

Lyrická poezie

Bolest a slast slov

Mutlu Konuk Blasingová

Z anglického originálu Lyric Poetry. The Pain and the Pleasure of Words, vydaného nakladatelstvím Princeton University Press roku 2007, přeložila a doslov napsala Daniela Theinová.



**Financováno
Evropskou unií**
NextGenerationEU



**Národní
plán
obnovy**



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
Redakce Magdaléna Smějsíková
Grafická úprava Filip Blažek (Designiq)
Sazba DTP Nakladatelství Karolinum
První české vydání

© Univerzita Karlova, 2023
© 2007 Princeton University Press

All rights reserved. No part of this book may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying, recording or by any information storage and retrieval system, without permission in writing from the Publisher.

Translation © Daniela Theinová, 2023
Epilogue © Daniela Theinová, 2023

ISBN 978-80-246-5573-4
ISBN 978-80-246-5589-5 (pdf)



Univerzita Karlova
Nakladatelství Karolinum

www.karolinum.cz
ebooks@karolinum.cz

VĚNOVÁNO JOHNVI

Obsah

ÚVOD „Volit si lidské já“	11
ČÁST PRVNÍ LYRICKÁ TEORIE	43
1. KAPITOLA Lyrický subjekt	45
2. KAPITOLA Historické „já“	69
3. KAPITOLA Zapsané „já“	117
4. KAPITOLA Tělo slov	143
ČÁST DRUHÁ LYRICKÁ PRAXE	167
5. KAPITOLA Čtyři kvartety: vykoupená rétorika	169
6. KAPITOLA Wallace Stevens a „méně čitelné významy zvuků“	197

7. KAPITOLA	
Poundův soundtrack: „číst Cantos přímo <i>na stránce</i> “	225
8. KAPITOLA	
Anne Sextonová, „překlep“	275
CODA	
Dům hrůzy jménem „Anna“	307
DOSLOV	
<i>Lyrická poezie</i> – obrana na zapřenou (Daniela Theinová)	315
LITERATURA	323
REJSTŘÍK	335

PODĚKOVÁNÍ

Mé díky patří Randymu Blasingovi, který mě v průběhu let neúnavně povzbuzoval a přispěl řadou cenných poznámek, Nancy Armstrongové za veškerou podporu a její užitečné připomínky, Hanne Winarské, bez jejíhož zájmu by kniha nikdy nevznikla, Ellen Foosové a Kathleen Cioffiové za to, že ji zdárně dovedly až do tisku, a také autorům obou posudků pro Princeton University Press, jejichž příspěvek byl neocenitelný při finální revizi rukopisu.

ÚVOD

„Volit si lidské já“

Vše lidské je nakonec cizí.

WALLACE STEVENS

V rozpravě mezi disciplínami představuje poezie už od počátku problém. Mezi filosofií a básnictvím „je jakási stará různice“,¹ prohlašuje Platón, aniž by svoje tvrzení, že poezie má s filosofií dlouhodobý „spor“, jakkoli vysvětlil; jeho pojednání nicméně dokládá, že filosofie má jistou potíž s poezií. Básníci jsou v *Ústavě* z obce vyloučení zdánlivě proto, že mimetické fikce jsou pouhou nápodobou nápodoby a jsou tím pádem dvakrát vzdálené pravdě. Toto ohrožení diskursu pravdy by samo o sobě nepředstavovalo nebezpečí, kdyby zároveň neimponovalo těm „stránkám v nás“, jež nebezpečné jsou: tyto výtvořky jsou totiž „daleko vzdáleny od pravdy a v družném přátelství se stýkají s tím činitelem v nás, který je daleko vzdálen od rozumu“.² Pokud polis „písně nebo epické verše“ přijme, „budou v obci kralovat city slasti a strasti, a ne zákon a zásada“.³ Vedle „mužského“ principu rozumu existuje totiž také princip „ženský“, tedy ta naše část, která nás „pudí ke vzpomínkám na utrpení a k nářkům a která se jich nemůže nasytit“, a již tudíž můžeme nazvat „nerozumnou, línou a blízkou zbabělostí“.⁴ Skutečnou hrozbou zde tedy není mimesis, nýbrž způsob užití řeči,

1 Platón: *Platónovy spisy IV*, 607b-c, přel. František Novotný, Praha: Oikúmené 2003, s. 359. Pasáže z *Platónovy Ústavy* zde citujeme volně podle Novotného překladu.

2 Tamtéž, 603b, s. 354.

3 Tamtéž, 607a, s. 359.

4 Tamtéž, 604d, s. 356. Barbara Johnsonová v odpovědi na Platónovo pojetí genderu podotýká, že „vykázání básníků znamená vykázání ženskosti a vykázání ženskosti se rovná vyká-

která burcuje emoce, jež jsou ve své různorodosti a proměnlivosti samy o sobě problematické.⁵ Zatímco „rozum“ by občany normalizoval jako společenství konzistentních, sebeurčujících subjektů pečujících o „obec“ ve svých duších, ona „druhá část“ je náchylná ke změně, a to jak na rovině jednotlivce, tak na rovině celku. Poezie nahrává vrtošivé stránce naší „přirozenosti“, a má proto schopnost vytvářet „špatné“ obce: může pohnout „rozmanitým davem“, který se „schází v divadle“ či při „lidových oslavách“,⁶ a je právě tím druhem „rétoriky, jehož se užívá před takovým shromážděním, v kterém jsou společně i děti i ženy i muži a otroci i svobodní“.⁷

Na rovině společenské ohrožuje poezie snahu o nastolení pořádku v „obci“ opatrované v duši občana, ale také v obci diskursu.⁸ Pobouzí nezvladatelné emoce, které jsou předmětem nejrůznějších názorů a přesvědčení, a dokáže hýbat masami.⁹ Z hlediska diskursu nepředstavuje poezie – vzhledem k strikt-

zání žen“ (Barbara Johnson: *Mother Tongues: Sexuality, Trials, Motherhood, Translation*, Cambridge: Harvard University Press 2003, s. 5). Podle mého soudu jde však o něco mnohem fundamentálnějšího. Z hlediska diskursu znamená vykázaní básníků „exkomunikaci“ neracionální, emocionální stránky řeči za účelem vyklizení pole pro racionální diskurs a ustanovení řeči jeho nástrojem a služebníkem. V sázce je status samotného filosofického diskursu, přičemž genderová specifikace je v tomto ohledu předvídatelnou rétorickou strategií. Postavení žen je totiž pevně „dané“, zatímco spojnice mezi poezií a ženami nikoli a ženskost nepředstavuje ten typ hrozby, který by musel být redukován na poetiku. Poezie je hrozbou, již by Platónovo pojetí genderu neutralizovalo.

5 Platón: *Platónovy spisy IV*, 604d, s. 356.

6 Tamtéž, 604e, s. 356.

7 Tamtéž, 502d, s. 306.

8 Důvodem je, že „láska“, tedy „žádostivé pocity, bolest a slast [...] nás provázejí při každém jednání“ (tamtéž, 606d, s. 359) a emoce mohou lidi dohnat k iracionálnímu jednání. Výraz „emoce“ má celou řadu zastaralých významů, jež odrážejí nebezpečí, které emoce obnášejí. Podle *Oxfordského slovníku* pochází nejstarší užití výrazu (v angličtině) z roku 1579, a to ve smyslu „politického nebo společenského neklidu či nepokoje; rozruchu či veřejného nepokoje“. Další časné významy zahrnují „pohnutí, podněcování, agitaci, znepokojování“ a libovolné „rozrušení myslí, citů nebo vášní“. Psychologický význam „mentálního ‚citu‘ nebo ‚afektu‘ [...], odlišného od kognitivních či volních stavů vědomí“, se objevuje v 19. století. Všechna tato užití naznačují (společenskou) hrozbu ztráty kontroly.

9 Platónovým cílem je prosadit filosofii oproti veřejné formě jazyka, jež má širší „záběr působnosti než to, čemu [Platón] říká ‚filosofie‘“, „vymezuje se proti lidové kultuře, tak jak ji zná“, píše Charles Griswold (viz Charles Griswold: *Plato on Rhetoric and Poetry*, in: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, ed. Edward N. Zalta, (online), jaro 2004, s. 3, 2). Začátky filosofie jako disciplíny souvisí s tím, jak sama sebe ustavuje jako diskurs Pravdy, jako protipól

ním autonomním pravidlům svých jazykových a formálních kódů – hrozbu rozkladu. Ztělesňuje spíše hrozbu jiného systému, který podtrhuje (a v konečném důsledku anuluje) řád rozumu. Racionální jazyk je ohrožován principem, který jej zároveň uvádí v chod: neracionálním jazykovým systémem, jenž logicky i geneticky předchází svému racionálnímu užití. Mimetická teorie poezie spočívá v oborovém popření možnosti využití emocionální a neracionální veřejné kompetence samotného jazykového kódu pro filosofickou agendu, a připravuje tak půdu pro odmítnutí poezie politickou agendou. Reprezentace musí podléhat politické kontrole; ještě předtím však musí být diskursivně korigována účinnost jazykového kódu, což je přesně účelem mimetické teorie poezie.¹⁰

Z toho důvodu se zdá, že útok na mimesis (jakkoli setrvalý) představuje vlastně zástupný problém. Dokonce i nejrůznější „obraný“ poezie se odehrávají v intencích mimesis, reprezentace a „pravdy“ – přestože „pravda“ je samozřejmě proměnlivá a „reprezentace“ může být vnímána jako básní zprostředkovaná pravda. Zásadnější ovšem je, že dosud trvá filosofické embargo na emoci obsaženou v řeči, tedy snaha o potlačení emočního náboje samotné řeči, jejíž účinky poezie ostří a zesiluje. Toto embargo úspěšně vyřadilo z kritické rozpravy o poezii emoce obsažené v řeči, a to zejména tím, že naše pojetí básnické emoce zúžilo na představu imitace, reprezentace či znázornění skutečných emocí. Je pozoruhodné, že neexistuje žádný ustálený slovník, teorie nebo metodologie sloužící k analýze povahy specificky básnické emoce, jež čerpá z rétorického účinku afekty zatížených materiálů řeči.

Tento emoční náboj řeči a otázka jeho vztahu k systematické formálnosti básnického jazyka patří k hlavním námětům přítomné studie. Kniha sice začíná odkazem k Platónovi a jeho odmítnutí poezie, mým záměrem nicméně není pokračovat v žánru „soucitných obran ubohé poezie“.¹¹ Platóna cituji pouze

k poezii, která je „zbytečná“ a „iracionální“. Griswold nicméně poukazuje na to, jak „zevšebecňující“ a „transhistorická“ Platónova kritika je, a uvádí, že „pro Platóna je v sázce něco, co bychom mohli nazvat střetem všezahrnujících světónázorů; zdá se tedy, že v sázce jsou velmi závažné otázky z oblasti etiky, politiky, teologie a epistemologie“ (tamtéž, s. 2).

10 Mimetická teorie zabezpečuje referenci: zakládá opěrné body neměnné reality (ať už ideální, nebo zjevné) a tím i neměnný subjekt; v básnickém jazyce žádné takové body nenajdeme.

11 Philip Sidney: An Apologie for Poetrie, in: *Criticism: The Foundations of Modern Literary Judgment*, ed. Mark Schorer – Josephine Milles – Gordon McKenzie, New York: Harcourt 1948, s. 408. Obrana poezie je nostalgický žánr, který vzdoruje „úpadku“ poezie. Poezie však bude nadále „upadat“, neboť jak sama říká, všechno podléhá změně. Tyto obranné počiny ve skutečnosti potvrzují nadřazenost – a stvrzují autoritu – „normálního“, „racionálního“, užiteč-

proto, že se básnickým jazykem hodlám zabývat mimo platónský rámec a uvažovat o básnické emoci, aniž bych se pouštěla na půdu mimesis, reprezentace a pravdy. Předmětem mého zájmu je lyrická poezie, v níž „já“ hovoří k sobě samému nebo k nikomu konkrétně a neusiluje o vyprávění příběhu nebo dramtizaci akce. Oproštěná od podobných účelů, ztělesňuje lyrika básnický jazyk jako takový, přičemž právě tento její rozměr je předmětem mého zkoumání.

Lyrická poezie nemá mimetickou funkci. Představuje formální praxi, která do popředí staví jazykový kód a jinakost materiálu řeči ve vztahu ke všem způsobům, jimiž je lidmi používán – od reference, zpodobnění, vyjádření přes naraci, imitaci, komunikaci, myšlení a argumentaci až po teorii a filosofii. Zprostředkovává zkušenost jiného druhu uspořádání neboli systému, který funguje nezávisle na smysluplném diskursu, jehož je základem. Jedná se o mechanický systém s vlastními pravidly, postupy a vývojem. Zapojuje logiku zcela nezávislou na logice diskursu.

Neracionální systém, který je slyšet díky formální povaze básnického jazyka, se liší od všech vytvářených, uměle navozených, patologických či „deviantních“ iracionalit, stejně jako se liší od neracionality snů a dalších srovnatelných zkušeností, jež některé básnické postupy mohou evokovat. Stejně tak není možné chápat jej jako nějakou „prapůvodní“ iracionalitu. Taková „iracionalita“ implicitně potvrzuje normativnost logického jazyka, přičemž právě tato norma je zpochybňována samotnou formálností básnického jazyka, jehož účelem není reference ani racionální diskurs – představuje jednoduše jiný „jazyk“, jiný systém komunikace,¹² který má navíc schopnost nás ovládat. Každý mluvčí libovolného jazyka totiž emocionálně reaguje přímo na tento jazyk, třebaže se myšlenky a figury obsažené v básni mohou běžnému čtenáři zdát právě tak složité jako myšlenky filosofické. Formální materiál básnického jazyka je před-

ného jazyka, který poezii staví do role toho, co se musí bránit. Nadto je zjevné, že obrany básnictví často hájí něco jiného – něco, k čemu by poezie mohla být užitečná. A jímavost nej-různějších pokusů mobilizovat poezii pro politické účely nakonec znamená, že jejich autoři hrají podle Platónových pravidel a na jeho domácí půdě. To je například problém nerealizovatelného výhledu Julie Kristevy: „básnická mimesis“ – „[m]imesis a básnická řeč, od níž je neoddělitelná“ – má potenciál „rozchýbat to, co toto dogma vytěsnilo“, a může vést až „k sociální revoluci“ (Julia Kristeva: *Jazyk lásky: Eseje o sémiotice, psychoanalýze a mateřství*, přel. Josef Fulka, Praha: One Woman Press 2004, s. 52, 54, 55). Platón měl tedy pravdu: to přesně je účelem mimesis.

12 V intencích řecké a latinské prozodie je definicí „iracionálna“ slabika, jejíž délka nezapadá do dané metrické struktury.

pokladem jeho jednoznačně *lidového* základu. A platí, že čím pravidelnější jsou veršová schémata, tím *lidovější* jsou verše. Jak podotýká Robert Frost, poezie a její „duch“ je „v největším bezpečí v rukou málo sečtělých – v rukou těch, kteří ji znají z paměti“.¹³

Básnický jazyk není možné chápat jako takový jazyk, který se odchýlil od normy racionálního vyjádření nebo se proti ní přímo vymezuje,¹⁴ a to proto, že básnické formy zcela zřejmě odpovídají požadavkům referenčního užití řeči a racionálního diskursu. Rozvíjejí ovšem ty nejsložitější myšlenkové procesy a přísnou figurativní logiku na základě procesů, které v žádném případě racionální nejsou. Jestliže poezie zapojuje symbolickou funkci a logické principy jako součást jazykových her – od slovní hříčky až po rým –, jsou tím ohroženy veškeré superstruktury a nároky na mimojazykovou „pravdu“. Poezie je kulturní institucí, jejímž účelem je připomínat nám a demonstrovat emočně a historicky zatíženou materiální stránku jazyka, již by si jinak přisvojil logický diskurs.¹⁵ Představuje trvalé nebezpečí pro racionální diskurs, který se musí ustavičně

13 Robert Frost: *Selected Prose of Robert Frost*, ed. Hyde Cox – Edward Connery Lathem, New York: Collier 1968, s. 55.

14 To, že racionální vyjádření nepředstavuje odchylku od normy jazyka básnického, který šíří podobu jazykového kódu, jež musí být předána dál, není vůbec samozřejmé. Kdyby byla nadřazenost racionálního jazyka daná, proč by potom filosofie měla potřebu vstupovat do sporu s poezií, jež by jí v tom případě nestála za komentář?

Nietzsche píše: „Má-li kdo potřebu, aby učinil z rozumu tyrana, jako Sokrates učinil, pak je nebezpečí nemalé, že něco jiného bude tyranem. [...] Fanatismus, s jakým se vrhá veškeré řecké přemýšlení na rozumnost, prozrazuje nesnáz: bylo nebezpečí, zbývala jediná volba: buď zahynouti, nebo býti absurdně rozumným“, to znamená zcela vyloučit „pudy“ a „nevědomí“ (Friedrich Nietzsche: *Soumrak model čili: Jak se filosofuje kladivem*, přel. Alfons Breska, Vranov nad Dyjí: Votobia 1995, s. 27, 28). Je zřejmé, že zde nepostuluji „pudy“ ani „nevědomí“; to, co filosofie znemožňuje, je poezie, která je především diskursem jazykového kódu a emocionální síly, již *jako takovou* vládne.

15 Není snadné najít způsob, jak tuto postromantickou a postmoderní neracionalitu osvětlit. Rozmanité defenzivní iracionality – jež nepřímo potvrzují racionální diskurs jako normu – a organické formy, v nichž by básnický jazyk zdomácněl, svorně ustupují z básnických pozic. Čím „volnějším“ a „přirozeným“ se verš stává, tím více podléhá autoritě rozumu; moderní narušení formy je znakem kapitulace veřejné síly poezie. Veřejná síla poezie – a skutečná hrozba, již představuje – nespočívá v lokálních výbojích proti gramatice a formě, nýbrž právě ve formálnosti poezie a systémových strukturách média, které nám sděluje, jak říká Eliot, že „v umění není svobody“ (viz Dana Gioia – David Mason – Meg Schoerke (ed.): *Twentieth-Century American Poetics: Poets on the Art of Poetry*, Boston: McGraw Hill 2004, s. 108).

bránit proti vpádu básnické formy – například v podobě aliterace nebo rýmu v umělecké próze. V poezii jsou naproti tomu významově nejzatíženější slova zdůrazněna právě tím, že se rýmují s jinými takto významnými slovy, tím, že nesou vícečetný význam, nebo prostřednictvím postavení přízvuku. Poezie „přesvědčuje“ tím, že se vztahuje k autoritě jazykového systému; zatímco básnické formy mohou být nositelem racionálního diskursu, v opačném směru to neplatí. Jestliže poezie zajišťuje nepřetržité střídání či pulzování smyslu a nesmyslu, racionální diskurs si nemůže dovolit, aby v něm byl jen probleskoval nonsensuální, absurdní, materiální základ jeho vlastní superstruktury.¹⁶ Rozum potřebuje potvrdit a udržet si postavení toho, co „není neracionální“.

Pokud tedy chceme uvažovat o poezii jako takové, neměli bychom se ve snaze o pochopení jejích možností i způsobu, jímž ohrožuje racionální diskurs, spoléhat na pojmy jako „nevědomí“, „instinkty“ či tělesné „impulsy“, jejichž relevance pro poezii je přinejmenším velmi sporná. Všechny takové mimojazykové „iracionality“ jsou ve skutečnosti historicky a kulturně specifickými oborovými konstrukty „jiného“ z pohledu diskursu určité disciplíny a jejich jediným posláním je potvrdit prioritu racionálního jazyka. Poezie však do popředí staví jazykovou neracionalitu, která není vedlejším produktem rozumu; namísto toho představuje půdu, na níž si racionální jazyk a oborové diskursy vytyčují svá teritoria a hranice a vymezují se tak vůči svým „iracionálním“ druhým.

Jestliže disciplinární stát ve službě „pravdy“ má potřebu zakázat a/nebo cenzurovat poezii, totéž platí pro libovolný oborový diskurs, který usiluje o dosažení pravdy. V obou případech je totiž v sázce status řeči, která musí zůstat neutrálním a pevným nástrojem myšlení. Ti, kteří nejvíce ovlivnili formování moderního oborového myšlení, si byli vědomi hrozby, již poezie představuje na rovině registru. Například Marx, který měl zpočátku básnické ambice, vyměnil poezii za filosofii. Jak psal svému otci v roce 1837, poezie se projevila jako destabilizující síla: „Všechno skutečné bylo najednou vágní [...] a všechno, co je vágní, postrádá hranice.“ Mladý Marx se poté rozhodl soustředit výhradně na „pozi-

Poezie se bohužel stala plátnem, na něž si promítáme naše skutečné představy o svobodě. Tato konkrétní podoba „úpadku“ poezie se datuje do 19. století.

16 Není v jeho možnostech domýšlet, co pro jazyk (a potažmo rozum) znamená být materiálně produkován tělem, které je samo utvářeno průpravou, jež mu umožňuje produkovat jazyk a mysl.

tivní studia“ a „všechny svoje básně [...] spálil“. Jeho cílem bylo ukázat, jak je „naše duševní povaha neméně determinovaná, konkrétní a pevně ustanovená než ta fyzická.“¹⁷ Freud zase začínal studiem hysterie a nebezpečné kontaminace řeči ve smyslu nákazy těla, afektu a fungování jazykového kódu, nicméně později hysterii opustil a založil psychoanalytickou „vědu“. A Saussure neváhal ukončit svůj fascinující raný výzkum věnovaný jménům, jež jsou anagramaticky vepsána v saturnských pohřebních verších a jež názorně dokládají nutkavost řeči a ohrožují její funkci jako nástroje komunikace, aby formuloval „vědu“ lingvistickou. Lze říci, že v jistém smyslu se všechny tyto disciplíny vůči poezii vymezují a snaží se ji vymýtit, odmítnout nebo omezit, aby mohly vytyčit svoje vlastní „teritorium“ a také prostor svých „národních států“. Oborový diskurs sám sebe ustanovuje jako „ne-poezii“. Cílem tohoto hrubého náčrtu tématu, jež by vyžadovalo celou samostatnou studii, je zdůraznit zvláštní, mimooborový status básnického jazyka a jeho zásadní roli v podrývání libovolného racionálního diskursu, který usiluje o dosažení pravdy.

V dnešní době je poezie na okraji zájmu literárních studií, neboť s sebou nutně nese otázku kategorizace poezie jako takové. Poezie se totiž vymyká současnému pojetí oboru literárních studií jako „disciplíny“, jež zdůrazňuje určující roli společenských, ekonomických nebo politických faktorů v literární produkci. A i když literární tvorba může být těmito hledisky ovlivňována, takto determinované kritické přístupy nám neodhalí nic o povaze a funkci básnického jazyka, o němž lze tvrdit, že je pro literární styl, tedy předpokládaný předmět literárních studií, symptomatický.¹⁸ Podoba, již na sebe dnes bere oborová cenzura lyriky, pochází ze záměrného opomíjení zvláštního postavení básnického jazyka jako takového. Přístupy spojené s cílem zasadit lyriku do „historického kontextu“ například redukují lyriku na dokument o vnitřním životě a soukromých záležitostech buržoazního „jedince“. Lyrika je prapůvodní žánr. Její historie se odvíjí již po tisíciletí¹⁹ a zahrnuje celou škálu přístupů, které na

17 Maynard Solomon (ed.): *Marxism and Art: Essays Classic and Contemporary*, Detroit: Wayne State University Press 1979, s. 4. Zvýraznění M. K. B.

18 Jonathan Culler píše: „Poezie se nachází v centru literární zkušenosti, neboť se jedná o formu, která nejednoznačněji prosazuje specifčnost literatury“; její formální charakter ji odlišuje od běžného diskursu a mění „komunikační okruh, v němž je vepsán“ (J. Culler: *Structuralist Poetics*, s. 162).

19 Lyrika je univerzální žánr a v řadě různých jazyků je také žánrem prapůvodním. Mohli bychom říci, že je stejně stará jako psaná literatura. Díky svému počátečnímu spojení s písní,

Západě sahají od Sapphó až po rap. „Historizující“ pojetí lyriky jako v zásadě evropského výtvoru pozdního 18. a poté 19. století v konečném důsledku univerzalizuje model subjektu, který je ve skutečnosti historicky a geograficky specifický.²⁰ Termín „lyrika“, který je v tomto smyslu dosud užíván, v takovém případě slouží jako ideologická zbraň v pokračujících politizovaných básnických válkách. Nehledě na to, jestli je lyrika vnímána jako v zásadě opoziční,

jež představuje nejveřejnější a společensky nejvíce kódovaný způsob vyjádření emocí v jazyce, má však lyrika delší komunikační prehistorii než literatura sama; ještě dále do historie ji nadto vrací její spojení s rituálním a posvátným – například v zařikávacích formulích, pohřebních verších a modlitbách. J. W. Johnson v této souvislosti poznamenává: „Je logické předpokládat, že první ‚lyrické‘ básně vznikaly v době, kdy člověk objevil uspokojení, jež plyne ze spojení souvislé, významuplné slovní sekvence s téměř čistě fyzickým aktem produkce rytmických zvuků a tónů za účelem vyjádření pocitů. Instinktivní sklon člověka broukat si a vyjadřovat tak vlastní emoční stavy se objevuje již v podobě dětského žvatlání; socializace této tendence v primitivních kulturách, kde se skandování a zpěv smyslu prostých slabik užívají k podtržení kmenových rituálů, je dostatečně doloženým jevem“ (James William Johnson: *Lyric*, in: *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, ed. Alex Preminger, Princeton: Princeton University Press 1965, s. 460–462). Earl Miner podotýká, že žánr dramatu jako mimesis je prominentní pouze v západní tradici. Tím, že poezii definoval jako umění „imitace“ a zahrnul do této kategorie vše od hry na lyru po veršovaná pojednání a drama, nemohl Aristotelés odlišit lyriku jako samostatný žánr. Ve všech ostatních světových literaturách je lyrika, která spadá do expresivně-afektivní spíše než mimetické koncepce jazyka, „prapůvodním žánrem“ (Earl Miner: *Comparative Poetics*, Princeton: Princeton University Press 1990, s. 82, 85).

Kristin Hansonová a Paul Kiparsky nahlízejí lyriku jako prapůvodní žánr z pohledu lingvistiky. Jelikož je charakterizován opakovaným výskytem jazykových ekvivalencí, které tvoří „podstatnou součást“ struktury řeči, představuje verš „bezpříznakovou formu literárního jazyka, zatímco próza zastupuje formu příznakovou; [...] bezpříznakovou funkcí verše je lyrika, zatímco bezpříznakovou funkcí prózy je narativ“ (Kristin Hanson – Paul Kiparsky: *The Nature of Verse and its Consequences for the Mixed Form*, in: *Prosimetrum: Crosscultural Perspectives on Narrative in Prose and Verse*, ed. Joseph Harris – Karl Reichl, Cambridge: D. S. Brewer 1997, s. 17–18). Příznakový prvek protikladu záleží na existenci bezpříznakového elementu (Oswald Ducrot – Tzvetan Todorov: *Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language*, přel. Catherine Porter, Baltimore: Johns Hopkins University Press 1987, s. 112). Z uvedeného vyplývá, že narativní verš a próza se nemohly objevit dříve než verš lyrický.

20 Theodor Adorno například považuje lyriku za výtvor „individualistické a v základě atomistické společnosti“; „tradiční lyrika jako ta nejpřísnější estetická negace buržoazní konvence byla právě proto s buržoazní společností úzce svázána“ (Theodor W. Adorno: *Notes to Literature*, I, přel. Shierry Weber Nicholson, New York: Columbia University Press 1991, s. 38, 46).

nebo angažovaná, je na ni pohlíženo jako na nástroj sebevyjádření nějakého apriorního, privátního, jednotlivého subjektu.

Lyrický jazyk je v základu veřejným jazykem,²¹ který však odmítá sloužit jako sociologický dokument (např. určitého stadia kapitalismu), a to proto, že v lyrice žádného „jednotlivce“ v běžném slova smyslu nenajdeme. V lyrice zaznívá virtuální subjektivita v podobě konkrétní řeči, tedy mateřského jazyka, přičemž historicky proměnlivý význam pojmu „jednotlivec“ chápání básnické subjektivity nijak neusnadňuje. Subjektivita se totiž vymyká metodologiím, jež tento koncept vnímají jako daný – což samo o sobě je západní buržoazní domněnka.²² Důraz na mimojazykového „jedince“ je historicky specifická forma potlačení materiální a formální rétoriky básnického jazyka. Subjekt zastoupený v referenčním jazyce básně (stejně jako subjekt tímto jazykem symbolizovaný nebo s ním přímo ztotožněný) – tedy subjekt, který je její fikcí – je zcela odlišný od subjektu produkovaného a slyšitelného v hlase, rytmu a zvukové podobě básně.

Na rovině básnické formy se stává slyšitelnou sama normativní podoba řeči a „hlas“, který můžeme definovat jako individualizující emoční modulaci a rytmus či jakousi hlasovou stopu mluvčího, zde zaznívá ve způsobu, jímž se podvoluje pravidlům normativního kódu. Zatímco strasti buržoazního „jedince“ můžeme nahlížet jako historicky specifickou ozvěnu diskursu odcizení spojovaného s lyrickým subjektem, neplatí, že by odcizení v básnickém jazyce bylo příznačné pouze pro básně vyjadřující buržoazní subjektivitu: je totiž podmínkou subjektivity v jazyce. Koncept a postavení apriorního „jednotlivce“ jsou již nevyhnutně zpochybněné v jazyce, který do popředí staví pravidla jazykového a formálního kódu; subjekt je v jazyce historicky utvářen právě tím, že se musí podřídit již existujícímu systému, který jej zároveň socializuje

21 Básnický jazyk je veskrze historické a společenské médium. Slova, gramatika, básnické formy i způsoby jejich šíření a oběhu, řečové zvuky a jejich zpodobnění, stejně jako převažující podoba a společenská role emocí podléhají neustálým změnám s tím, že účel poezie se v návaznosti na změny ve společnosti též průběžně proměňuje. Básnický jazyk samotný je navíc médiem historie. Nejenže je každé jednotlivé slovo palimpsest, ale slova a básnické formy jsou nadto nositeli kolektivních historií, jež se týkají neustále se vyvíjejícího úzu a výměny rolí.

22 Pojetí lyriky jako diskursu příslušejícího buržoaznímu subjektu nelze jednoznačně aplikovat ani na kontext 19. století; bylo by historicky přesnější tvrdit, že „jednotlivec“ v básni zastoupený, tedy soukromé, skryté já se svými starostmi a strastmi, se v určité chvíli objevuje jako odpověď na vzniklou poptávku po takové komoditě.

a individualizuje. Platí, že subjekt je produktem řeči, nikoli naopak. Lyrické „já“ je metaleptická figura, apollinská iluze „jednotlivce“ promítaného, jak říká Nietzsche, na „část fata“.²³

Současné podoby cenzury poezie ze strany jiných disciplín mají původ v 19. století. T. S. Eliot vysvětluje, že na konci 18. století se „přístup k poezii“ stejně jako „očekávání a požadavky s ní spojované“ výrazně proměnily v souvislosti s tím, jak se s „úpadkem náboženství“ a „opotřebením politických pořádků“ „uvolnily pozice, jichž se chopili básníci“. Wordsworth a Coleridge tak „bourají nejenom vyčpělou tradici, nýbrž bouří se proti celému společenskému řádu a vznášejí pro poezii mnohdy přehnané nároky, které dosahují vrcholu v Shelleyho slavném výroku, že „básníci jsou neuznanými zákonodárci světa“. Zatímco v Shelleym máme prvního zástupce této „tradice“ básníků jako „poslanců přírody“, druhý rozšířený způsob chápání básníka jako „kněze“ nás dovede až k Matthewu Arnoldovi a jeho tezi, že poezie plní funkci náhražky náboženství – podobně jako je „káva bez kofeinu nebo čaj bez taninu“ –, kterou poté „rozvine“ a „zkarikuje“ směr „umění pro umění“.²⁴

Přehnaná očekávání spojovaná s poezií vedou v 19. století ke kritice, jež poezii chápe jako záminku k diskursu vyžadovanému jinými agendami. „Pro Johnsona,“ píše Eliot, „byla poezie ještě poezií a ničím jiným.“ V 19. století se už nicméně objevují „kritici, kteří neprovozují kritiku jako takovou, ale využívají ji k jiným účelům“.²⁵ Jestliže je dnes na lyriku často pohlíženo jako na anachronický fenomén spojovaný s 19. stoletím, ona moralizující, normativní kritéria, jimiž je posuzována, sama pocházejí ze stejné doby a opírají se o představy, že poezie by měla být něčím jiným než poezií – tedy představy příznačné pro poslední vzepětí humanismu. Když se pak ukáže, že poezie není ničím jiným než poezií – že totiž nečiní nic z toho, co by činit „měla“ nebo „mohla“ –, přináší zklamání a stává se nerelevantní pro ony závažné společenské a politické problémy, jež mají být předmětem zájmu a morálním závazkem literárních studií, která tímto způsobem vyrovnávají společenské selhání poezie.²⁶

23 F. Nietzsche: Incipit Zarathustra – morálka jako nepřírozenost, in: *Soumrak model čili: Jak se filosofuje kladivem*, s. 14.

24 Thomas Stearns Eliot: *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, Cambridge: Harvard University Press 1986, s. 16.

25 Tamtéž, s. 57.

26 To ovšem neznamená, že se hlásím k myšlence „umění pro umění“, která je typická pro způsob uvažování v 19. století. Stejně jako Eliota mě nicméně zajímá otázka, co je společen-

Literární studia jsou ovšem racionální disciplína, a jestliže otázka „Co je poezie?“, jak říká Eliot, vytyčuje funkci kritiky,²⁷ nastiňuje nutně také diskursivní zkázu poezie. Poezie vzhledem ke své konstitutivní rozpolcenosti mezi zvukem a významem, „klamem“ a „skutečností“ vytváří diskursy „pravdy“. Přesto se pro diskursy, jež vytváří, stává postradatelnou tím, že je redukována na prostředek k dosažení pravdy, ať už ve smyslu „skutečného“ významu textu, nebo naopak odmítnutí veškerých neměnných významů, či ideologických aspektů a agend textu ve vztahu k historii, společnosti a politice. Pravda je tak neustále překrývána nejrůznějšími projevy reprezentačního „klamu“. V každém případě však fyzický materiál textu, tedy základ diskursivních „klamů“ všeho druhu, zůstává přebytečný, mimo hru významů a vně oborových hranic literárních studií.

Wlad Godzich v pojednání o Paulu de Manovi zdůrazňuje, že kritika zastupuje „jazyk školený rozumem“, tj. takovou formu jazyka, jež „umožňuje“ významu, aby promlouval přímo a „svým vlastním hlasem“, a nikoli skrze zpodobnění a meditační figury.²⁸ Kritika usiluje o transparentnost a snaží se text oprostit od jeho figurálních „klamů“ a jako taková počítá s tím, že „význam ani pravda nejsou ‚doma‘ v jazyce reprezentace primárního textu“.²⁹ To je nepochybně pravdivé tvrzení. Ovšem chápeme-li „klam“ pouze jako zástupnou figuru pro obrazné vyjádření, pak nám opět unikají zvláštnosti poezie; vrátili jsme se totiž k diskursu reprezentace a pravdy, případně její absence. Dosáhli jsme takřikajíc jiné úrovně „transparentnosti“, neboť materiální skutečnost básnického jazyka byla odsunuta do kategorie „klamu“ na odlišné rovině, což je proces natolik „přirozený“, že se zdá být téměř samozřejmostí. Základní „premisou“ v tomto případě je, že diskurs pravdy a reprezentace není „doma“ v materiálu primárního textu. Jak figurativní, tak „racionální“ jazyk nicméně závisí na apriorním materiálním jazyce a procesu, jenž nás přenese od materiálních znaků a zvuků ke slově. Tento přesun má svoji

skou funkcí poezie jako takové, nikoli jako „doplňku“ nějaké agendy nebo jiného diskursu včetně těch (a to je dle mého názoru potřeba doplnit), jež se vážou k „Umění“. „Estetika“ je totiž dalším diskursivním výdobytkem „sporu“ mezi poezií a filosofií.

27 Tamtéž, s. 10.

28 Wlad Godzich: Introduction, in: Paul de Man: *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1983, s. xxvi.

29 Tamtéž, s. xxiii.

historii, a nemůže proto být zahrnut pod hlavičku figurace. Nepřišli jsme na svět vybaveni schopností mluvit, nýbrž museli jsme si ji osvojit. Z toho plyne, že přehlížet materiální povahu řeči znamená přehlížet emocionálně zatíženou historii, během níž jsme se stali tím, kým jsme – tedy subjekty v jazyce, případně subjekty lyrickými.

Jakkoli významné je de Manovo přispění k chápání básnické rétoriky, otázkám rétoriky jazykového kódu jako takového a problematice historie našeho emocionálního vztahu k tomuto kódu se ve svých pracích zcela vyhýbá. De Manův přístup je v tomto ohledu ukázkovým příkladem zslápnutosti teorie a jeho odpor vůči všemu, co odporuje teorii, zde bude předmětem podrobnějšího prozkoumání. Ve svém pojednání o Úkolu překladatele Waltera Benjamina poukazuje de Man na demystifikační funkci překladu, který do popředí staví rozpor mezi myšleným předmětem a způsobem, jímž předmět míníme:

K tomu, abych, říkám-li chléb, mohl „chléb“ také mínit, mám k dispozici slovo *Brot*. Způsob, jímž míním, tedy vychází z užití slova *Brot*. V překladu však vyjde najevo zásadní rozpor mezi záměrem pojmenovat *Brot* a samotným materiálem slova *Brot* jako prostředkem významu. Pokud někdo u Hölderlina slyší *Brot*, [...] já v tomto kontextu nevyhnutelně slyším *Brot und Wein*, což je název Hölderlinova slavného textu, který je zde neodbytně přítomen a jehož francouzský ekvivalent je *Pain et vin*. „*Pain et vin*“ dostanete zdarma v restauraci, tedy alespoň v levných podnikcích, kde položku ještě nabízejí, z čehož logicky plyne, že sousloví *pain et vin* má odlišné konotace než *Brot und Wein*. Vyvolává navíc další asociace od *pain français* přes *baguette* a *ficelle* až po *bâtard* a další, v důsledku čehož, když se řekne *Brot*, slyším navíc „bastard“. Tak dochází k destabilizaci každodennosti. Se slovem *Brot* nemám potíže; vnímám ho jako rodilý mluvčí, neboť mou rodnou řečí je vlámsština, jež používá němčině velmi podobný výraz *brood*. Avšak představa, že bych měl *Brot* [*brood*] a *pain* vnímat jako dvě totožné věci, mě zneklidňuje. S angličtinou problém není, jelikož *bread* má k *Brot* [*brood*] dostatečně blízko – až na idiomatické užití výrazu *bread* ve významu „peníze“, jež obnáší jisté komplikace. Ale francouzské slovo *pain* stabilitu mé každodennosti (mého chleba vezdejšího) a konejšivé všednodenní konotace slova „chléb“ narušuje. To, co míním, je narušeno způsobem, kterým míním – způso-

bem, jímž je *pain* fonémem, a výrazem *pain*, který má svůj vlastní okruh zavádějících konotací.³⁰

De Manův živý popis toho, co „zneklidňuje“ „rodilého mluvčího“, poukazuje k samotnému základu básnického jazyka, k oné „disartikulaci“, tj. rozpadu řeči na jednotlivé součásti spojenému s utrpením a bolestí (*pain*), o němž mluví Benjamin a jemuž se před ním věnoval Nietzsche. De Man však problém zlehčuje, v neposlední řadě tónem svého textu, a zužuje jej na otázku každodenního pohodlí, i když později se citovanou pasáží snaží vzít zpět s tím, že šlo jen o „laciný žert“.³¹ Připouští (a současně popírá) citové napojení na slova v mateřském jazyce, což z hlediska autora, čtenáře ani teoretika poezie jistě není nepodstatná otázka. V básnické zkušenosti se totiž stýkají zkušenost „nelidskosti“ jazykového kódu, vědomí jeho lhostejnosti vůči významu a silné osobní vazby, které nicméně souvisejí s materiálními aspekty kódu.

Odstavec navazující na výše citovanou pasáž začíná u de Mana následující větou: „Tento rozpor lze nejlépe pochopit (abychom se posunuli na půdu častěji diskutovaného teoretického problému) z hlediska složitého vztahu mezi hermeneutikou a poetikou jako dvěma přístupy k literatuře.“³² De Man rozpor mezi způsobem mínění a míněným nahlíží nově z hlediska hermeneutiky a poetiky, jež představují dvě protichůdná úsilí, z nichž jedno se zaměřuje

30 Paul de Man: *The Resistance to Theory*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1989, s. 87.

31 Tamtéž, s. 96. Barbara Johnsonová ukazuje na podobnost de Manova couvnutí s jiným takovým momentem ve Freudově snu o Irmě, v němž se analytik stahuje ze své pozice: „upřímně řečeno necítím žádnou potřebu hlouběji se tím zde zabývat“ (Sigmund Freud: *Sen ze 23. na 24. července 1895*, in: *Výklad snů: O snu*, přel. Miloš Kopal, Praha: Psychoanalytické nakladatelství 1998, s. 131). Johnsonová dále vysvětluje, že de Man i Freud uhýbají před „individuální psychologii“, aby zabezpečili obecnou platnost svých tezí (B. Johnson: *Mother Tongues*, s. 59). Freud ve svém komentáři ke snu o Irmě, k němuž se vrátím v závěru knihy, otevřeně přiznává své profesní nejistoty, když uvažuje, jestli v zájmu psychoanalýzy nepřehlídí fyziologické obtíže, přičemž tato jeho nejistota se podobá de Manovým pochybnostem o afektivním náboji řeči, když zvažuje, jaký materiál je vhodný pro seriózní analýzu. Freud o mezích interpretace píše: „V každém snu je alespoň jedno místo, kde je bezedný, jakási pupeční šňůra, kterou souvisí s nepoznaným“ (S. Freud: *Sen ze 23. na 24. července 1895*, s. 128, pozn. 19). „Nepoznané“ je to, co nelze probádat v intencích vlastní disciplíny – něco, co musí zůstat skryté, aby se tak potvrdila platnost našich oborových postupů a těch podob „vědění“, jež přinášejí.

32 P. de Man: *The Resistance to Theory*, s. 87–88.

na dosažení mimojazykového významu, zatímco druhé si všímá formy básnického jazyka. Teoreticky tak odbourává právě to, co v jazyce vytváří „odpor k teorii“. Sám de Man připouští, že kdykoli se oba přístupy pokoušíme sjednotit, dojdeme nutně k závěru, že nejsou „komplementární“, neboť „poetika pokaždé nakonec ustoupí hermeneutice. Hermeneutika a poetika se navzájem vylučují právě v důsledku naší fascinace otázkami spojenými s významem. [...] Nejenže se obě disciplíny vzájemně nedoplňují, ale jedna druhou dokonce popírá [...]“.³³ Ti, kdo se „pokaždé“ přikloní k hermeneutice, vytyčují hranice svého oboru na té straně „já“, jež je „zneklidněna“ *bolestí* (anglicky „pain“). Ti, kdo naopak „pokaždé“ upřednostní poetiku, by však nastavili tytéž hranice sloužící k odbourání emocí.

Takto nastolený „známý teoretický problém“ nám navrací „každodenní“ pohodlí tím, že přehlíží historický a emocionální náboj slov v rodném jazyce. A popřít řečový afekt nebo emoci znamená také – bez ohledu na to, zda se zabýváme hermeneutikou, nebo poetikou – vytěsnit jazykový záměr či motivaci, jež jsou zárukou smysluplného vyjádření, přičemž podmínky smysluplného vyjádření jsou nejlépe patrné právě v poezii. Pouze teoretickým zvažováním rétoriky jazyka samotného (a na jiné rovině také rétoriky básnických forem) se můžeme vymanit z rozporuplného spojení hermeneutiky a poetiky, pokud ovšem historii formování subjektu na pozadí této dichotomie chápeme zároveň jako něco, co onu dichotomii utváří.

Pasáž, již výše cituji, se týká fenoménu, který nespadá pod hermeneutiku ani poetiku, protože předestírá otázku osobní a kulturní historie v rodném jazyce. Kulturní a osobní konotační intenze (*intensio*) historicky intencionalizuje slovo v mateřském jazyce. Tento typ historie se oborové dichotomii poetiky a hermeneutiky vyhýbá. Je totiž slyšet jako „já“, jež rádo říká „Brot“, například z toho důvodu, že v něm „slyší“ „kontext Hölderlina“. Nicméně toto „já“ je ochotno vyslovovat „Brot“ také proto, že „Brot“ muselo říkat odjakživa: muselo *zamýšlet* fonémickou sekvenci, z níž sestává slovo „Brot“. V tomto případě se jedná o osobní historii záměru odvíjející se od normativního výrazu spíše než od Hölderlina.

Jestliže se „nutnosti [...] fungovat v jazyce“ podřídíme, píše de Man, „nemůže být o úmyslu řeč; může sice jít o zamýšlení významu, avšak v čistě formálním způsobu, jímž jazyk používáme nezávisle na smyslu nebo významu,

záměr nehraje žádnou roli“.³⁴ To znamená, že chléb sice mohu zamýšlet jako objekt, avšak nikoli jako slovo, protože výraz „chléb“ je předem daný. A přesto jsem *zamýšlela* říci „chléb“; nesu si s sebou svou vlastní historii vůle a osvojování si schopnosti vytvářet z nahodilých zvuků a prostřednictvím svalové aktivity konkrétní zvuky obsažené v tomto slově. „Já“ jsem *utvářena* jako někdo, kdo původně zamýšlel slovo „chléb“, čímž plním „svou“ úlohu a přispívám k tomu, aby slovo zůstalo „pevně dané“. Slovo „ve své materiálnosti“ není pouze „prostředkem významu“ a způsob, jímž jazyk užíváme, zase nikdy není „čistě formální“ právě proto, že jsme historicky svázáni s fyzickým materiálem slov. Z toho důvodu nesmíme za různými způsoby, jimiž slova znamenají v různých jazycích, hledat pouze kulturní konotace, ale také zvukovou podobu slov a auditivní a muskulární vzpomínky, které se se zvukem slov pevně pojí a zakládají náš emocionální vztah k nim: slovo *pain* je zkrátka na jazyku cítit úplně jinak než *Brot*.

Rozpor mezi významem a způsobem vyjádření, který může být duplikován pouze v teoretickém registru, vzniká historicky a je současně základem historie. Jestliže tato historie nespočívá jen v nekonečném odkládání, nýbrž také neustálé volbě a motivaci smyslu, de Manova formulace tento její aspekt popírá, když říká, že „výraz *pain* má svůj vlastní okruh [...] konotací“, a slučuje tak „foném“ s „výrazem“, tedy významuplným sledem fonémů. Možná je v této pasáži zakomponován i anglický výraz „*pain*“ (bolest, námaha), který vypráví skutečný příběh o bolestné námaze fonému, jenž musí být obsažena ve „výrazu *pain*“, aby se zaručilo pokračování diskursu a zabránilo se tomu, že „nám v obci budou kralovat slasti a strasti“. De Man se vyhýbá otázce, jestli samotné fonémy v případě rodilého mluvčího nemohou být konotačně zesílené; opomíjí historickou událost fonému a historický vývoj, během něž se ze zvuků stávají fonémy, z nichž se zase skládají „výrazy“. Na počátku totiž nebyl foném, natožpak slovo.

Co se týče Benjaminova, apokalyptická teze jeho textu spočívá v myšlence, že překlad je krok směrem k čistému jazyku, oproštěnému od emocionálních konotací, historie, a tudíž od možnosti záměru. Takový „bez-významný“ neboli smysl postrádající jazyk eliminuje možný subjekt a stává se svého druhu bohem, přičemž překlad se právě k tomuto „Slovu“ vztahuje: překlad je v tomto pojetí pouze „předběžným způsobem, jak se vypořádat s cizostí jazyků“³⁵ – a to

34 Tamtéž, s. 87.

35 Walter Benjamin: *Teoretické pasáže*, přel. Martin Ritter, Praha: Oikúmené 2011, s. 62.

zejména s cizostí rodné řeči – tím, že jazyk oprostí od osobních a kulturních konotačních historií a odhalí jeho „nelidskost“, to znamená jeho nezávislost, jak píše de Man, „na libovolném záměru, motivaci, vůli nebo touze“.³⁶ Jazyk „je v tom, co dělá, natolik mimo naši kontrolu“, dodává de Man, že jeho produkce „vůbec není lidským výtvořem“.³⁷

Je „člověk“ racionální tvor, který jazyku předchází, nebo stojí vně jazyka a měl by jej mít pod kontrolou? Je „člověk“ tím, kdo „zapomíná“ na mimolidskou povahu kódu, který si musí osvojit, aby se sám stal „lidským“? Odhalení „cizoty“ mimolidského kódu „narušuje“ osobní pocit příslušnosti k mateřskému jazyku a historické zdomácnění v něm. Představuje odcizení se tomu, co je „lidské“. A přece právě tohle je úkolem poezie, jež nám má připomínat to, nač „člověk“ zapomněl: že totiž není Bůh.³⁸ V případě poezie musíme proto o jazyce uvažovat jako o cizorodém mechanismu a zároveň jako o intimní, konstitutivní historii. V poezii nejsme nikdy doma proto, že v ní zakoušíme cizost nám důvěrně známého jazyka a vnímáme v ní současně intimní blízkost cizorodého kódu. Překlad toto zcizení „racionalizuje“. Ztrácí se v něm tísnivý pocit nezabydlenosti (*unheimlich*), který je základem poezie a spočívá nejen v intimním prožitku jinakosti plynoucí z mechanických postupů jazykového kódu, ale také z naší osobní i kolektivní historie. Právě toto zakládá také zkušenost „lidské“ nicotnosti. Subjekt vytvářený v jazyce může vyjadřovat smysl pouze za pomoci nelidského kódu, který musel být nejdříve ovládnut, aby se stal „lidským“, tj. médiem, jež jazykový kód předává dál spolu s kódem genetickým. Subjekt poezie (neboli „já“) je „lidský“ jenom potud, pokud je schopen navázat důvěrný vztah s nelidským jazykovým kódem, skrze nějž se subjekt stává „lidským“.³⁹ Právě proto není subjekt v jazyce v běžném slova smyslu „lidský“ a z téhož důvodu musíme také o poezii uvažovat mimo rámec humanismu.⁴⁰

36 P. de Man: *The Resistance to Theory*, s. 96.

37 Tamtéž, s. 101.

38 Nesnažím se zde tvrdit, že de Man si není vědom „nicotnosti věcí lidských“ (Rousseau, citováno v: P. de Man: *Blindness and Insight*, s. 18). Zabývám se pouze oborovou hranicí, již de Man vytyčuje kolem rétoriky mateřského jazyka, který je *něčím*. Obnáší historii přechodu od řeči těla k jazyku symbolickému – historii naší přeměny v „nic“.

39 Je-li tato důvěrnost sdílena, je také zaručeno zachování a předání kultury v jazyce – jako například v sousloví „*Brot und Wein*“.

40 Běžné chápání lyrické poezie v intencích „lidského“, jež je v tomto kontextu předem danou, nejazykovou entitou, obdařenou jistou „přirozeností“ či „náturou“, potlačuje onu prapůvodní „nicotnost“ „člověka“. Rozsáhlá studie Susan Stewartové například předkládá myšlenku,

Kritický rozpor mezi poetikou a hermeneutikou odráží protichůdnosti plynoucí z nezrušitelné formálnosti básnického jazyka: forma/obsah, zvuk/význam, materiálnost/reference, označující/označované, sémiotické/sémantické, řeč/diskurs, zdání/skutečnost, tělo/mysl a tak dále. Básnický jazyk tyto veskrze hierarchické teoretické antinomie sám produkuje, a přesto vzdoruje jejich podmínkám, protože poezie jejich zákonitostem ani hierarchiím nepodléhá. V básnickém textu souběžně operují dva druhy řeči. Jedná se o dva samostatné jazykové přístupy, které jsou ovšem z hlediska promluvy vnímány jako teoretické protiklady, přičemž tato diskursivní perspektiva upřednostňuje nutně význam před formou, jíž je význam sdělován. Moje teze spočívá velmi zhruba řečeno v tom, že zatímco básnický jazyk tyto teoretické protichůdnosti generuje, odporuje zároveň jejich zákonitostem, a to právě díky tomu, že nám připomíná historii, v níž tyto rozpory uvnitř řeči vznikají. Tyto nesourodosti vznikají jako součást prožité historie a osobní zkušenosti s přechodem k řeči, tj. s přechodem od řeči těla k jazyku symbolickému.

Tento proces, během něž je obecný subjekt – tedy ten, kdo říká „já“ – formulován v jazyce, utváří také individualizované „já“, tedy „já“ vybavené specifickou historií osvojení si určitého jazyka. Lyrika má v „paměti“ jak individualizující minulost, tak obecnou historii, která vymezuje hranice myšlení tím, že vymezuje hranice těla. Výraz „paměť“ uvádím v uvozovkách s ohledem na skutečnost, že tato traumatická minulost je každopádně odsouzena k zapomnění v důsledku infantilní amnézie; poezie „si vzpomíná“ díky tomu, že abstraktní jazyk rozkládá na materiál a připomíná mu tak jeho hmotnou stránku, a také díky tomu, že dílčí materiály slov spojuje s koherentními abstraktními významy. A jelikož tento postup vyžaduje v určité fázi přístup k tomu, co infantilní amnézie „zapomíná“, paměť vlastně v uvozovkách být nemusí.

že básnické formy pocházejí ze „smyslové zkušenosti“, již se snaží „zpřístupnit ostatním“, a vytvářejí tak „mezisubjektový význam (Susan Stewart: *Poetry and the Fate of the Senses*, Chicago: University of Chicago Press 2002, s. ix). Stewartová proto elán jednotlivce postuluje jako něco, co dokáže „vymanit“ „formu z přirozenosti“ (tamtéž, s. 12, 15). Tím, že vytváříme formy a „zpřístupňujeme“ druhým „smyslové dojmy [...], jsme schopni sami sebe a svoji zkušenost zahrnout v tom, co je univerzální“ (tamtéž, s. 3). V transhistorickém, transkulturním a transjazykovém přístupu Stewartové nejsou pojmy jako „individuální“, „lidské“ či „univerzální“ nijak problematické. Začneme-li však o poezii uvažovat mimo rámec humanismu, tj. aniž bychom „lidské“ automaticky stavěli mimo jeho historii v jazyce, jsou tyto koncepty, jež rozpravě o poezii dominují, zásadně zpochybněny. Je zřejmé, že o poezii, která rozhodně není výtvorem humanismu, je potřeba uvažovat mimo jeho rámec.

Lyrické „já“ stojí na pomezí mezi sémiotickým a sémantickým systémem⁴¹ a stvrzuje symbolickou povahu jazyka, neboli opatřuje ji svou signaturou.⁴² Lyrika dokládá *nezbytnost* toho, aby lyrické „já“ intencionalizovalo jazykový kód. Je totiž momentem volby, jež spočívá v etickém přenosu či „meta-forizaci“ materiální řeči do významu. Historický přechod, během něž tento konceptuální předěl vzniká, je znovu překračován individualizovaným či socializovaným „já“, které je během téhož procesu samo utvářeno. Tím, že je tento osudový přechod opakovaně nějakým „já“ či emocí, étosem, znakem nebo rytmickým pulsem mezi zvukem a významem, je také intencionalizován. V onom „já“ nadto zaznívá status „lidské“ bytosti jako zvířete s minulostí. Jelikož však toto „já“ vstupuje do řeči v mateřském jazyce, zaznívá v jeho povaze nebo étosu také historická pravda jazykové komunity, tedy těch, kteří sdílejí konkrétní zkušenost traumatu, z něž vychází vše, co je „lidské“. Poezie evokuje emocionální texturu materiálů mateřského jazyka za účelem připomenout a předat tuto osobně-kolektivní historii dál.

První část přítomné studie rozvíjí můj koncept lyrického jazyka, jenž z fenoménu rodné řeči vychází. Univerzálnost lyrické poezie naznačuje, že poezie má vedle rozmanitých konkrétních účelů, jimž mohou nejrůznější básnické přístupy sloužit v určitých epochách, místech a kulturách, také obecnou společenskou funkci. Každá taková obecná funkce může být nicméně zkoumána pouze prizmatem konkrétního mateřského jazyka. Jestliže platí, že poezie je živá jen ve svém rodném jazyce a překládat ji lze pouze za cenu ztráty jejího

41 Termín „sémiotický“ používám proto, abych poukázala na materiální aspekty řeči, tj. na jazykový systém a somatické utváření jeho materiálu. Sémiotika představuje propojení mezi institucionálním a somatickým v řeči. Je však potřeba zdůraznit, že moje chápání „sémiotického“ se liší od toho, jak je pojímáno Kristevou, když vyzdvihuje pudy a *chóru*, již popisuje jako zpětně přidanou „chůvu a matku“, rytmickou, předjazykovou „schránu“ (J. Kristeva: *Jazyk lásky*, s. 20). Termín používám také pro odlišení formální stránky poezie od její stránky sémantické/symbolické. Zvuky slov a metody jejich uspořádání v poezii představují v tomto pojetí sémiotickou osu.

42 Tato figura sděluje osobní jazykové zkušenosti a zajišťuje, aby tyto zkušenosti motivovaly přenos sémiotického kódu, což je pochopitelně nezbytné pro přežití jazykové komunity a její kultury. Nicméně poezie, která si pamatuje naši důvěrnou tělesnou zkušenost se symbolickým jazykem, má schopnost nejenom přenášet kód, ale také podpořit symbolické. Tato hluboce konzervativní funkce může být částečně důvodem pro univerzalitu žánru poezie.

emocionálního náboje,⁴³ je dosavadní absence teoretického zájmu o fenomén mateřského jazyka nanejvýš překvapivá. Je nasnadě, že zvuková podoba básně, která formálně dokládá zákonitosti konkrétního jazyka, přeložitelná není. Proč by to však mělo signalizovat emocionální ztrátu? Jak mohou pravidla jazykového a formálního kódu zároveň generovat nepřeložitelnou „excesivní“ emoci, která se liší od emocí, z nichž sestává obsah básně a které překládat lze? Poezie nezpochybnitelně sděluje a zprostředkovává emocionální zkušenosti. Tyto otázky jsou proto zásadní součástí mého zkoumání procesu jazykové akvizice a mé snahy objasnit afektivní náboj mateřského jazyka a současně emocionální působení formální podoby jazyka básnického.

Mateřský jazyk je zatížen individualizující historií v podobě emocionálních zkušeností osobního i kolektivního rázu a básnické formy na tuto skutečnost upozorňují tím, že zvukové a rytmičké vlastnosti konkrétního jazyka využívají jako součást stylu. Emoce tematizované v poezii bývají nejčastěji spojovány s univerzálními zkušenostmi jako láska, ztráta a smrt. Tyto zkušenostní emoce nicméně nejsou skutečným předmětem zájmu poezie a jsou také, podobně jako myšlenky nebo obrazy, poměrně snadno přeložitelné do jiných jazyků. A přesto v překladu působí jinak než v původním znění, neboť zvuková rovina básně, jež zahrnuje metrum a rytmus, tj. způsob, jímž jsou v básni uspořádány materiální vlastnosti řeči tak, aby (řeceno s Wallacem Stevensem) zajistily „ve slovech lehounké mrazení, / bez něž by věta byla němá“, přeložitelná není.⁴⁴ Emocionální náboj básně se v překladu vytrácí proto, že specificky básnická emoce nebo – přesněji řečeno – literární emoce je produkována díky formálnímu zapojení emocionální hodnoty řečových materiálů. A formálnost neboli „nádherná nevyhnutelnost“⁴⁵ jazyka činí lyriku způsobitou hovořit o univer-

43 Překládáním emoce, jež utváří námět básně, můžeme nicméně docílit odlišné, i když stejně silné emoční zkušenosti specifické pro různé materiální a historické struktury cílového jazyka.

44 Wallace Stevens: *The Necessary Angel*, New York: Vintage 1951, s. 84.

45 Pojem „nádherná nevyhnutelnost“ pochází od Emersona (Ralph Waldo Emerson: *The Complete Works of Ralph Waldo Emerson*, ed. Edward Waldo Emerson, Boston: Houghton Mifflin 1904, 6:49); Jakobson termín používá pro srovnání geometrických zákonů, na nichž stojí „nádherná nevyhnutelnost“ malby, s jazykovými a gramatickými nevyhnutelnostmi, jež určují strukturu básně (autoři českého překladu Jakobsonovy stati používají ekvivalent „krásná nezbytnost“; viz Roman Jakobson: *Poezie gramatiky a gramatika poezie*, in: *Poetická funkce*, přel. Miroslav Červenka – Milada Chlábková – Terezie Pokorná, Jinočany: H&H 1995, s. 117).

zálních skutečnostech jako láska, ztráta, čas a smrt, z nichž vycházejí standardní básnické náměty. Básnický jazyk evokuje přirozenou autoritu jazykového kódu a dokládá jeho zákonitosti, čímž ve čtenáři vzbuzuje pocit odhalení „pravdy“.⁴⁶ Rodilí čtenáři vnímají zákonitosti kódu jako neměnné a uvědomují si současně, že jsou s ním spjati svou vlastní emocionální historií. V důsledku toho jsou připraveni rozpoznat a intenzivně prožít životní skutečnosti, o nichž by jinak mohli mít pocit, že se jich týkají jen vágně.

Poezie nás tak opět nutí o jazyku uvažovat jako o formálním mechanismu a současně historii. Formální pravidla, jež podtrhují normativní podobu a pravidla jazykového kódu, generují též různorodé a teorií nezpracovatelné odezvy na zvukové podněty. Například metrum, jehož účelem je zpravidelnění běžné mluvy, rozšiřuje ve skutečnosti možnosti referenčního užití a umožňuje přímé zacházení s materiálem řeči. Přesto nemůže být sít asociací, jež vyrůstá z materiální stránky řeči, regulována pravidly jazykového kódu nebo jeho formálního zpodobnění. Tyto asociace čerpají z historicky nahromaděné přebytečné emoce, jež kód samotný přesahuje. Pocity vyjádřené v lyrické básni jsou zcela odlišné od této nadbytečné emoce, která představuje prožitou zkušenost a nepochází z emotivní halucinační představy o ztotožnění s mluvčím a jeho nebo jejími emocemi v mimetickém modelu. Jak zdůrazňuje Eliot, cit pro slova, tedy pocity, „které v autorovi vyvolávají určitá slova, výrazy či obrazy“, se liší od emocí, jež jsou zprostředkovány „mimoumělecky“ a které umění může vyjadřovat.⁴⁷ Takový cit pro slova je typický pro autory a čtenáře, kteří pracují

46 Hansonová a Kiparsky zdůrazňují, že opakování, na nichž je založen jazyk poezie, „vycházejí z možností nabízených jazykem, a tudíž ze sféry, jež se vymyká kontrole mluvčího“, a poezie si proto nárokuje textovou autoritu, již nelze připisovat mluvčímu, ale nějaké „pravdě, která jej přesahuje“ (Hanson – Kiparsky: *The Nature of Verse*, s. 21, 41). Z pohledu čtenáře, který čte ve své rodné řeči, jsou formální struktury (např. metrum a rým) projevem neměnitelných skutečností. Tento pohled dodává autoritu „obsahu“ básně a zprostředkovává zkušenost rozpoznání pravdy (tamtéž, s. 42). Čtenář je tímto způsobem motivován, aby vnímal, co báseň říká, a uvědomil si, že to, o čem text hovoří, je záležitostí kódu. Z toho důvodu bude přeložená emoce – například v milostné básni – méně přesvědčivá než emoce vyjádřená v originálu. Eliot k témuž uvádí: „Myšlenka vyjádřená v jiném jazyce může prakticky zůstat stejnou myšlenkou, ale pocity a emoce vyjádřené jiným jazykem nejsou stejné pocity a emoce“ (Thomas Stearns Eliot: *Společenská funkce poezie*, in: *Křesťan – kritik – básník*, přel. Martin Hilský, Praha: Argo 2019, s. 329). Toto ochuzení potvrzuje emocionální sílu kódu jako takového.

47 T. S. Eliot: *Tradice a individuální talent*, in: *Křesťan – kritik – básník*, s. 17.

s rodným jazykem,⁴⁸ přičemž lyrický subjekt využívá při formování osobního vztahu k materiálnímu kódu kolektivní rozměr pocitové textury jazyka. Promlouvající „já“; jehož místo může zaujmout libovolný čtenář, je od základu společenským konstruktem v rámci určité jazykové komunity.⁴⁹

V lyrickém „já“ zaznívá kolektivní povaha národa. Rozeznává individualizující historie a zprostředkovává formální přenos procesů, jimiž daná jazyková komunita tradičně strukturuje a uchovává v paměti materiál přesahující referenční funkce. Nezávisle na těchto dílčích historiích ani neexistuje: sestává z toho, čemu dává zaznít. Komunity se soustředí kolem jazykových zkušeností a poezie je ritualizovaným dokladem této soudržnosti, přičemž nejzřetelněji se to projevuje u předliterárních jazyků. Kolektivní bytost je slyšet v materiálu řeči, nikoli v tom, co báseň říká. S materiálními ztrátami v překladu se totiž ztrácejí též historické textury jazyka – jeho konotační zdroje, aluzivní sítě, emoční asociace, paměťové rytmické struktury a další. Můžeme tedy říci, že poezie zprostředkovává přenos kulturní historie, která se odvíjí od systematických mechanismů jazyka. Překlad tuto historickou texturu nepřenáší; redukuje jazyk na čistě arbitrární systém, čímž umlčuje individualizované „já“ i komunitu a anuluje obecnou, z jazyka vyplývající autoritu a společenský účinek poezie.

V následujících kapitolách této studie, která zkoumá neformální působení jazyka poezie skrze zaměření na jeho formální vlastnosti, se vydávám na půdu

48 Eliot podotýká, že „v homogenním národě mají pocity těch nejkultivovanějších a nejsložitějších lidí cosi společného s pocity lidí nejdrsnějších a nejprostších, cosi, co nesdílejí s lidmi své úrovně hovořícími jiným jazykem“ (T. S. Eliot: *Společenská funkce poezie*, s. 330). Různé jazykové komunity odlišně cítí; obecné pocity jsou u nich vyvolávány odlišnými cestami a v důsledku jinak nastavené citlivosti.

49 Když hovořím o společenské funkci poezie, mám na mysli jazykovou komunitu, nikoli abstraktní „sociální“ hlediska nebo „nesmírnou říši lidské společnosti“ (William Wordsworth: *The Prelude: 1799, 1805, 1850*, ed. Jonathan Wordsworth – M. H. Abrams – Stephen Gill, New York: Norton 1981, 1:881). Marx píše, že „[ř]eč sama je právě tak produktem společenství, jako je z jiné strany sama jsouncem společenství, a to samozřejmým jsouncem“ (Karel Marx: *Rukopisy „Grundrisse“*, II, přel. Mojmir a Rút Hrbkovi, Praha: Svoboda 1974, s. 103). Eliot souhlasně dodává, že „emoce a pocity“ lze v poezii „nejlépe vyjádřit společným jazykem národa, to znamená jazykem společným pro všechny vrstvy: struktura, rytmus, zvuk a idiomatika jazyka vyjadřují individuální charakteristiku národa, který jím mluví“ (T. S. Eliot: *Společenská funkce poezie*, s. 330). Proto je podle něj poezie „tvrdošijněji národní“ než jiná umění, od nichž se „odlišuje významem, který má pro lidi básníka národa a jazyka a který nemůže mít pro nikoho jiného“ (tamtéž, s. 329).

nejrůznějších disciplín a představuji hned několik odlišných způsobů nahlížení básnického jazyka. Tato exkurzní metoda předkládá „virtuální“ subjektivitu, mateřský jazyk, básnickou formu a individualizující osobní a kolektivní emocionální historie jako gestalt, který lze zkoumat skrze libovolnou z jeho součástí, z nichž každá závisí na ostatních a ovlivňuje jejich různá uspořádání. Nemáme k dispozici žádný ustálený odborný přístup ani terminologii, s jejichž pomocí bychom básnický jazyk mohli pojednat současně jako řečovou i formální strukturu nebo jako osobní i kolektivní emocionální historii. Proto básnický jazyk nezkoumám pouze z hlediska poetiky, nýbrž i z hlediska lingvistiky, psychologie, psychoanalytické teorie a procesu jazykové akvizice.

Proces jazykové akvizice je pro můj koncept lyriky zcela zásadní. Vzhledem k tomu, že se nerodíme vybaveni řečí, nerodíme se jako „lidé“. „Lidskými“ se stáváme skrze historickou zkušenost ovládnutí řeči. Bez univerzální, historizující fáze přechodu, již musí projít každý člověk, by nebyla žádná historie.⁵⁰ Specifika této historie se přitom nekonečně liší v závislosti na jednotlivých jazycích, době a místu, společenských systémech, třídách a kulturách, pečovateli či rodině, což jsou všechno proměnné historicky a kulturně specifických okolností. Básnický jazyk si pamatuje historii, jež utváří promlouvající subjekt v libovolném jazyce, přičemž teoretický výklad o poezii a básnické formě k této historii musí přihlédnout. Poezie je připomínkou univerzální historické zkušenosti a opírá se o historickou specifčnost zkušenosti, během níž se člověk stává lidským tím, že si osvojuje specifický kód a vstupuje do společenského systému. V poezii neexistuje žádné apriorní lidství.

Jazyk je emocionálně zatížený *právě proto*, že si ho musíme osvojit. Nemluvně započiná proces socializace tím, že vstoupí do jazyka, to znamená, že se učí slyšet a vyjadřovat emoce a intencionalizovat tak akustické a muskulární jevy. Je přitom nasnadě, že emoce budou v různých jazykových komunitách projevovány odlišně. Proces osvojení si řeči nicméně zahrnuje jak emocionální průpravu, tak fyziologický trénink organického těla, které se musí naučit produkovat rozpoznatelné fonémy, jež jsou stavebními prvky jazykového kódu. Jedná se o takříkajíc prapůvodní historii průpravy v orální oblasti – oblasti, která je

50 Jak tvrdí Agamben, tento přechod otevírá možnost samotné historie. Před touto ustanovující prožitou historií neexistuje žádná přirozenost, kultura ani historie, která by předcházela možnosti výměny, substituce a vytváření hodnoty, což jsou všechno třetí entity. Tato ustanovující historie znamená proměnu tělesně vytvářených událostí ve znaky; obecným ekvivalentem je zde sociálně formovaná emoční motivace.

vzhledem ke svému napojení na potravní funkce a snahu o zachování vlastní existence zatížená sexualitou – k tomu, aby produkovala řečové zvuky. Kojenci jsou k disciplíně sváděni a individualizovaný čili socializovaný subjekt je formulován v bodě, kde se setkává bolest a slast. Poezie se do tohoto bodu a k oné emocionálně zatížené historii ukáznění a svádění k řeči formálně vrací a potvrzuje přitažlivost pravidel a slast plynoucí z kázně s tím, že má neustále na zřeteli onen cizí kód a bolest jazyka.

Proces učení se jazyku zahrnuje trénink ústní muskulární aktivity k tomu, aby dokázala zvuky vytvářené v hlasívkách v reakci na auditivní i multimediální recepci správně řadit do segmentů jazykového kódu a onen kód posléze spojit s jazykovým nebo symbolickým významem. Tento kód je tedy osvojeným mechanismem, který historicky propojuje organické tělo se symbolickým vyjádřením. Lyrika tak nezávisí na samotném těle, ale na jeho historii, již slyšíme v materialitě lyrického jazyka.⁵¹ Básnický jazyk tento mechanismus a konstitutivní alienace toho, co je „lidské“, odhaluje, zatímco tělem produkované události jsou „meta-forizovány“ či překládány do označujících jednotek a dostávají se do oběhu jako společenská měna.⁵²

Jediné původní, „vnější“ aspekty básnického jazyka představuje ona prožitá historie somatického zvládnutí mechanismů jazykového kódu (neboť mentální zapojení se nemůže týkat bytostí, které neumí sečíst jedna a jedna tak,

51 Podotýkám, že mám na mysli řečové tělo utvářené v historickém procesu, v němž si osvojujeme schopnost produkovat řeč. Teorie básnictví se musí spokojit s tímto řečovým tělem, spíše než aby odkazovala na biologické „pudy“ nebo mystické „tělo jako ‚Bůh‘“, které jsou mimo dosah jazyka (viz J. Kristeva: *Jazyk lásky*; Amittai F. Aviram: *Telling Rhythm: Body and Meaning in Poetry*, Ann Arbor: University of Michigan Press 1994, s. 22). Navíc tělo, které si osvojilo schopnost produkovat řeč, nemůže stát v opozici k rozumu; tělo, jež produkuje řeč, je totiž historicky utvářeno a není snadno oddělitelné od celku paměť/myśl, který je nadto formován a nadále působí prostřednictvím tělesného aparátu. V poezii nemůžeme předpokládat tělo, které by bylo možné oddělit od „zapomenuté“ vzpomínky na vlastní jazykovou formulaci. Toto řečové tělo představuje text historie. Přestože totéž platí i o jiných diskurzech, poezie se opět liší: je to právě řeč historie těla, která zakládá možnost diskursu. Myśl, jež si „pamatuje“ proces, v němž tělo přistupuje k řeči a stává se myślí, a tělo, které je svědkem utváření myśli řečovou (a tudíž emocionální a společenskou) přípravou onoho těla, spolu mohou rozprávět pouze v poezii. Poezie přináší možnost rozpoznání v zásadě historické povahy subjektu v jazyce – jako „těla“ i „myśli“.

52 Takový „překlad“ proběhne dříve, než mohou naběhnout logika substitute a metafory. „Lidské“ je utvářeno v této prapůvodní mediaci a současně je s ní ztotožňováno; jedná se totiž o prapůvodní metaforu.

aby dostaly dvě) a socializující emocionální trénink, který toto zvládnutí motivuje a umožňuje. Můžeme proto tvrdit, že „vnější“ stránka poezie – tj. historie, která dokazuje, že to „druhé“ (ve vztahu k tělu i mysli) jsem „já“ – je jejím jádrem a podstatou. Poezie je diskursem konstitutivní alienace subjektu v jazyce, přičemž toto zcizení je základem geneze „člověka“. Hovoří nadto jakousi „druhou řečí“, jež musí být také osvojena, pokud má být do sítě kulturního diskursu, jemuž říkáme „poezie“, zahrnut komunikační dialekt. Diskurs poezie můžeme v tomto kontextu označit také jako soubor konvencí, forem, prostředků a figur, jež do popředí staví jazykový kód, kterému je posléze navrácen smysl.

To ovšem neznamená, že by běžný jazyk geneticky či genericky předcházel jazyku básnickému; výše uvedená posloupnost zde slouží účelům argumentace. Nelze říci, že by běžný jazyk existoval dříve než jazyk básnický, který artikuluje pravidla významového kódu a předává je dál, aby byla zajištěna kulturní kontinuita jazykové komunity a aby běžný jazyk mohl pokračovat ve své každodenní práci. Můžeme tak tvrdit, že běžný jazyk je zdokonalením básnického užití rétorického účinku samotného materiálního média. Básnické prostředky, které v sobě tento účinek soustředí, tudíž nemohou být chápány jako dekorativní dodatky k nějakému apriornímu diskursivnímu jazyku. Mnohem spíše platí, že vyzdvihují původ diskursu v mechanismech tohoto kódu – a dokonce i *svůj vlastní* původ v neartikulovaném šumu. Básnické formy nám připomínají skutečnost, že kód předchází symboliku, a nikoli naopak. Eliot v této souvislosti píše: „Poezie dle mého soudu začíná v džungli divochovými údery na buben a onen prapůvodní pulz a rytmus si zachovává dodnes; s jistou nadsázkou lze říci, že básník tu byl *dříve* než ostatní lidé.“⁵³

Nesouměřitelnost sémiotických/formálních a sémantických/symbolických systémů je bezprostředně patrná v básnickém jazyce, kde tyto systémy fungují jeden na úkor druhého. Báseň rozhodně není takovým druhem textu, v němž by zvuk a význam či forma a smysl tvořily nerozlučitelnou jednotu, ale naopak textem, který nám *rozdílné* mechanismy obou systémů umožňuje sledovat. Můžeme samozřejmě podlehnout svůdnému nabádání, abychom „přestali vytvářet smysl“ a věnovali se strukturám ne-smyslu. Nebo si můžeme vybrat rovinu symbolickou a ptát se po smyslu. Nemůžeme však dělat obojí najednou, přičemž básnický jazyk nám současně nedovolí, abychom jeden z obou