

Lyrická gesta

Dominique Rabaté

Z francouzského originálu *Gestes lyriques*, vydaného nakladatelstvím Éditions Corti v roce 2013, přeložil Martin Pokorný



**Financováno
Evropskou unií**
NextGenerationEU



**Národní
plán
obnovy**

MSMT
MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY

Publikace byla vydána za podpory Ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy a Národního plánu obnovy v rámci projektu Transformace pro VŠ na UK (reg. č. NPO_UK_MSMT-16602/2022).

Vydala Univerzita Karlova

Nakladatelství Karolinum

Praha 2023

Edici Studia poetica řídí Josef Hrdlička, Mariana Machová a Justin Quinn

Redakce Jan Havlíček

Grafická úprava Filip Blažek, studio Designiq

Sazba DTP Nakladatelství Karolinum

První české vydání

© Éditions Corti, 2013

Translation © Martin Pokorný, 2023

ISBN 978-80-246-5438-6

ISBN 978-80-246-5439-3 (pdf)



Univerzita Karlova
Nakladatelství Karolinum

www.karolinum.cz
ebooks@karolinum.cz

Obsah

ÚVOD	9
„a tančím“	9
Plastičnost lyrického subjektu	11
Gesta	13
„Život gest“	17
O performativitě	20
Slovesa	22
1. KAPITOLA	
Otevírání	25
(Galerie básnických oken od Baudelaira po Ponge)	
Přehra:	25
1. Baudelaire: moderní okna aneb reflektované samoty	27
2. Mallarmé: zabeďněné okno aneb zamrzlé sklo ideálu	30
3. Zrušit perspektivu: Apollinairova a Delaunayova simultánní okna	32
4. Ponge, aneb pokořené okno	38
2. KAPITOLA	
Dotazování	43
(Ke dvěma básním Andrého Frénauda)	
1. O otázce	43
2. Exces a opožděnost	45
3. Snová scéna, fantasma	50
4. „Kdo mluví?\": básnická zkušenost	53
5. Oidipús a zákaz	56

3. KAPITOLA	
Volání hlasu	59
(O dvou sbírkách Yvese Bonnefoye)	
1. Scéna	60
2. Vyvolání a přivolání	63
3. Ambivalentní pohyb?	65
4. Ceres a vzdálený hlas	68
5. Doufající hlas	71
4. KAPITOLA	
Přerušení – lyrického subjektu	75
5. KAPITOLA	
Jiný charakter	85
(Poezie a autobiografie)	
6. KAPITOLA	
Dávání	
A) Dar květin	99
(Mimóza a pivoňky u Pongea a Jaccotteta)	
1. Ekonomie daru	100
2. „Jiný svět“ „bez já“	102
3. „Skrytý půvab květin“	104
4. „Nahrazení jména“?	107
Dávání	
B) „Hle plody, květy...“	111
(Poznámky k básni jakožto daru z lásky)	
1. Vyčerpaná kytice?	112
2. Věc, anebo jméno?	113
3. Nazývání	115
4. Dar jako takový	117
5. O lyrickém gestu	120
Dávání	
C) „Dávání dávání“	123
(Michel Deguy a dar)	

1. Z nejednoho titulu	123
2. Zdvojení	126
3. „Dát přijetí“	127
4. Nerovnosti	129
5. Směny	131
7. KAPITOLA	
Slibování	135
(Lyrické futurum)	
1. Od proroctví k režimu lyriky	136
2. Obnovené začátky	138
3. „Poezie už nebude rytmizovat jednání; bude <i>napřed</i> “	141
4. Splnit splnění	144
8. KAPITOLA	
Uchování	149
(Smuteční básně u Deguyho, Éluarda, Roubauda)	
1. Omráčený čas	152
2. Bez konce říkat „ty“	160
9. KAPITOLA	
Kouzelnické triky?	165
(Robinson Oliviera Cadiota)	
1. „Osamělci bez potřeb“?	166
2. Znovunavštívený Robinson	169
3. Družnost po Beckettovi	173
4. Kouzelník beze všech?	176
5. „Sami spolu“?	178
10. KAPITOLA	
„Hledání cesty ven“	181
(Situace současné francouzské poezie)	
1. Gesta-pohyby	181
2. Započetí s Emmanuelem Hocquardem	183
3. Vyjití, oproštění, bezvýchodnost	188
EDIČNÍ POZNÁMKA	199

O AUTOROVI	201
LITERATURA	203
JMENNÝ REJSTŘÍK	205

Úvod

pro *Olympe, Émila, Samuela a Ariane*

„a tančím“

Předtím než se pokusíme o bližší pojmové vymezení, představme si *lyrické gesto*, tedy gesto šťastné tím, že je současně výpovědí i jednáním, představou i skutkem. Snad by takové gesto díky rytmickému a verbálnímu završení myšlenky sloučené s tím, co popisuje, či dokonce s tím, co zakládá, bylo *eo ipso* též (hudebně chápanou) „větou“. Spontánně mi přitom tanou na mysli verše a věty z Rimbauda, zvláště pak následující výrok z Úsloví (Phrases) v *Illuminacích*:

J'ai tendu des cordes de clocher à clocher ; des guirlandes de fenêtr
à fenêtr ; des chaînes d'or d'étoile à étoile, et je danse.

■

Napjal jsem lana od zvonice ke zvonici, girlandy od okna k oknu,
zlaté řetězy od hvězdy k hvězdě a tančím.¹

Citovaný odstavec lze číst jako drobnou báseň v próze, vřazenou do poměrně záhadné básně, v níž tvoří segment uzavřený do sebe a současně otevřený pro bezmezné nebe. Volím jej, jelikož v něm vidím dokonalé svědectví o té mimo-

1 Tato kratičká báseň představuje druhý segment druhé části Úsloví. Originál viz Arthur Rimbaud: *Oeuvres complètes*, ed. Jean-Luc Steinmeth, Paris: GF Flammarion, 2010, s. 267; český překlad viz Vítězslav Nezval: *Překlady I. Poe – Rimbaud – Mallarmé – Baudelaire*, Dílo XXXV, Praha: Československý spisovatel, 1982, s. 193 (upr. překl.).

řádné schopnosti sebeuskutečnění, kterou si s obratem moderny poezie stano-
vila za ambici. Vyjadřuje se zde zvláštní afirmativní síla, vyznačená napětím
mezi deskriptivní valencí sloves (zvláště v počátečním užití *passé composé*)
a plodivou mocí aktů, zřetězujících se na vláknu, jež člení tři doby této fráze.
V duchu si představuji odvíjení příprav na důvěrný svátek, jenž na sebe bere
rozměry veškerenstva. Šňůry se stávají girlandami a ty se proměňují ve zlaté
řetězy. Pohyb otevírání oken (vrátíme se k němu v 1. kapitole) obepíná celý
kosmos, jako by nebylo nic prostšího než tato *alchymie slova*, jež proměňuje
vesnici ve svět. S působivostí, v níž právě tkví jeho tajemství, nám Rimbaudovo
psaní předestírá onu *prostou halucinaci*, o níž hovoří *Sezóna v pekle*, a podněcuje
k ní.

Zničehonic se pak může provést závěrečný skok, jednoduše připojený tou
nejneutrálnější vazbou, jako by pro ten efekt nebylo vůbec nic připraveno:
„a tančím“. Ta velkolepá klauzule vyznačuje skok ke svého druhu vyprávěcímu
prezentu, především ale zvětňuje euforický pohyb subjektu, který jej vypovídá.
Nebo přesněji: při přechodu do prezentu fráze činí to, co sama míní. Podmínky
uskutečnění tohoto tance po vrcholcích světa vyplňuje sama věta v performa-
tivní modalitě, kterou je nutno upřesnit. Pohráváním s rytmem alexandrinů,
obsáhnutím šíře pomoci prostinké a přitom poučené konstrukce trojčlen-
ného seskupení básník předvádí tž jazykový a imaginární „tanec“, který jeho
výpověď uvádí ve skutek. V prostoru jediné frázované věty, jediné věty přeru-
šované opakovanými středníky v kadenci, jež jí vlévá veškerou její souvislou
a přerývanou energii, se slovo dává do tance. Subjekt uniká ze „zamračeného
červencového jitra“, tohoto rámce, který byl prvním odstavcem textu narýso-
ván coby tísnivý.

Těch pár slov, vytržených z širší souvislosti, se mi jeví jako zázračný emblém
toho, co chci nazvat „lyrický úkon“ (*l'opération lyrique*). Touha je s to znovu
svět obestřít kouzlem mocí jedné jediné výpovědi – jak to pyšně slibuje Breton
v *Manifestu surrealismu*. Stačí dostatečně mocně promluvit, představit si –
a subjektivní všemohoucnost je, jako v bdělém snění, bezmezná. Tento úkon
však není jen výrazem subjektu odstřiženého od ostatních subjektů, infantil-
ního stadia magického myšlení. Při čtení Rimbaudovy frázované věty to jsem
přece já, kdo mentálně provádí imaginární přechod, a když citovaný odstavec
pronesu nahlas nebo v duchu, je závěrečné „já“ tak trochu i mým. Tanec se stal
i tancem čtenáře: je to tanec jazyka, ať je jeho oporou kdokoli.

Ten úkon je křehký a citovanou frází je nutno vrátit do celku básně, v níž
má své místo a již lze číst jako nevyřešený střet mezi tvrdostí vnějšího světa

a snahou „do postele se vrhajícího“ básníka zalít ten svět jasem (*illuminer*). V tomto velkém rozkolu a v bolestném vědomí, které se z něho rodí, rezonuje celé Rimbaudovo dílo: básník na větrných podešvích,² vznášející nemožný požadavek toho, aby poezie konečně reálně konala, ví lépe než kdo jiný, že proměna světa zůstává klamným přeludem. Ale ani výsledná ironie, kterou lze v Úslovích nalézt, nechromuje lehký úder onoho „a tančím“ v okamžiku šťastné shody mezi vypovídáním a jednáním.

Plastičnost lyrického subjektu

K popsanému napětí poukazuje již název Rimbaudova textu: možná jsou to všechno jenom *věty*. A i když se jazyk opije sám sebou a vytváří vrcholně fantasmagorické obrazy, ještě jim tím neudílí skutečnost. V tom, jak známo, tkví jeden z leitmotivů Bonnefoyova myšlení od chvíle, kdy se odvrátil od surrealismu a vydal se hledat novou cestu mezi důvěrou a skepsí.

Leč strhující moc této sekvence, její nakažlivá a podmanivá dynamika, jsou nepopíratelné. A pokud ji chceme popsat precizněji, musíme konstatovat, že souvisí s tou zvláštní výpovědí, na které spočívá, s lyrickou výpovědí ve smyslu, který musím blíže objasnit. Vyjdu přitom z analýz již předložených ve sborníku *Figury lyrického subjektu*.³ Podle popisu Dominique Combea se v lyrickém textu manifestuje „dvojná reference“. Ono „já“, které text pronáší, je subjektem ve světě, tj. možným objektem popisu, a zároveň čirým vypovídacím nástrojem, který se plní obsahem úměrně tomu, jak mluví. Jinak řečeno, lyrický subjekt jakoby současně stojí u zdroje i u ústí slovního pohybu. Vypovídá jistou – současně minulou i přítomnou – zkušenost, avšak v procesu vypovídání se sám ustavuje.

Nutným rozdílem mezi poezií a autobiografií se budu podrobněji věnovat v 5. kapitole, kde rozliším dvě (velmi široké) vypovídací modalities podle toho, jak

2 Obrat *homme aux semelles de vent*, přisuzovaný Verlainovi, je doložen v Delahayeových dopisech Verlainovi; podrobněji viz např. https://rimbaudivivre.blogspot.com/2018/02/lhomme-aux-semelles-de-vent-solution-de_27.html. – Pozn. překl.

3 *Figures du sujet lyrique*, ed. Dominique Rabaté, Paris: PUF, 1996. Jde o pandán k osmému číslu revue *Modernités* s názvem *Le Sujet lyrique en question*, ed. Joëlle de Sermet, Dominique Rabaté a Yves Vadé, Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 1996.

se v nich ustavuje charakter subjektu. Zde stačí zdůraznit, jak je tento vypovídací subjekt subtilní, upozornit na to, jak málo singulární soudržnosti na sebe bere a jak abstraktní okolnosti mu jsou v Rimbaudově básni uloženy s její tak nápadnou směsicí oslnivosti a nenucenosti.⁴ Ocítáme se na protipólu románové kontextualizace. Zde subjekt vyvstává a vyhraňuje se s postupem vlastní rozmluvy, v pohybu svého mluvení – jak to ve svém rozboru názorně ukázal Karlheinz Stierle, který v lyrické básni spatřuje proces hledání věčně neustálené identity.⁵

Tato relativní transparence lyrického subjektu napomáhá základnímu mechanismu veškerého básnického vypovídání: posluchač či čtenář mohou vklouznout na místo subjektu výpovědi a takříkajíc se ujmout tempa její recitace, afektivního náboje rozmluvy. Situace tak získává zvláštní plastičnost, díky které se rozehrává ve dvou navzájem komplementárních směrech: buď termínem „lyrický subjekt“ označíme toho, jenž bděl nad genezí básně a nad rámcem jejího rozvinutí, anebo naopak ten typ scénografie (jak o ní mluví Dominique Maingueneau), který básník umožňuje obsadit. Tato situace může být tu více, tu méně singularizovaná, nicméně pohyb básnického vypovídání ji strhává směrem ke zobecnění, jež stírá všechny příliš specifické rysy. Jak jsem upozornil ve stati *Básnická výpověď, lyrická výpověď, odehrávání tohoto pohybu se poměruje s jakýmsi lyrickým ideálem či hranicí, na níž by slovo mířilo na maximální idiosynkrazii a na to nejosobnější zacílení, jako by se jazyk takříkajíc mohl stát soukromým*. Lyrická poezie se tak buduje v tomto napětí mezi zvláštností chvíle a valérem pravdy.

Na opačné straně řetězce recitátor básně (ať už to činí nahlas, nebo se zavřenými ústy) spravuje potenciálně nový rámec, ve kterém se pro něj vypovídání textu může nabít novými dynamikami. Re-citací básně čtenář prochází shodnou mentální a takříkajíc gestickou, fonetickou a rytmickou drahou. Po dobu četby se snoubí s tempem básně, s jejími hudebními účinky, jejím tahem, a uvádí se do stavu činné účasti, díky níž je vnímavým k jedinečné trajektorii básně. Toto znovuvypovídání představuje dle mého názoru zcela zásadní fenomén; zčásti totiž vysvětluje onen zvláštní efekt účasti, k němuž básně podněcuje. Básnický

4 „Abstraktností“ se tu nemíní, že by nezáleželo na okolnostech. Ve svém příspěvku do sborníku *Figury lyrického subjektu* jsem naopak sám zdůraznil, jak se okolnosti vlamují do režimu moderní lyriky. K této otázce, pro definici lyrismu zcela zásadní, viz velice užitečný sborník *La Circonstance lyrique*, ed. Claude Millet, Bruxelles: Peter Lang, 2012.

5 Viz jeho dnes již klasickou stať *Die Identität des Gedichts – Hölderlin als Paradigma*, in: *Identität*, ed. Odo Marquard – Karlheinz Stierle, München: Fink, 1979, s. 505–552.

text neprovádí jen to gesto, které – když se mu to zdaří – popíše spisovatel, nýbrž stává se též gestem čtenáře či posluchače.

Naznačeným způsobem chci uchopit jistou běžnou zkušenost, kterou však dle mého mínění různé teorie poezie často neberou v potaz: totiž to, jak si často v překvapivých okamžicích a takřka nevědomky vybavujeme útržky písní nebo kusy veršů, jež se podivuhodně přizpůsobují zvláštnímu kontextu, v němž nacházejí smysl souladný s okolnostmi jejich přivolání. Ten a ten verš, ten a ten refrén námi procházejí a dotknou se čehosi, co se mimoděčným citátem vyřkne, jako by tyto textové pasáže shrnovaly jistý duševní stav, dispozici nebo náladu, která s tímto kusem textu rezonuje. V tomto pohybu spontánní citace, jehož nevědomý ráz objasnil Freud v *Psychopatologii všedního života*, verš jakoby předchází myšlenku, kterou se snažíme zformulovat; krystalizuje v něm vnitřní pohyb, pro který udává směr i tvar.

Citace – coby zkrácená recitace – tímto pohybem pojmenovává nebo tvaruje pohyb, na kterém se podílíme. Citáty tohoto druhu tedy nefungují na způsob přísloví nebo gnómických formulí, jež postihují kolektivní moudrost připomenutím starých společných zákonů, vštípených zafixovanými formullemi do nitra jazyka. Spíše jde o vzájemnou adaptaci mezi dvěma singulárními prožitky. Domnívám se, že se jedná o reprodukci shodného gesta, jako bychom vstoupili do stop pohybu nesoucího shodnou dynamiku a někdy i shodné afektivní ovzduší.

Vraťme se k úvodnímu příkladu. Nastíněný způsob mi umožňuje vzít slova „a tančím“ na sebe a učinit si z nich talisman jazykového gesta, jež se stává mým. Nastává tak okamžik milosti, kdy já napínám lano a táhnu je od hvězdy k hvězdě. Je to prchavý tanec a já jsem jeho konatelem. Účastí na znovuvypovězení Rimbaudovy „fráze“ mimuji její trajektorii, provádím její ternární průběh. Přenáším ji do nového referenčního rámce, v němž ale neztrácí nic ze své moci. Tím lépe tedy, pokud celá báseň vykazuje sílu *unešení*, v němž mohl Baudelaire právem spatřovat samo poslání moderní poezie.

Gesta

Namísto fixních subjektivních pozic tedy kladu důraz na dynamickou mohutnost básně. Dokonce se dá tvrdit, že subjektivní atribuce z tohoto pohybu vyplývají, jako by je rozdíl. Rozbory předložené v této knize navazují na analýzy podané ve sborníku *Figury lyrického diskurzu*, a jsem přesvědčen, že práce pod-

nícené bordeauxským kolokviem z roku 1995 byly vítané a nezbytné.⁶ Tehdejší strategický přechod od otázky lyriky jakožto žánru k problematice lyrického subjektu (jenž je dynamikou básně „stavěn do otázky“) však vyústil ve vznik nové doxa, v níž se „lyrický subjekt“ v množství studentských prací stává přehnaně konzistentní postavou, hypostatizovanou figurou, stejně zmechanizovanou jako genettovský vypravěč v oboru prozaického vyprávění (bez rozlišení mezi autobiografiemi a romány).

Jestliže z patnáctiletého odstupeu přecházím od lyrického subjektu k lyrickým gestům, provazuji tím tyto své nové úvahy o poezii s výroky, jež jsem na konci knihy *Román a smysl života* učinil o vztazích osobnosti a neosobnosti.⁷ Spíše než o popis samotného subjektu mi jde o vyznačení modalit subjektivace a desubjektivace, ve kterých je subjekt jat a kterými se ustavuje dynamikou, v níž i to nejosobnější není nikdy odloučeno od mocnosti, jež je spíše neosobní, neboť k subjektu dospívá z jazyka.

A proč vlastně mluvit o „gestech“? Vracím-li se k tomuto běžnému a dobře známému slovu (a nejsem v tom dnes sám),⁸ pak ve snaze postihnout jím jistý typ pohybu, který se „vymyká kauzálnímu determinismu“,⁹ a tím se liší jak od reflexu, tak od prostého pohybu. Gesto sice tlumočí nebo vyzrazuje jistý význam, avšak (jak právem zdůraznily Lorraine Dumenilová a Suzanne Fernandezová) nepodřizuje se přímočaře „intencionální gramatice, která by je stáhla pod kategorii jednání“.¹⁰ Gesto, ač provedené subjektem, je spjato s puzením, jež

6 Potvrzují to mnohé novější publikace, zvláště knihy Michela Collota (*La Matière-émotion*, Paris: PUF, 1998), Jeana-Michela Maulpoixe (*Du lyrisme*, Paris: Corti, 2000) či Antonia Rodrigueze (*Le Pacte lyrique: configuration discursive et interaction affective*, Sprimont: Mardaga, 2003). Viz též sborníky *Lyrisme et énonciation lyrique*, ed. Nathalie Watteyne, Québec: Nota Bene, 2006, a *Présences du sujet dans la poésie française contemporaine (1980–2008)*, ed. Elisa Bricco, Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012.

7 Viz závěr mé knihy *Roman et le sens de la vie*, Paris: Corti, 2010.

8 Je nepopiratelné, že poslední roky je tento termín oblíbený, mimo jiné jistě proto, že umožňuje do jádra popisu vtáhnout tělesné dění. S oblibou se tak mluví o „pedagogickém“ či „etickém“ gestu. Větší hloubku tento aktuální zájem má při návratu k zásadnímu spisu Marcela Jousse *Antropologie gesta*, jak potvrzuje nedávno vydaný esej Michela Guérina *Philosophie du geste*, Arles: Actes Sud, 2012.

9 Přejímám tu argument, z něhož vyšly Lorraine Dumenilová a Suzanné Fernandezová v předmluvě ke svazku *Textuel: Participer au monde. Réflexions sur le geste*, Paris: Université de Paris 7, UFR Lettres Arts Cinéma, říjen 2009, s. 10.

10 Tamtéž.

může stejně dobře přicházet zevnitř i zvenčí. Dobrovolnější či nedobrovolné, více či méně výmluvné gesto se činí na způsob malířů nebo mistrů bojových umění, shodnou měrou zdůrazňujících tu zvláštní absenci sebeuchopení, k níž je v zájmu nejdokonalějšího provedení gesta nutné dospět.¹¹

Shodnou otázku si klade Bernard Vouilloux v počtě Jeanu Starobinskému s názvem *Tíha a grácie gesta*.¹² Studie je věnována vztahům velkého ženevského kritika k „malířskému prostoru“ a Vouilloux zde píše:

Již dávno jsem si navykl označovat slovem *gesto* to, čeho je text, hudební dílo, ale i obraz rozepětím; zdá se totiž, že jsou vedeny řídící silou, která od prvního okamžiku prostupuje jejich tvarem až do nejmenších podrobností.¹³

Tento vjem unášejícího pohybu, uvádí Vouilloux, mu skýtají určitá hudební díla, a dodává k tomu, že tento fenomén „je podle všeho účasten onoho chtěně nedosažitelného cítění prostornosti, které občas zažijeme, když na počátku dne roztáhneme paže, abychom rozevřeli okenice, máme pocit, že objímáme svět a přijímáme, co nám nabízí“.¹⁴ K tomuto pocitu se vrátíme v 1. kapitole, jež má za téma básnická okna a šťastné otevření do světa. O takovéto gesto, v němž se spojuje jednání a pohled s vůněmi či pachy stoupajícími zvenčí, nám tu jde. Bernard Vouilloux zpřesňuje význam klíčového slova následovně:

Uvedené chápání gesta je – jak vidno – značně odlišné od úzu, který se poslední dobou v umělecké kritice ujal, když se stalo zvykem mluvit o architektonickém gestu, uměleckém gestu apod., přičemž se zhruba míní to, jak určitý rozvrh získává tvar. Gesto, jehož profil se tu snažím narýsovat, nemá s rozvrhem (*projet*) nic společného. Spíše jde o projekci, výtrysk, a současně pro zakoušejícího zvláštní zkuše-

11 Tuto spřízněnost oslnivě potvrzuje dílo Alberta Palmy v oboru malířství i literatury. K tomuto umělci viz krásnou knihu *Albert Palma. Geste et Khôra*, ed. Frédérique Villemur, Paris: EBL éditions, 2012.

12 Bernard Vouilloux: *La Pesanteur et la grâce du geste. Jean Starobinski dans l'espace des peintres*, *Littérature* 161 (březen 2011), Paris: Armand Colin, s. 30–50.

13 Tamtéž, s. 30.

14 Tamtéž, s. 31.

nost desubjektivace, neboť je – jak Deleuze napsal o smrti – konfrontován s tím, co vystupuje zevnitř i přichází zvenčí.

Všichni si myslíme, že víme, co je gesto. Nekryje se ani s pohybem, ani s postojem: gesta provádíme rukama a pažemi, ale nečiníme je hlavou (ačkoli i ona je semioforickým výstupkem) ani nohama. Hlava a nohy se hýbou, jsou v pohybu a spolu s gesty vstupují do kompozitních postojů, stanovisek, póz. Gesto tedy těsně souvisí se vzpřímením hominidů: postoj na zadních nohách totiž osvobodil přední nohy od lokomoční funkce a uvolnil je pro schopnost úchopu, v níž (jak ukázal Leroi-Gourhan) tkví počátek techniky. Gesto předpokládá lidské měřítko. A ona zvláštní *techné*, jíž jsme dali jméno „umění“, nám ukazuje, že z nutnosti lze učinit ctnost a že i v tíži determinismů existuje místo pro grácii nadskoku.

Podepisuji vše, co je v této rozsáhlé pasáži – navazující na úvahy rozvinuté v eseji *Gesto*¹⁵ – řečeno, a hlásím se ke snaze uchopit působnost onoho pohybu, který diktuje dílo a zbavuje příjemce jeho přesvědčení tím, že dílu i příjemci skýtá příležitost *nadskočit*. Co se Vouilloux snaží popsat pro malířství (od krásných gest postav po moderní gesto malby) či pro (lyrickou i instrumentální) hudbu, chci vztáhnout k poezii. Při tom se však ukáže, jak hluboká spřízněnost panuje mezi uměním obrazu (zvláště když se zřekne zpodobnění gesta v zájmu toho, aby je uskutečnilo v novém vztahu k celému povrchu plátna, jako u Matisse) a uměním básnit. Nahlížíme zásadní blízkost obou praktik a jejich provázanost, jež ovládla moderní umění. Uvidíme ji ihned znovu v Apollinairových Oknech.

Je to stále táž energie gesta, jež se hledá, gesta, jež v rozpětí svého uplatnění formuje uspořádání díla, a též gesta, jež v chvění své dráhy dává a přijímá nahodilost všeho stvoření. Tím, co se v umění zdárně sděluje, tedy není obsah, ale spíše dispozice k přijetí gesta a jeho předání tak, aby pohyb neustal. Tento dar (další klíčový motiv této knihy) se může uskutečnit jedině vyvlastněním osoby, jež byla jeho pomíjivým nositelem. Aby se tedy gesto mohlo sdílet, cosi se v něm odosobní.

Případá mi, že ono „chtěním nedosažitelné cítění“ (*sentiment incoercible*), které popisuje Vouilloux, by bylo snadno (až příliš snadno?) možné označit

15 Bernard Vouilloux: *Le Geste suivi de Le Geste ressasant*, Bruxelles: La Lettre Volée, 2001.

za „lyrické“, nebýt obav z toho, že tím upadneme do příliš laciného obrazového repertoáru. Pokud ale přídomku „lyrický“ vrátíme jeho svébytnou sílu, pak se možná vskutku jedná právě o toto: o náhlý pocit shody, otevření a překonání, který v nás umění rozvíjí.

„Život gest“

O neutišitelné touze provádět gesta a poskytnout jim prostor nejlépe vypovídá dílo Henriho Michauxe. Chci následující studie zaštitit jménem tohoto tak náročného spisovatele. Zvláště u závěrečné kapitoly, nazvané Hledání cesty ven, uvidíme, jak se současná francouzská poezie – v tom, co v ní je dle mého názoru nejživotnějšího – ubírá ve stopách Michauxovy ambice.

Celé Michauxovo dílo, veškerou jeho práci lze číst jako hledání nových gest, gest čistých, rušivých i smírujících. Tento spisovatel uchopuje puzení v tom, co v něm je nerozeznatelně vnějšího i vnitřního, a vyniká právě schopností vypovědět onen „vnitřní prostor“, jenž je podroben svrchovaně ohromujícím dynamickým metamorfózám. Tento horizont se vypovídá například ve *Způsobech usínání, způsobech probouzení*, kde Michaux medituje nad snovou částí našich životů. Ve druhé části této knihy z roku 1969 evokuje „bdělé sny“ a podotýká:

I po všech těch letech ve mně sen ukájí neutišitelnou touhu po pohybech, intenzivních, přehnaných pohybech, nechává mne prožívat především gesta, rytmy, akty.¹⁶

Hybatelem poezie – toho neustálého hledání, jež do sebe pohlcuje jisté formy prózy, esejistiky¹⁷ i veršů – zůstává tento přepjatý apel, toto dychtění přejít jinam tím energickým pohybem, který dobře vystihuje název Michauxovy sbírky z roku 1985: *Přemístění, vyproštění* (*Déplacements, dégagements*). Bdělý sen tak ve svém nejdynamičtějším momentu subjektu slibuje, aby se vydal (řeceno slovy z téže pasáže) „skutečnému životu gest (*la véritable vie gestuelle*),

16 Henri Michaux: *Façons d'endormir, façons d'éveiller*, Paris: Gallimard, 2004, s. 140.

17 Viz krásnou knihu Jérôma Rogera *Henri Michaux. Poésie pour savoir*, Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2001.

jenž je jinak vyloučen“. Dodatek je zjevně zásadní, neboť život dohnaný až k nejvyšším potenciálům jednání se nakonec odehrává v imaginárním životě, v delirantní a suraktivní aktivitě snícího. Michaux se svým osobitým humorem dodává: „Nedělám proto gesta menší než pět metrů.“ Formulaci je nutné číst jako odmítnutí opaku chvástání; zároveň však dostatečně vyjadřuje nesmiřitelnou nesouměřitelnost touhy a světa.

Snad moderní lyrika v některých svých formách sní o této neomezené gestičnosti: vypovídáním věcí a jejich představováním, jejich přenosem do rytmu, který je nechá vyvstat mimo sebe, dokáže experimentátor bezmezných potencialit některé věci přemístit a zachovat jejich dotýkání. Žádný tvar těmto experimentům nepředchází a lyrická gesta, jak o nich zde hovořím, zcela nepochybně přísluší k moderní epoše poezie, v níž se verš bortí a definici toho, co je ještě poezií (nebo jakkoli budeme dále nazývat tuto *aktivitu*) – definici nenalezitelnou, nemožnou, zázračnou –, je nutné hledat jinde.

Soubor statí shromážděných v této knize postupuje od Baudelaira do současnosti. Často se dotkneme otázky prózy a poezie, respektive střetu těchto dvou modalit. Vyjdeme od nerozhodnutelného prostoru, rozevřeného průzkumy, jež provádí Baudelairova báseň v próze Okna – a jak si mnozí vzpomenou, v dopisu Arsènu Houssayovi se Baudelaire doznává, že sní o „o zázraku poetické hudební prózy bez rytmu a rýmu, dosti pružné a dosti rytmované, aby se přizpůsobila lyrickému pohnutí duše, vlnění snů, záchvěvům svědomí“.

Tu proslulou pasáž připomínám proto, abych zdůraznil zlom, který zde Baudelaire vytyčuje, a zahajuje tím skutečně moderní éru poezie, jíž se budeme zabývat v celé knize. Myšlenka lyrických gest je soupodstatná s tímto inauguračním odloučením veršů a poezie. Pokud již poezie netkví v metru, pokud již tah básnického slova nediktuje (třeba i revidovaná) metrická tradice, pak je nutno slovo básně stočit jinam, k čemusi, co mu předchází a co vyzývá k novému gestu, k pohybu opravňujícímu k neslýchané představě „hudební prózy“ „bez [předem definovaného] rytmu a bez rýmu“. Moderní lyrismus zde nachází zdroj ohromující obnovy, ale současně naráží na onu „fundamentální krizi“, kterou po smrti Victora Huga diagnostikuje Mallarmé. Báseň se stává vyjádřením gesta, které ji zakládá, ale které přitom ona sama postupně vynalézá – jako na Möbiově pásce.

Moderní básník, jenž se rozešel s rituálem versifikace a s diktátem odvěkých kadencí na poli rytmických možností, musí svůj podnik založit nově, s oporou v bezprecedentní dynamičnosti. V „moderním životě“ velkoměst hledá energii, kterou má lyrické gesto polapit a přenést dál. Lyrická řeč od básně v próze

po četné pokusy o volný verš zkoumá formální možnosti elementu beroucího na sebe neurčitou a proměnlivou podobu energie, jejíž celkový pohyb musí táhnout všechny složky na novátorském a nestabilním půdorysu.

Gesto, o němž moderní básník sní, má často blízko ke gestu hudebníka, ale zároveň – s novou ostrostí – ke gestu malíře, který odvrhne starobylá pravidla perspektivy, takže se zraku předestírá materialita stopy štětce, energie pohybu ruky, možnost chybného tahu. Divákův pohled je stržen gestem v jeho konečném, ale přitom neukončitelném provádění. Stejně tak se každá báseň stává energií a stopou gesta, jehož místem završení je sám text.

Ani zde se nelze vyhnout Michauxovi, zvláště textům, v nichž se vrací k vlastním experimentům s plastikou. Ve *Vynořováních-vyvstáváních* (Émergences-Résurgences) z roku 1972 spisovatel popisuje v přítomném čase své dobrodružství s kresbou a malířstvím a chválí je za „de-adjustaci“ (*déconditionnement*). Jasně tu říká, jak mu změna umělecké praxe vrátila elán, spontánnost a prvotnost, jež jazyk udílí tak skoupě. Michaux tu prochází etapami vlastní plastické tvorby a setrvává v úsilí o splynutí tělesného gesta s duševním pohybem. Vždy a všude mu jde o překročení vnucených hranic, a jak sám píše, snaží se dotknout „transreálna“.¹⁸

V závěru knihy tak podotýká:

Toužím po čemsi víc než jen gestech-pohybech. Chtěl bych, aby nebyla učiněna jen ze vzteku a záchvatů nebo z nadějí na jejich překonání, ale aby reprezentovala skutečné pohyby i všemožné další, jež si ještě nikdo nepředstavil.¹⁹

K těmto „nadějím na překonání“ – k přání, jež, jak mám za to, Michaux sdílí s mnoha dalšími básníky dneška – se vrátím v poslední kapitole. Zde chci jen zdůraznit váhu tohoto vpravdě nemožného přání, kdy se gesto má samo překonat a strhnout k pohybu, jež bude čirou exteriorizací vnitřních afektů, ale přitom též bezprostředním uskutečněním, absolutním přechodem ve skutek. Sen o ryzím performativu? O plastické frázi, jež nemá sobě rovna a je vyvážána z veškeré tradice?

18 Henri Michaux: *Émergences-Résurgences*, Paris: Champs/Flammarion, 1987, s. 111.

19 Tamtéž, s. 107.

O performativitě

Všemi kapitolami knihy prochází otázka performativity lyrického gesta. Upřesněme si, oč v ní jde. Touha po sebeuskutečnění, jež v sobě báseň pojatá coby gesto obnáší, svým způsobem závisí na možnosti toho, aby jazyk reálně cokoli uskutečnil. Poezie je pro mne v jistém smyslu pojmenováním pro tuto performativitu slova, na kterou všichni aspirujeme. Ověříme si to v 7. kapitole při rozboru lyrického futura.

Performativní výpověď, jak ji vymezil Austin, neusiluje o přesnost ani o pravdivost, nýbrž posuzuje se měřítkem zdaru a nezdaru vlastního vypovídání.²⁰ Nu a právě účinností (dosahem, silou emoce, přesvědčivostí) je nutné poměřovat i báseň, přičemž je zjevné, že na škále těchto kritérií nabývá na významu subjektivní hledisko. Od Rimbauda po Michauxe moderní poezie sní o této uskutečňovací moci, sahající od prorocké schopnosti, jejíž podmínky hledá Breton, po koncept básně coby performance ve zvukové poezii zvláště od padesátých let. Spektrum je tedy nesmírně široké a já je nemám v úmyslu projít celé.

Než přistoupíme ke konkrétním interpretacím, chci především zdůraznit novou situaci, v níž se moderní poezie nachází. Jak upozornil Austin a po něm Pierre Bourdieu v knize *Co se chce říct mluvením*, tím, co zajišťuje uskutečnění performativu, jsou společenské podmínky úspěchu, „podmínky zdařilosti“. K výroku „Prohlašuji váš sňatek za uzavřený“ je zapotřebí starosty a k pokřtění lodi z Austinova klasického příkladu je zapotřebí oprávněné osoby. Určující tu je tedy společenský rámec výpovědi, neboť symbolické *sképtron*, jež dává právo k těm a těm účinkům, dává mluvčímu skupina.²¹

Možná byla poezie v dávných časech spjata s těmito podmínkami zdařilosti, prováděla se v rituálech, které určovaly její symbolickou efektivitu a ve kterých byly verše nutně doprovázeny zpěvem, hudbou a tancem. V dlouhé historii odluky, která vyústila v moderní poezii, se tento rámec společenské legitimizace oslabil či rozbořil: vlastní legitimizační či autorizační instancí se stává básník. Síla jeho intervence vychází z prudkosti vlastního rozchodu s etablovaným básnickým řádem, počínaje Victorem Hugem, když nasazuje „rudou

20 V pojednání *How to Do Things with Words* to Austin označuje výrazy *felicity* a *infelicity*. Dobrý syntetický přehled podává Bruno Ambroise: *Qu'est-ce qu'un acte de parole?*, Paris: Vrin, 2008.

21 Viz Pierre Bourdieu: *Autorizovaný jazyk: společenské podmínky efektivitu rituální řeči*, in: P. Bourdieu, *Co se chce říct mluvením*, Praha: Karolinum 2014, s. 67–74. – Pozn. překl.