei. Così tra questa  
 Immensità s'annega il pensier mio:  
 E 'l naufragar m'è dolce in questo mare.

■

### NEKONEČNO

Vždy rád jsem měl vrch tento opuštěný  
 i tento živý plot, jenž z valné části  
 výhledu na vzdálený obzor brání.  
 Však usednuv zde, prostor nekonečný  
 tam za plotem i nadpozemské ticho  
 a přehluboký mír si představuji,

až bezmála se tlukoucí mé srdce  
 tím poleká. A když pak slyším vítr,  
 jak v těchto keřích šelestí, tu ono  
 nezměrné ticho s tímto šelestěním  
 srovnávám, na věčnost si vzpomínáje,  
 na zašlá údobí i na současnost  
 živoucích časů se vším jejich hlukem.  
 V této nesmírnosti myšlenka má tone  
 a v tomto moři ztroskotat je sladké.

[překlad K. Bednáře]

Úvodní verš čtenáře navádí očekávat popis nějaké milované přírodní scenerie. Básník však zdůrazňuje, že živý plot, který přes kopec vede, nedovoluje dohlédnout k horizontu; a proto – s omezeným zorným polem – si v duchu vymyslí (*mi fingo*) vzdálené prostory, nadlidské ticho a hluboký klid. Srovnání hluku větru s tímto nekonečným tichem podnítl úvahy o věčnosti a o jiných ročních dobách než té přítomné – mrtvých i živých. Mohli bychom očekávat klasický scénář vznešenosti, kdy představování nekonečna přemůže schopnost rozumové úvahy, ale zde je invence pod kontrolou: básník si sice představuje nekonečno, ale ne natolik, aby se jeho srdce vyděsilo. S tím, jak se různá časová a prostorová nekonečna rozplývají v moři, se myšlení utápí a pocit přemožení či potopení není tragický, nýbrž libý – a je to proces, který lze v této lyrické přítomnosti neustále opakovat.

Básník promlouvá z konkrétního místa – z *tohoto* kopce a od *tohoto* živého plotu, které mu byly odjakživa drahé –, avšak daná přírodní scenerie je nakonec nepodstatná, poskytuje pouze místo pro zamyšlení nad nekonečnem a umožňuje srovnání. Četná deiktika, počínaje *tímto* osamělým vrchem (*quest'ermo colle*), kladnou důraz na *toto* místo, *tento* hlas, *tyto* rostliny. Další ukazovací zájmena se však vážou k čistě imaginárním entitám, a co začalo *tímto* nekonečným tichem (v porovnání s *tímto* hlasem větru), končí ve zvláštním převratu vzdáleného a blízkého jako *tato* nezměrnost a *toto* moře.<sup>18</sup> Úvodní sloveso ve slovech „Sempre caro mi fu“ je navíc v perfektu (*passato remoto*),

18 Rozbor časů a hry ukazovacích zájmen podávají Margaret Brose: Leopardi's „L'infinito“ and the Language of the Romantic Sublime, *Poetics Today* 4, 1983, s. 51, a Timothy Bahti: *The Ends of Lyric*, Baltimore: Johns Hopkins University Press 1996, s. 44–46.

čímž se vyjadřuje již dokončené dění, které nepokračuje do současnosti. Ono „já“, jež milovalo uvedený vrch, se tak odděluje od básníka, který nyní vymýšlí a porovnává a zakouší vznešené pohroužení svých myšlenek do moře nekonečna, i když možná právě tento prožitek sebepopření byl tím, díky čemu se pro něj tento vrch stal drahým. Báseň se svou hyperbolickou evokací nekonečna z místa zpoza živého plotu se nerozvíjí ve vzpomínku či chválu na jeden konkrétní vznešený výhled, nýbrž v oslavu imaginativní sebereflexivity, kdy se duše těší úvahami o vlastní negaci. Leopardiho báseň sice obsahuje mluvčího v první osobě a v konkrétní situaci, avšak jeho místo je záhy překročeno, jak se báseň situuje v přítomném čase: „představuji si“, „srovnávám“ a „myšlenka má tone“.

S nástupem moderní lyriky se přenášíme z kopců do městských ulic – nepřekonatelně zachycených v Baudelairově slavném sonetu Jedné kolemjdoucí. Literární kritik Albert Thibaudet, jenž byl činný na počátku 20. století a anticipoval Waltera Benjamina s jeho analýzou Baudelaira jakožto prvního básníka, jehož normálem byla městská zkušenost, tento sonet výmluvně opěvuje jako jedinečně moderní báseň z odcizeného světa moderních měst, „možnou jedine v metropoli, kde lidé žijí ve vzájemné cizosti“, a „nenapravitelně poznamenavší ty, jejichž mládí náleželo k životu velkoměsta“. O závěrečném verši – „ty, již bych miloval, ty, jež to tušíš!“ – Thibaudet tvrdí, že si ho Pařížané přeríkávají při procházkách městem a že se takto stal součástí městské společenské imaginace, „neodlučné od zlatého poprašku na bulváru“ (*consubstantiel à la poussière dorée du boulevard*).<sup>19</sup> Thibaudetův výklad načrtává jednu společenskou funkci lyriky: báseň (třeba i v sentencích, které lze citovat odtrženě) artikuluje vznikající společné struktury citění neboli společenskou imaginaci. I když se ale nepochybně jedná o městskou báseň a její samostatný první verš evokuje hluk provozu v ulicích, navazuje současně na lyrickou tradici *innamoramento*, niterné proměny při prvním pohledu na milovanou (jako u Danta či Petrarky),

---

19 Albert Thibaudet: *Intérieurs*, Paris: Plon 1924, s. 22–24. O závěrečném verši Thibaudet píše: „Po těchto městských setkáních lidé každodenně cítí, jak se jim tento alexandrin vnořuje v paměti, zaplňuje prázdné místo, cosi v nich utiňuje a završuje, spojuje tuto jiskru s miliony jisker [...] a obdařuje tento večer jeho lidskou podstatou, takže se mohou do života ubírat s duší na okamžik osvobozenou a vyrovnanou.“

lásky na první pohled, kterou – jak píše Benjamin – Baudelaire mění v „lásku na poslední pohled“.<sup>20</sup>

### À UNE PASSANTE

La rue assourdissante autour de moi hurlait.  
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,  
Une femme passa, d'une main fastueuse  
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet ;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.  
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,  
Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,  
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit ! – Fugitive beauté  
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,  
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ?

Ailleurs, bien loin d'ici ! trop tard ! *jamais* peut-être !  
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,  
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais !

■

### JEDNÉ KOLEMJDOUCÍ

Kol mne se vzdouvala a řvala ulice.  
Tu náhle ve smutku, jak pyšná bolest sama,  
mě přešla veliká a štíhlá krásná dáma,  
houpajíc festonem na lemu suknice.

Šla s nohou sochy vpřed, jas vznešenosti v líci,  
a já ji, rozčilen, jak blázen tuchou štván,

20 Walter Benjamin: Paříž druhého císařství u Baudelaira, in: *Teoretické pasáže* (Výbor z díla, II), přel. M. Ritter, Praha: OIKOYMENH 2011, s. 256.