

**Filosofická fakulta University Karlovy v Praze**  
**Ústav české literatury a literární vědy**

Diplomová práce

Praha 2013

Dominik Melichar

**Filosofická fakulta University Karlovy v Praze**  
**Ústav české literatury a literární vědy**

Diplomová práce

Dominik Melichar

**Narativní prostory lyriky**

Narrative spaces of lyrical poetry

Praha 2013

Prof. PhDr. Petr Bílek, CSc.

## **Poděkování**

Děkuji vedoucímu této práce prof. Petru Bílkovi za cenné rady a postřehy při konzultacích, prof. Josefu Vojvodíkovi, dr. Josefu Hrdličkovi a dr. Tomáši Jirsovi za inspirativní semináře a osobní rozhovory a v neposlední řadě kolegům Martinu Ledvinkovi a Kláře Zindulkové za pomoc a podnětné otázky.

Velký dík patří Zdislavě Ryantové za neutuchající přízeň a podporu.

*Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.*

V Praze dne 15. 7. 2013

.....

Dominik Melichar

## **Abstrakt**

Práce je shrnutím úvah o čtení lyrického textu a čtenářského porozumění. Je složena ze dvou velkých tematických okruhů – naratologie a poetiky lyrické básně –, které jsou však v samotném textu práce rozpuštěny tak, aby neustále docházelo k jejich setkávání a přímé konfrontaci. Třetím velkým okruhem, který je v textu práce též rozpuštěn tak, aby mohl být funkční pro každou ucelenější část, je poezie Jiřího Ortena. Naratologie se dnes jeví jako univerzální přístup k analýze uměleckého díla (vedle literárního textu také filmového díla, divadelního představení, malby atd. apod.). Poetika lyrické básně je v podobné metodologii dosud nezakotvená. Úvahy této práce vycházejí z předpokladu, že narativita je jednou ze základních noetických struktur lidské mysli a vyprávění příběhů organizujícím principem lidské psychiky. Na základě tohoto předpokladu pak fenomén lyrické básně přistupuje k člověku jako svého druhu vyprávění, jež tvoří vlastní fikční svět. Zamyšlení nad fikčností básně vycházející především z Doleželova konceptu fikčních světů je v tomto textu podpořeno studií Miroslava Červenky *Fikční světy lyriky*, která je zároveň pomyslnou červenou nití celé práce. Jedno z posledních Červenkových děl je konfrontováno s dalšími teoretickými úvahami k tomuto tématu (především M.-L. Ryanová, W. Iser, ale i U. Eco). Stejně tak se stává místem syntézy oborů zdánlivě nesmiřitelných – od psychoanalýzy a fenomenologie hry, přes klasickou i kognitivní naratologii až po recepční či textovou analýzu. Významnou se jeví architektonická metafora fasády, která syntetizuje poststrukturní a fenomenologický přístup k textu a stejně tak waltonovské pojetí textu jako hry na „make-believe“. Dílčí teoretické vývody jsou aplikovány na poezii existenciálního básníka Jiřího Ortena. Eklekticismus celé práce nevede k metodologicky ucelenému závěru, zda a jak lze lyrickou báseň číst jako vyprávění, nabízí a rozpracovává však komplex možných způsobů, jak v jejím rámci změnit perspektivu analytického přístupu.

## **Klíčová slova**

poezie, lyrika, prostor, Orten, fikční světy, naratologie, hra, existencialismus

## **Abstract**

The work is a summary reflection on reading lyrical text and reader's understanding. It consists of two major topics – narratology and poetics of lyric poem – which are dissolved in the body of the work because of their meeting and direct confrontation. The third major circuit also dissolved in the body of work so that it can be functional for each complete part is poetry of Jiří Orten. Narratology now appears as a universal approach to the analysis of art (besides the literary text also film work, theater performances, paintings, etc., etc.). Poetics of lyric poetry is still adrift in a similar methodology. Considerations of this work are based on the assumption that narrative is one of the fundamental noetic structures of the human mind, and that storytelling is organizing principle of the human psyche. Based on this assumption the phenomenon of lyrical poem approaches to man as a kind of narratives that makes up a fictional world. Thoughts on the fictionality of poems, largely based on Doležel concept of fictional worlds is herein supported by Miroslav Červenka studie *Fictional worlds of lyrical poetry*. One of the last works of Červenka is confronted with other theoretical considerations on this subject (especially M.-L. Ryan, W. Iser and also U. Eco). Likewise this work is becomes a place of synthesis seemingly irreconcilable fields – from psychoanalysis and phenomenology of game through classical and cognitive narratology to the reception theory or textual analysis. As important appears architectural metaphor of facade that synthesizes post-structural and phenomenological approach to the text as well as Walton concept of game to "make-believe". Partial theoretical observations are applied to the existential poetry of the poet Jiří Orten. Eclecticism whole work is not methodologically coherent conclusion on whether and how the lyric poem read as a narrative, however offers and develops complex of possible ways within the frame of lyric poem to change the perspective of the analytical approach.

## **Keywords**

poetry, lyrics, space, Orten, fictional worlds, narratology, game, existentialism

*Žiješ podivnej příběh. Je plnej úzkosti.  
Žiješ podivnej příběh. Je plnej prohranejch bitev.  
Žiješ podivnej příběh. Je plnej mlčení.  
Žiješ podivnej příběh. Je plnej posedlosti.*

**Pavel Zajíček**

*Jsem prostě příznivcem jakéhosi „paralelismu“ či „pluralismu“ poznání; vůbec mne netrápí tak zvané rozpory různých myšlenkových systémů a nepřipadá mi vůbec nijak zvrácené počínat si v tomto směru zcela „situačně“: když mi určitý termín, určitá terminologie nebo určitá teorie připadá v nějaké konkrétní situaci či souvislosti jako výstižná, nemám vůbec žádné zábrany ji plně exploatovat (...) Obavy z eklekticismu přitom vůbec nemám: těmi se totiž může trápit jen ten, kdo si je vnitřně nejistý, kdo nevěří v pevnost svých měřítek věrohodnosti či výstižnosti, ve svůj vlastní rozum a jeho přirozenou kontinuitu, prostě ve svou identitu.*

**Václav Havel**



## Obsah

1	Slovo za slovem .....	8
2	Narativita a lidská mysl.....	13
2.1	Fatální neúplnost fikčních světů.....	15
2.2	Slovo jako stavební materiál.....	17
2.3	Pravděpodobnost a naturalizace .....	19
2.4	Pravděpodobnost v Ortenově Zimní procházce křížem krážem .....	20
2.5	K problému času v lyrické poezii .....	22
3	Poezie existencialismu .....	24
3.1	Proč Jiří Orten .....	24
3.2	Existenciální generace .....	25
3.3	Lyrický subjekt v existenciální poezii .....	27
4	Poesis ludens .....	32
4.1	Poezie a hra .....	32
4.2	Pravidla hry.....	34
4.3	Ekonomie hry.....	36
4.4	Fikční svět hry.....	38
4.5	Mimikry.....	40
5	Interpretace hrou v Ortenově Dívčí .....	43
5.1	Lyrický subjekt v prostoru hry.....	45
5.2	...a je to neveselá hra.....	46
6	Ortenovy Elegie .....	49
6.1	Prostorové hledisko .....	49
6.2	Úvod k interpretaci .....	51
6.3	Architektonický prostor básně.....	53
6.4	Metafora fasády.....	55
7	Sémantická analýza První elegie.....	58
8	Poslov.....	71
9	Soupis použité literatury .....	73

# 1 Slovo za slovem

## místo předmluvy

*Interpretace básně není popisem jejích témat, ale konstrukcí profilu imaginárního mluvčího v imaginární situaci promlouvání (a také posluchače v imaginární situaci přijetí), kreací hypotetické osoby, jejíž intence, názory, nálady nějak „odpovídají“ interpretovanému textu.*

Miroslav Červenka

Předmětem a ze všech stran skloňovaným fenoménem této práce bude poezie. A to především lyrická poezie – literární žánr, jehož čtenářská obec se, zdá se, povážlivě tenčí. Jako bestsellery jsou na plakátech v metru většinou inzerovány rozsáhlé romány skandinávské provenience, v projektu Velký knižní čtvrtek se vždy objevují neaktuálnější prozaická díla, popř. literatura faktu. Básně žádné! Tato studie samozřejmě nemá být sociologickou sondou do knižního světa (míněno svět, jenž stojí na procesu autor – vydavatel – knihkupec – čtenář), tento úvod chce jen poznamenat, jak důležitý je právě pro lyriku její čtenář. Samozřejmě je důležitý pro veškerou literární produkci a psát zde apokalypticky, nebude-li čtenáře, nebude ani poezie, by stejně nutně vedlo k doplnění: a ani jiné literatury. Ovšem následující řádky snad odhalí, že čtenářský subjekt je v recepci lyrické básně ještě o něco důležitější než v recepci narativních literárních textů. Je také potřeba říci, že čtenáře lyriky budu chápat jako nehostejného, tedy jako toho, koho gesto poezie zajímá a chce je přijmout.

Použili jsme zde poprvé slovo *narativní*. To stojí i v názvu celé studie: *Narativní prostory lyriky*. Narativitou se ve své *Poetice* zabýval už Aristoteles; systematické zkoumání narativity v literatuře ovšem počítáme až od 60. let 20. století. Tehdy vydal Tzvetan Todorov knihu *Grammaire du „Décaméron“*, kde definuje naratologii jako teorii vyprávění. Takto široce pojatou definici narativu, textu, v němž se vypráví, dále zpřesňuje např. Gerald Prince, který jej vymezuje jako „vylíčení (výsledek i proces, objekt i akt, struktura i strukturace) jedné či více skutečných či fiktivních událostí, sdělovaných jedním, dvěma či více (více či méně zřetelnými) vypravěči jednomu, dvěma či více (více či méně zřetelným) adresátům“ (Bílek 2003: 127–128). V této práci bude zohledněna především kognitivní větev uvažování o narativitě. Spolu s Thomasem Pavlem pak budeme uvažovat o narativitě jako o základu každého tex-

tu: „Každý text obsahuje primární narativní svět, svět fikčních faktů“ (Pavel 1997: 567). Svět textu jako to, o čem text pojednává.<sup>1</sup>

Tradičně opakovaný výrok Henryho Jamese o tom, že si „nedokáže představit popisnou pasáž, která by zároveň nechtěla vyprávět“ (Todorov 2000: 18), bychom tu mohli přenést na lyrickou poezii, jež se tradičně chápe jako popis duše básníkovy, zpráva o jejím stavu. Todorov dále vzpomíná Benvenistovu charakterizaci vyprávění: Každá výpověď v sobě nese stopy vlastního vypovídání, přesně lokalizovaného a osobního aktu vytvoření výpovědi“ (tamtéž: 41). Lyrický text tedy také cosi vypráví. Ale kdo v něm vypráví? A co?

Otázkou, kdo vlastně líčí, se tu nebudeme příliš obírat, neboť by vydala na celou další práci podobného rozsahu. Pro další uvažování o narativitě v lyrické poezii se zde spokojme s tím, že (a ještě se toho v průběhu tohoto pojednání několikrát dotkneme) empirický subjekt<sup>2</sup> (pojem Miroslava Červenky (2003) ekvivalentní pojmu autor u prozaických děl) stojí za materiálním výběrem básně, tzn. vybírá z nekonečného množství prostředků určitou jejich část, kterou, dle svého uvážení a též v závislosti na básnickém tvaru, rozmístí a usouvztažní do konečné podoby básně. Reprezentace tohoto postupu uvnitř lyrického díla je obdobná jako u epických děl. Tam se terminologie naratologie v podstatě shoduje na pojmu implikovaný autor jako jednom ze dvou zprostředkujících konstruktů participujících na aktu čtení textu; druhý je „vně textu, který ho [akt čtení] při každém čtení konstruuje (implikovaný čtenář)“ (Chatman 2000: 77). Pomiňme zde jistou Chatmanovu terminologickou nedůslednost (implikovaný čtenář je stejně jako implikovaný autor vnitrotextovým činitelem). Důležité je, že se na podobném schématu naratologie s poetikou lyriky shodne (aspoň co do Červenkovy uvažování).

Ekvivalentem implikovaného čtenáře v lyrickém textu je v Červenkově pojetí subjekt díla. Červenka však připomíná, že subjekt díla není lyrickým specifíkem, neboť jej jako instanci zrodu díla, k níž toto dílo jako ke svému původci poukazuje, nelze odmyslet od žádného lidského výtvoru. Subjekt předpokládaného původce představuje podle Červenky možnost, jak nezávisle na reálném (empirickém, psychofyzickém) autorovi, „za intenzivní tvořivé účasti vnímatele (...) sjednotit složité významové dění“

---

<sup>1</sup> „Text, který vidíme, aniž bychom ho hned četli, je *písmo*; text, který čteme, aniž bychom mu rozuměli, je *jazyk*; text, kterému rozumíme, je *svět textu* (to, o čem ten text pojednává)“ (Weimar 2009: 34).

<sup>2</sup> Otázkou autora lyriky a jeho funkce v textu se zabýval také Northrop Frye, který mu jistou schopnost produkovat fikční svět přisoudil: „Fiktivním hrdinou s fiktivním publikem je do jisté míry také autor lyriky a eseje, vždyť kdyby z jeho díla prvek fiktivní projekce úplně zmizel, stalo by se přímou výpovědí nebo diskurzivním psaním a přestalo by být literaturou“ (Frye 2003: 71–72).

(Červenka 2003: 41). Intenzivní tvořivá účast vnímatele je jednou z myšlenkových základů předkládané práce. Červenka se tu v rámci svého konstruktu fikčních světů v lyrice přibližuje vedle recepčně estetické Kostnické školy (Iser, Lachmanová...) také například k textové analýze Umberta Eca (2010).<sup>3</sup> Z těchto důvodů také přitakávám názoru Andrey Kapustové, která se kloní k chápání subjektu díla jako implikovaného autora, „o kterém si čtenář vytváří představu i na základě informací, které nejsou přímou součástí textu, nebo na základě více přečtených textů od jednoho autora“ (Kapustová 2011: 397). Nezavrhuji však ani Červenkovo pojetí. Tato „dvojpohlavnost“ subjektu díla se nejvíce projeví v prostoru hry, meziprostoru na cestě od aktuálního světa ke světu fikčnímu a zase zpátky.

Posledním a jediným specifickým účastníkem lyrické básně je pak lyrický subjekt. Je to stále jeden ze stěžejních pojmů v přemýšlení o lyrice; je to místo stmelení všech prvků manifestovaných v textovém světě básně, „je zakódován v textu a žije v textu“ (tamtéž: 396). Kapustová také textovou analýzu propojuje s receptivní účastí čtenáře, v němž právě spatřuje spojnicí toho, co lyrický subjekt říká a toho, jak to říká. Pokračuje tak v dlouholeté debatě mezi Miroslavem Červenkou a Petrem A. Bílkem o hranicích lyrického subjektu z hlediska jeho výrazového potenciálu. Není mým cílem do této bohužel už ukončené debaty zasahovat; jen bych zde na jejím základě shrnul, že pojetí lyrického subjektu je stále nevyjasněným problémem. Následující řádky si z této debaty odnášejí především přijetí funkčního propojení fikčního světa lyriky s fikčním světem hry, které Červenka ve *Fikčních světech lyriky* přijal a zohlednil a s nímž se s jistými výhradami ztotožnil i Bílek, když shrnuje: „Substantivum ‚hra‘ se nepojí jenom s vazbou ‚s něčím‘, ale také ‚na něco‘, ve slovesné formě lze pak použít i ‚hrát něco‘. Tím, kdo má od světa díla distanci, kdo si s ním hraje či pohrává, je bezesporu až subjekt díla; lyrický subjekt jako čistě vnitrotextová entita takovou distancí vybaven není. Zároveň ale lyrický subjekt v podobě osoby bezesporu jisté role hraje“ (Bílek 2006: 142–143). Tématu hry a poezie je tu věnována celá jedna kapitola.

Poslední poznámka k lyrickému subjektu: ve staigerovské tradici je lyrický subjekt speciální případ světa. K tomu se blíží i Doleželovo tvrzení, že „je-li ve světě [díla] právě jen jediný činitel, pak doména tohoto činitele je ekvivalentní fikčnímu světu“ (Červenka 2003: 25). Spolu s Červenkou chápu takové pojetí jako nutně reduktivní a

---

<sup>3</sup> Eco se v úvodu své knihy *Lector in Fabula* zabývá čtenářem Baudelairových Koček: „Báseň Kočky na čtenáři vyžaduje nejenom spolupráci, ale rovněž po něm chce, aby se pokusil o řadu interpretačních rozhodnutí. (...) Čtenář coby aktivní princip interpretace je součástí generativního rámce samotného textu“ (Eco 2010: 17).

nepronikavé: „Se subjektem ve svém jádru může fikční svět do sebe zahrnout kteroukoli entitu předmětného světa, neboť cokoli může být předmětem vnímání, vzpomínky, imaginace, reflexe, hodnocení, citového prožitku“ (Červenka 2003: 25). I Rudolf Helmstetter odmítá chápat lyrický subjekt jen jako výraz lyrična ve způsobu pocíťování, jako médium vlastních prožitků. Takové pojetí podle něj „eliminuje rozsáhlé oblasti básní, v nichž chybí cit, básní, které si hrají s jazykem, básní manýristických, barokních i moderních, znehodnocuje praktickou lyriku stejně jako lyriku nonsensu a brání přístupu k takovým textům“ (Helmstetter 1999: 36). Jak se takové chápání vztahu předmětný svět – subjekt – fikční svět (v obou směrech) projeví na konkrétním textu ukazují analýzy básní Jiřího Ortena. Do jisté míry náhodný výběr tohoto existenciálního básníka 40. let minulého století předznamenal v duchu „kouzla nechtěného“ další rovinu v uvažování o vztahu lyrický subjekt – fikční svět. Bude potřeba se zamyslet, jak se existenční vrženost vypravěčů a postav epických děl proměňuje při setkání s lyrickým subjektem existenciální poezie.

Ještě je jistě potřeba se krátce zmínit, proč prostor. Co vlastně budeme oním prostorem mýnit. Stejně jako Marie Laure Ryanová v krátké studii *Narativní prostor* jej budeme chápat nikoli pouze jako reprezentaci světa, ale také jako svět, který je „utvářen představivostí jako spojitá, jednotná, ontologicky zaplněná a materiálně existující geografická entita, a to dokonce i když se jedná o svět fikční, pro nějž neplatí žádná z těchto vlastností (fikční versus faktuální narativ)“ (Ryanová 2010: 39). Zároveň, a zde se od Ryanové mírně odkloníme, nebudeme prostor brát čistě jako „fyzicky existující okolní prostředí, ve kterém se pohybují a žijí postavy“ (tamtéž), ale také metaforicky jako místo umožňující vyprávění. Báseň, její tvar, slova, gesto, to vše jako prostor, který nějakým způsobem umožňuje čtenáři číst ji narativně. My se pokusíme do básně proniknout, přijmout ji na okamžik jako dům se spoustou zákoutí (viz. kap. 6.3 *Architektonický prostor básně*; srov. Bachelard 2009), která žije svým životem a která dohromady tvoří celek, jedinečný příběh.

Předkládaná práce se možná bude jevit jako nekoherentní a eklektická. Jejím smyslem však není podat ucelený koncept, který zřetelně navrhne metodologii, jak pracovat s lyrickou básní jako s narativem, nýbrž má zohlednit pro literaturu periferní obory, jako právě zmiňovaná teorie hry (myšleno nikoli matematická disciplína, nýbrž hra jako sociologický fakt a její fenomenologický dopad na chápání literárního díla) či výtvarné umění (především architektura), v duchu Hermanova vymezení kognitivní naratologie: „Jak tato definice napovídá, kognitivní naratologie je transmedi-

álního rozsahu; to zahrnuje spojitost narativu a mysli nejen v tištěných textech, ale také v osobní (tváří v tvář) interakci, kinu, rozhlasovém vysílání zpráv, počítačem zprostředkovaném virtuálním prostředí, a dalším vyprávěcím médiím.<sup>4</sup> Všechny tyto paprsky pak směřují ze svých rozdílných směrů do jednoho bodu, jímž je prostor lyrické básně.

---

<sup>4</sup> „As this definition suggests, cognitive narratology is transmedial in scope; it encompasses the nexus of narrative and mind not just in print texts but also in face-to-face interaction, cinema, radio news broadcasts, computer-mediated virtual environments, and other storytelling media.“ Herman, D.: Cognitive Narratology, in *The Living Handbook of Narratology*, in Hühn, P. et. al. (eds.) [online], Hamburg, Hamburg University Press.  
Dostupné z [http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Cognitive\\_Narratology](http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Cognitive_Narratology)

## 2 Narativita a lidská mysl

*Člověk udělá nějakou zkušenost a pak k ní hledá příběh – člověk nemůže žít se zkušeností, která zůstává bez příběhu, zdá se, a častokrát jsem si představoval, že někdo jiný má navlas ten příběh, který se hodí k mé zkušenosti...*

*Max Frisch*

Vycházím z předpokladu, že narativita je jedním ze základních principů, na jakých lidská mysl funguje. Narativ jako projev času a prostoru, tedy dvou základních kategorií, které podle Kanta strukturují lidskou mysl. Prostor ale podle Ryanové zůstává v definicích narativu upozaděován na úkor času. Ovšem události, které budou tvořit jedno ze základních hledisek této práce, „jsou změny stavu jednotlivých skutečností, které samy o sobě představují tělesa obývající prostor a zároveň [jsou] umístěná v prostoru“ (Ryanová 2010: 38).

Nápomocná zde může být především psychoanalýza, a to zejména její narativně-terapeutické odvětví. Vladimír Chrz tak například shrnuje práci Theodora R. Sarbina, zakladatele narativistického přístupu v psychologii takto: „Vyprávění příběhu je podle Sarbina organizujícím principem lidské psychiky, to znamená, že člověk vnímá, představuje si, myslí, cítí, činí rozhodnutí a jedná ve shodě s narativními strukturami“ (Chrz 2003: 134). Co je však pro nás a naše další uvažování o narativnosti a fikčnosti lyriky důležité, říká Chrz o pár řádek dále: „Narativní přístup tedy od samého počátku říká, že ‚realita‘, se kterou na základě své perspektivy zachází, je ‚realitou‘ konstruovanou, stejně tak jako ‚reality‘ konstruované z jiných (často nereflektovaných) perspektiv“ (tamtéž). Prozatím bez nároku na soudržnost zde odkazuji na kapitolu 4 *Poesis ludens*, v níž se tato konstruovanost projeví v prostoru hry.

Vedle toho další významný psychoanalytik Ivo Čermák říká, že „[p]říběh je nezbytnou výbavou člověka pro komunikaci v kultuře“ (Čermák 2006: 86)<sup>5</sup> a jinde: „Život se stává vpravdě lidským proto, že je artikulován narativním způsobem (Čermák 2003: 518). Z kognitivně založených literárních vědců zde zmiňme Marka Turnera, pro nějž je literární myšlení kolébkou myšlení vůbec a předchází tak jazyku: „Příběh je základním principem myšlení“ (Turner 2005: 7). A pochopitelně Davida Hermana, který si ve svém hesle *Cognitive Narratology* pokládá otázku, zda „[j]e pravda, že na

---

<sup>5</sup> K tomu stať Václava Navrátila *Umění a filosofie*: „Řekli jsme před chvílí, že programem filosofie jest podat zákon, zatímco intencí umění je podat příběh, a to nejenom příběh ve formě líčení, nýbrž též ve formě výtvoru, díla“ (Navrátil 2003: 61).

rozdíl od ostatních nástrojů (stresové rovnice, deduktivní argumenty, atd.), je příběh způsob reprezentace na míru padnoucí pro měření pociťované kvality životních zkušeností?<sup>6</sup> Koneckonců i Martin Heidegger, jak si povšiml Ivo Čermák, chápe lidskou zkušenost jako smysluplnou původní formu (předporozumění životu), zde tedy z hermeneutického hlediska, a „považuje narativitu za primární schéma, prostřednictvím něž je tato smysluplnost manifestována“ (Čermák 2003: 518). Ivan Bahbouch představuje koncept příběhu života; ten je založen na tom, „že náš život je v každý okamžik možné prezentovat jako relativně uzavřený tvar, který jsme s to stručně rekapitulovat, převyprávět“ (Bahbouch 2002: 28). Z jeho výzkumu je patrné, že lze pře-  
vyprávět v podstatě cokoli, od životní peripetie po obraz. Právě z hlediska výtvarného (mediavelistického) umění se stejných závěrů dobírá i Milena Bartlová: „[c]ursus, běh vyprávění, zpřítomněný scénickou řadou navazujících obrazů, reprezentuje skutečnost, že v křesťanství – stejně jako v židovství – Hospodin aktivně jedná přímo v lidském světě. Úspěšnost narativity zřejmě vyplynula ze skutečnosti, že ji lze považovat za jednu ze základních noetických struktur lidské mysli“ (Bartlová 2012: 115). Renate Lachmannová vedle toho ve svém pojednání vztahu intertextuality a dialogičnosti mluví o koncepci, „která pojímá kulturu jako zkušenost, na niž si lze vzpomenout, jako zkušenost, která se stala znakem a je ‚vepsána‘ do textu“ (Lachmannová 2001: 262). Jiří Trávníček dokonce chápe zkušenost a příběh jako dialektické spoluhráče: „příběh, jako by byl strukturou zkušenosti, zkušenost pak uskutečněním této struktury; přitom může jít o mou zkušenost a o příběh někoho jiného“ (Trávníček 2003: 43), jak dokazuje na výše uvedeném citátu z románu *Mé jméno budiž Gantenbein* Maxe Frische, jež jsem si od Trávníčka vypůjčil. Říká se tu totiž něco důležitého o vztahu čtenáře a vyprávění, a co budeme dále rozvíjet. Také uvidíme, jak zkušenostní báze, jako jeden z hlavních (ne-li vůbec prvotní) momentů, které člověka usazují ve světě, bude důležitá i pro jeho obcování s literárním dílem. Převedené na náš problém lyrické poezie, najdeme přitakání k výše uvedenému u Maurice Blanchota: „Verše jsou zkušenosti, které jsou svázány s živým přístupem, s pohybem, který se uskutečňuje ve vážnosti a práci života“ (Blanchot 1999: 110).

---

<sup>6</sup> „Is it the case that, unlike other such tools (stress equations, deductive arguments, etc.), narrative is a mode of representation tailor-made for gauging the felt quality of lived experiences?“ Herman, D.: Cognitive Narratology, in *The Living Handbook of Narratology*, in Hühn, P. et. al. (eds.) [online], Hamburg, Hamburg University Press.  
Dostupné z [http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Cognitive\\_Narratology](http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Cognitive_Narratology)



## 2.1 Fatální neúplnost fikčních světů

Člověk je tedy zřejmě při zakoušení jakéhokoli podnětu ve světě vystaven, aniž by si toho byl kolikrát vědom, nutnosti „vzpomenout si“, „zasníť se“ a „zhodnotit“ svoje možnosti. Toho všeho je schopen jen na základě své zkušenosti. Například pokud jeden druhému vykládá o svých nedávných peripetiích a uvozuje své vyprávění slovy „Představ si, tak jsem takhle včera...“, musí posluchač (pokud jej tedy vyprávění zajímá) přijmout tuto hru, podvolit se jejím pravidlům a ponořit se (vehrát) do světa, který je jeho autorem rozvíjen. Když Jiří Orten nechává své básnické já psát první verš „U tebe teplo je, ach, to by se to spalo“ (Orten 1947: 225), neví čtenář ještě zcela, ke komu lyrický subjekt hovoří, přesto je na čtenáři, aby přijal to, že je někde u někoho takové teplo a že je někdo nejspíš velmi unaven. „Velmi unaveného“ si však čtenář jen těžko představí, pokud sám takovou (nebo podobnou, o které by bylo lze prohlásit totéž) únavu nikdy nezažil. Příběh, který takto autor předeslal, musí adresáta zaujmout, oslovit, strhnout, aby celý dialog mezi ním, tedy příběhem, a jeho adresátem proběhl úspěšně. Příběh je tedy něco, co k nám jako recipientům přistupuje neočekávaně, co sice může být implicitně v nějakém médiu (psaný text, film, hudební skladba, obraz) přítomno, co však není z této formy zjevné. Velmi pronikavě o tom píše ve svém článku *Cestou příběhu* Vratislav Strnad: „Příběh tu není (jako je tu kniha, kde jsou napsána slova, jako jsou tu ústa, která se chystají cosi vyprávět, jako je tu židle, na které tu sedíme a nasloucháme) – příběh vstupuje na scénu náhle. Teprve v momentu, kdy jsme zaujati. Tehdy zapomínáme, kdo nám příběh vypráví. Příběh zamlčuje svého autora, který by svou statickou existencí jen rušil odvíjející se děj“ (Strnad 2002: 18).

Říká se tu cosi podstatného, co už v šedesátých letech jasně zformuloval Roland Barthes v proslulém textu *Smrt autora*. „[z]rození čtenáře musí být zapláceno smrtí Autora“ (Barthes 2006: 77), deklamuje Barthes na závěr svého pojednání o stavu triády autor-text-čtenář. Zamlčení autora, o němž mluví Strnad se mi jeví jako pronikavější označení. Smrt v barthesovském pojetí je až příliš zatížena nietzscheovským radikálním existencialismem, který ne tak docela reflektuje fakt, že v literárním díle jde především o řeč. Sice o řeč, v níž „jsme stejně doma jako ve světě“ (Gadamer 1999: 25), jak ukázal Hans-Georg Gadamer, avšak stále řeč, která vůbec umožňuje člověku myslet.

Pokud se vrátíme k příběhu, i ten je závislý na řeči. Jestliže v této chvíli příběh omezíme už jen na literární díla, pak je příběh součástí dialogu, rozhovoru mezi čtenářem a vyprávěním. Autor je umlčen. Jediné, co po něm zůstalo, je verbální materiál, jímž tento rozhovor podnítl. Jak ukázal Walter J. Ong, slova, s nimiž se čtenář například na stránce knihy setká, „nejsou skutečná slova, nýbrž kódované symboly, pomocí nichž si může řádně zasvěcený (s určitou zkušeností, doplnil DM) člověk skutečná slova vyvolat ve svém vědomí ve formě opravdového nebo imaginárního zvuku“ (Ong 2006: 89). Neříká se tu nic jiného, než to samé, co ve svém obsáhlém pojednání o čtenářské recepci říká Umberto Eco (2010). Totiž slova jako jisté, husserlovsky řečeno „retenční nádrže“, jejichž význam probudí až čtenář svou aktivitou uprostřed světa díla, v němž jsou tyto nádrže přístupné. Připomíná to slova výše zmíněné Renate Lachmannové. Ong k tomu dodává, že „[v] textu jsou slova naprosto sama“ (Ong 2006: 119). Probouzejí se a spojují se ve větší celky, až když se vyprávějí a čtenář si je nechá vyprávět. Tehdy když zapomene, že jsou to slova napsaná, uslyší jejich zvuk, probudí svou zkušenost, svou imaginaci a vstoupí do světa, který autor slov (lépe řečeno autor tohoto pořádku slov) před-tvořil, a který čtenář pře-tváří. „[p]latí pouze to, co bylo zformulováno, zde, v tuto chvíli, se všemi prázdnými místy a mezerami“ (Deleuze 2003: 13), všímá si Gilles Deleuze u Foucaulta v jeho *Archeologii vědění*. Podle Foucaulta však nesmí být tato prázdná místa zaměňována se skrytými významy.

Stejně závěry vyvozuje i Wolfgang Iser, představitel recepční estetiky Kostnické školy: „[t]ext se vlastně k životu probudí až tehdy, když je čten“ (Iser 2001: 40). Iser se také dále zabývá tradičním pojetím textu jako *něčeho*, co *něco* představuje, že jeho význam existuje nezávisle na vnějších okolnostech. Všímá si, že při opakovaném čtení se často stává, že jednou nalezené významy se mění a ač materiál zůstává stejný, stejná písmena, stejná slova i věty, požitek z četby je pokaždé trochu jiný. V lyrické básni to zdá se platí dvojnásob. Významy literárních textů tedy nejsou zaneseny v jejich statické formě zvukových stop,<sup>7</sup> nýbrž „jsou generovány vůbec až v procesu čtení“ (tamtéž). Neboť, jak ukazuje M.-L. Ryanová, „fikční svět je co do specifikace faktů fatálně neúplný“ (Ryanová 1997: 575). A je podle ní třeba si uvědomit, že „[d]aný text neprojektuje jeden specifický svět z množiny K, ale soubor podmínek, které specifikují podmnožinu prvků K“ (tamtéž). Na jiném místě však dodává, že narativní svět nebo svět příběhu tvoří „prostor příběhu dohotovený pomocí čtenářovy představivosti za-

---

<sup>7</sup> Srov. Milena Bartlová (2012): „Vztah písma k mluvené řeči je oboustranný a tekutý, písmo řeč fixuje v prostoru, ale zůstává vizuálním objektem“ (Bartlová 2012: 156).

ložené na kulturních znalostech a zkušenosti se skutečným světem“ (Ryanová 2010: 39).

## 2.2 Slovo jako stavební materiál

I přes zjevnou subjektivizaci významu literárního textu Iser nepopírá, že by texty v sobě zároveň nesly, jak říká, „jistý historický substrát“ (Iser 2001: 41). Samozřejmě závisí na schopnostech autora, jak dovede čtenáře přesvědčit o tom, že se pohybujeme v té a té době, nebo že se před ním rozvíjí takový a takový svět. Autor však může také záměrně tyto představy bořit, ironizovat před chvílí dokonale vystavěný obraz určité události v určité epoše. Rozpoznat ironii či věrnost může však až čtenář se svými zkušenostmi a vzděláním. „Text četbou aktualizujeme my“ (tamtéž). Stejně tak Roland Barthes podmiňuje úspěšnost interpretace textu, aby vůbec mohla odkazovat ke čtenáři, jejím pohybem mimo hranice textu. „[t]ext nemá žádný význam, dokud si ho někdo nepřečte, a aby dával smysl, musí být interpretován, tedy musí být vztažen ke světu čtenáře, což neznamená, že se interpretuje nahodile nebo bez ohledu na svět autora“ (Ong 2006: 181). Je jasné, že slovní výběr autora klade interpretaci určité překážky, ale i koleje, po nichž se vydat. „Tématem se tak stává samotný způsob psaní“ (Trávníček 2003: 22), zakončuje Jiří Trávníček zamyšlení nad prózami, v nichž už nejde o otázku „o čem?“, ale u nichž je potřeba se ptát po tvaru. Analogie s básnickým útvarem, který také dojistá určuje vůbec materiální (slovní) výběr, je tu nasnadě.

Pokud Iser dále hovoří o vztahu fikčního světa literárního textu a aktuálního světa („životní reality“) tak, že literární texty „nemají žádný předmětný ekvivalent v ‚životní realitě‘, nýbrž své předměty nejprve vytvářejí z prvků, které se v ‚životní realitě‘ vyskytují“ (Trávníček 2003: 42), neznamená to nic jiného, než že skutečně slova zapsaná na stránce nejsou ničím jiným než samy sebou. Pouhými slovy, které jsou v nějakém vztahu k dalším slovům na téže i jiných stránkách. To je jediné vodítko, které čtenář má pro re-konstrukci světa textu. Je zde zřejmě nutné udělat krok z příliš lingvisticky pojatého fikčního světa textu, jak jej představuje Lubomír Doležel. Doležel však zároveň ukazuje, že vztah aktuálního a fikčního světa na jistém modelu lidské zkušenosti stojí. „Skutečný svět (včetně autorovy zkušenosti) se na formování fikčních světů podílí tím, že poskytuje modely pro jejich strukturu, že fikční příběh zakotvuje v historické události“ (Doležel 1997: 611).

Svým básnickým experimentem *Vrh kostek nikdy nezruší náhodou* chtěl Stéphane Mallarmé deklarovat mimo jiné svůj cíl vyhnout se vyprávění a jako jednotku četby ustavit nikoli verš, ale celou stránku. Až tento radikální čin, blížící se téměř katalogu obrazů, měl na této extrémní syntaktické rozvolněnosti ukázat opravdovou osamocenost slova.

Mark Turner by na tomto místě nechal pracovat *parabolu*, již chápe jako pramen lidské mysli. Jako základní kognitivní princip, který spočívá v projektování jednoho příběhu do jiného. Parabolu můžeme zjednodušeně chápat jako *překlad* nesrozumitelného, přesto však něčím znepokojivého (tedy objekt touhy) do srozumitelného jazyka, příběhu toho kterého čtenáře. Z chaosu se stane řád. Miroslav Červenka ve vztahu k projekci jednoho příběhu do druhého připomíná výrok Martíneze-Bonatiho, který vykládá lyrickou poezii jako „odkrývání jazykového potenciálu zviditelněním něčeho (making something manifest), co není řečeno, pomocí něčeho jiného, co řečeno (nebo reprezentováno) jest“ (Červenka 2003: 32).

Mark Turner v této souvislosti hovoří o „malých prostorových příbězích“, jako je vaření kávy, nalévání tekutiny do nádoby, ženoucí se mraky po obloze nebo dítě házející kamínky, které sice všichni známe, a v podstatě jsou tak nudné, že není důvod o nich vyprávět, jež jsou však tím, „co má člověk namísto zkušenosti chaosu“ (Turner 2005: 25). Jsou to sice příběhy nudné a naprosto fádny svou běžností, „začínají však být intelektuálně zajímavé v okamžiku, kdy je postrádáme“ (tamtéž). A postrádáme je právě při zkušenosti obcování s literárním textem a zřejmě nejvíce s takovými typy textů jako Mallarméův *Vrh kostek*... Tehdy přichází na řadu parabola. Čtenář si vzpomene na ty nejmenší malé prostorové příběhy, na encyklopedickou znalost slov (Eco 2010), na vlastní znalosti<sup>8</sup> a začne rozvíjet příběh, o němž autor slovní předlohy možná ani neměl představu. Karlheinz Stierle usuzuje podobně: „Žádný text neříká jen tolik, kolik by říci chtěl. Každý text je vystaven nevyhnutelnému nutkání k nezamýšlené produkci nadbytečné komunikace“ (Stierle 2001: 206). Nelze v této souvislosti nepřipomenout spolu s Ricoeurem (2002: 74) ani Tesnièreův model nej-jednodušší věty, která už sama o sobě je malým dramatem implikujícím děj, aktéry a okolnosti.

---

<sup>8</sup> K tomu Scholes – Kellog: „Problém propojení ‚reálných‘ světů lze tedy řešit tím, že imaginativně užijeme své znalosti“ (Scholes – Kellog 2002: 86).

## 2.3 Pravděpodobnost a naturalizace

Mluvíme tu o příběhu jako o soustavě událostí, které probíhají v určitém čase a nějak se v jeho závislosti mění jejich povaha. Proteovský charakter jednotlivých událostí však není nezbytnou podmínkou, abychom mohli mluvit o příběhu. Vzpomeňme na Turnerovy „malé prostorové příběhy“. I v jediné větě – např. „Na obloze se honily mraky.“ – se odehrává celý příběh. Důležité je zde pochopit, jak Turner o těchto příbězích uvažuje. Podle něj totiž není příběhovost takových vět obsažená přímo v konkrétní realizaci věty, nýbrž *na cestě* mezi konkrétní realizací věty (příběh-událost), čtenářem a parabolickým příběhem-činem, který za příběhem-událostí stojí a dává mu vůbec možnost nést nějaký význam. Příběhem-činem k větě „Na obloze se honily mraky.“ by tedy mohl být třeba příběh o honících se dětech na dětském hřišti, o dětské hře na babu apod.

Přes veškeré výhrady k Turnerově koncepci, která se jeví jako příliš zahleděná na samotný jazyk a na jeho metaforické vlastnosti, je však jeho práce velmi podnětná a inspirativní. Významy, které zřejmě skutečně stojí v popředí zájmu čtenáře, aniž by to reflektoval, jsou sice ovlivněny autorovým slovním předvýběrem, zároveň se však klade na čtenáře nárok, aby pochopil (nebo se aspoň přiblížil k tomu), co měl autor na mysli. Vedle toho však autor s určitou formou publika počítá (i kdyby to měl být on sám na stránkách svého deníku) a také mu svůj výběr nějakým způsobem „šije na míru“. A nebo se naopak snaží o opak, pak ovšem s jistým uměleckým záměrem, který v sobě též nese určitý význam. Významy nejsou podle Turnera „mentálními předměty omezenými na konceptuální pozice, ale spíše složitými procesy projekce, spojování, vztahů, míšení a sjednocování napříč četnými prostory“ (Turner 2005: 82). Tak se nám vrací na mysl Mukařovského (1971a) chápání uměleckého díla (tedy i literárního textu) jako významového celku, který ztrácí svoji *věcnost* nabývá povahy znaku a jako takový na sebe bere i úkol prostředkovat mezi individui.

Významy však v literárním textu nestojí samy o sobě, nýbrž jsou provázány. Zde lze vyjádřit názor, že to platí i o lyrické básni, v níž mohou být verše zdánlivě nepropojené, může jít jen o výkřiky, exklamativní projevy na adresu různých věcí, jejich společným cílem je však svým způsobem představit určitý jev, myšlenku, cit, věc, cokoli, tak aby k ní/němu mohl čtenář zaujmout nějakou pozici. Červenka to shrnuje při uvažování nad lyrickým subjektem u Mukařovského: „[p]rávě subjekt je místem exis-

tence paradigmat, systémů, které umožňují mnohonásobné pojmenování téže věci, rozvedení ekvivalencí...“ (Červenka 2003: 24).

## 2.4 Pravděpodobnost v Ortenově Zimní procházce křížem krá- žem

Když Jiří Orten píše ve své *Zimní procházce křížem krážem*: „*To je kámen na prameni. / To je láska. (Nechci! Není!) / To je kořen vyvrácení. / To jsou slova, jež se vznála / v prsou hlasu, to je skála, / která boří dům...*“ (Orten 1947: 93), nehromadí jen oxymórická vyjádření na adresu přírody a lidské duše, ale přímo tyto *světy* staví. Verš „*To je kámen na prameni.*“ stojící sám o sobě nic mimo sebe nevyovídá. Dává všanc pouze své ukazovací zájmeno, statické sloveso být, předložku, která určuje vzájemné postavení dvou entit světa a konečně tyto dvě entity – kámen a pramen. Dílčích významů tu může být v podstatě nekonečné množství, záleží pouze na čtenářově mentální výbavě. Teprve ve spojení s následujícím veršem „*To je láska. (Nechci! Není!)*“ se množství významů prvního verše redukuje. Čtenář bude vybírat už jen z těch významů spojení přírodních entit kamene a pramene, které se nějakým způsobem (přímou souvislostí i metaforicky) vážou k motivu lásky. Zároveň je však i verš „*To je láska. (Nechci! Není!)*“ ovlivněn předchozím a z komplexního souboru významů sémému *láska* (potažmo celé sentence) je aktivní jen ta část, která má co říct významům prvního verše.

To, co jsme si teď rámcově ukázali na výběru dvou veršů pochopitelně platí pro celý zbytek básně, kde se naznačeným způsobem ovlivňují napříč básní všechny verše. Ideálně by tedy s posledním veršem měla přijít redukce všech myslitelných významů na jeden konkrétní, který bude tím nosným a hledaným významem – porozumění básně. Aristotelsky zaměřený teoretik Paul Goodman tento princip vztahů, v nichž určité části následují po již vylíčených částech a uvozují další v budoucnu vylíčené části, nazývá „pravděpodobnost“ (*probability*). Pro naše potřeby je podstatné, co říká Goodman o formální, „pravděpodobnostní“ analýze básně: „[n]a počátku je možné cokoli; uprostřed se věci stávají pravděpodobnými; a na konci je vše nutné“ (Chatman 2008: 47). Nabízí se otázka: a co kauzalita? Nejspíš se nelze za každým veršem ptát „Co se stane teď?“. A i kdyby to šlo, v rámci básně bude takové tázání pravděpodobně irelevantní. Jako vhodnější se tu jeví ptát se „Co se stalo vůbec?“. Neboť aristotelský začátek-střed-konec nelze brát v lyrické básni striktně prostorově, nýbrž častěji jako

hru, v níž jde o to, že uvozovací verše se mohou brzy stát závěrečnými, prostředek básně může být chvíli brán jako její začátek atd., atp. Zkrátka verše neuplývají jako věty v klasickém vyprávění, ale stále tanou na mysli, vrací se a znovu se ukazují v jiném nastrojení.

Konceptu pravděpodobnosti je velmi blízký koncept „naturalizace“, který nám pomůže se stále abstraktním „vyplňováním“ mezer, jež je v područí pravděpodobnostní analýzy jedním z nejdynamičtějších pohybů ve světě textu. Podle Chatmana „naturalizovat nějakou narativní konvenci neznamená jí pouze porozumět, ale ‚zapomenout‘ na její konvenční ráz, zapojit ji do procesu dekodování, vtělit ji do vlastní interpretační sítě a nevěnovat jí větší pozornost než manifestujícímu médiu, například angličtině nebo portálu divadelního jeviště“ (Chatman 2008: 49–50). Chatman si opět pokládá otázku po vztahu reálného, aktuálního, světa a světa fikčního. Pro tento vztah je totiž přizpůsobování (naturalizace) narativních událostí legitimováním vzkříšení mimetického založení literárního díla. Důležitější se tu však jeví to, jakým způsobem se naturalizace vůbec děje, a co Chatman pominul. Totiž, že v „zapomenutí na konvenční ráz“ a „nevěnování větší pozornosti“ nějaké narativní konvenci jde ruku v ruce také s tím, že si čtenář zároveň oboje uvědomuje, jen na moment přistupuje na pravidla, která mu sdělují, že se pro ideální čtenářský zážitek musí chovat tak a tak. Jurij M. Lotman takový prožitek označuje jako dvouplánové jednání, jež celé má charakter hry. A právě charakter hry, který jsme tu odhalili, je tím, co nám brání chápat literární dílo jako mimetický obraz skutečnosti. Všichni účastníci textu dělají jen *jako by* to byl obraz skutečnosti. Jen dodržují určitá pravidla, která však nemají s reálným světem nic společného. Jsou platná jen v rámci obcování s textem. Podobně hovoří i Miroslav Červenka, když se zamýšlí nad sémantickým materiálem díla, jehož původ je v aktuálním světě a v díle nabývá funkce aktualizace „zcela určitých, pro daný případ relevantních sémiotických systémů, které se podílejí na konstituci světa už po svém, v rámci své imanentní energie, a vytvářejí svět z aktuálního světa přístupný, ale dojis-ta s ním netotožný“ (Červenka 2003: 17).

Zdá se mi tedy, že konkretizace významů v procesu četby básně odhaluje to, co mnozí říkají velmi vágně – totiž zaplňování prázdných, nedořečených nebo jakkoli jinak předpřipravených, ale *nedo-stavěných* míst fikčního světa se neděje v čtenářově mysli náhodně, nýbrž v přímé návaznosti na to, co se v textu píše. Červenka se sice

principu vyplňování mezer („dosazování chybějících neaktualizovaných elementů fikčního světa“ (tamtéž: 26)) brání, jedním dechem však dodává, že čtenářská aktivita při setkání s lyrickou básní je komplikovanější než ta u epických děl. Podle něj čtenář tyto inkoherece pouze nezaplňuje, ale rovnou si představuje a řeší jejich motivace, aby tak mohl zkonstruovat subjekt. „Zdrojem plnosti a jedinečnosti významového dění v lyrice podstatněji než v epice jsou významy tvarů: významy lpějící na tvarech a/nebo povstávající ze hry s tvary a z jejich kontemplace“ (tamtéž: 53).

## 2.5 K problému času v lyrické poezii

Každý text jako komplex řady malých příběhů nezadržitelně spěje ke svému konci, čímž se odlišuje od skutečných dějů v aktuálním světě, kde se nic neděje z nulového výchozího času do konkrétního času x, ale vše na něco navazuje a něčím pokračuje. Příběh jako něco, co se odehrálo, je tedy pro účastníkovu přítomnost nemyšlitelný. Pro text ve vztahu k účastníkově přítomnosti je však příběh nutností, což zdá se platí i pro lyrickou poezii.

Problém časovosti lyrické poezie je mezi teoretiky stále provokativní otázkou. Většina autorů se však shoduje na tom, že lyrika zkrátka časový průběh zatlačuje do pozadí. Jan Mukařovský např. ve svém hesle *Lyrika pro Ottův slovník naučný nové doby* píše, že lyrický čas je čas přítomnosti, neboť v lyrice není časové následnosti. Čas, „vyjadřující nikoli aktuální přítomnost, tj. předěl téměř nepostižitelný mezi minulostí a budoucností, stále se pohybující směrem od minulosti k budoucnosti (srov. např. čas dramatu), nýbrž čas bez příznaku uplývání, příbuzný onomu, jaký nacházíme v sentencích, příslovích, zákonících (prézens gnómické)“ (Mukařovský 2001: 71).

Čas je jistě tím činitelem, který dává postavám tradičních narativů možnost se vyvíjet a událostem vůbec probíhat – ontologicky úplným osobám, které požaduje M.-L. Ryanová, aby vůbec bylo vyprávění. Červenka v této souvislosti reaguje odmítavě, neboť podle něj lyrika stejně jako jiné slovesné druhy „konstituují individuální entity jako prožívající, jednající a komunikující subjekty. Dokazuje to, i když ne zcela přesvědčivě, protože bez příkladů, na případu lyrického subjektu, který chápe jako „sídlo systémů a paradigmat, využívaných subjektem k jeho vlastním funkcím a operacím“ (Červenka 2003: 24). Soudí tak, že by se mohl otevřít přístup k tzv. *subjektové procesualitě*. Ta má být lyrickým ekvivalentem časovosti tradičních narativů. Je jiného charakteru, než jaký panuje v epice; je to jakási „jiná narace“, která nestojí na rovině po-



řadí elementů, jak je tomu u tradičních narativů, nýbrž v rovině psychiky subjektů. Paul Ricoeur nadto naznačuje, že pokud bychom přijali lyriku jako fikční žánr, pak by hledání času uvnitř takového prostoru nebylo marnou prací. Mluví o pojmu fiktivní zkušenost času (zde tedy stále v případě románu), kterou mají fiktivní postavy románu. Dále mluví o zkušenosti rozvrhovat svět, která vede k tomu, že postavy zde „zakoušejí čas, a to čas, stejně fiktivní, jako jsou ony samy, přesto je však horizontem této zkušenosti svět“ (Ricoeur 2002: 117–118). Vztáhli-li bychom výše řečené na lyriku, zakouší takový čas lyrický subjekt, ale i čtenář, který se sice nepohybuje ve fikčním světě lyriky, pohybuje se však v přechodovém prostoru mezi fikčním a aktuálním světem, jemuž Červenka určuje místo hry a kontemplace, a o čem blíže pojednáme v kapitole 4 *Poesis ludens*.

## 3 Poezie existencialismu

### 3.1 Proč Jiří Orten

Osud Jiřímu Ortenovi (vlastním jménem Jiří Ohrenstein) nenadělil příliš dlouhý život. Narodil se 30. srpna 1919 do rodiny drobného židovského obchodníka a zemřel ve svých dvaadvaceti letech 1. září 1941, dva dny po střetu s německým sanitním vozem.

I přes tak krátký život však dokázal vytvořit pozoruhodně ucelené dílo, které překvapuje svou koherentností a vyzrálým tůčím aktem. Jeho knižní prvotina, sbírka *Čítanka jaro* vyšla roku 1939 jako pátý svazek edice První knížky redigované Františkem Halasem pro nakladatelství Václav Petr. Druhou knihu, *Cesta k mrazu*, redigoval pro totéž nakladatelství Ortenův přítel a souputník z *Jarního almanachu básnického pro rok 1940* Kamil Bednář. Obě sbírky musel z rasových důvodů podepsat pseudonymem Karel Jílek. Ortenova rozsáhlá báseň *Jeremiášův pláč* vyšla pak z kraje roku 1941 v soukromém tisku Zdeňka Urbánka (vedle Ivana Blatného Ortenův nejbližší přítel), tentokrát pod krycím jménem Jiří Jakub.<sup>9</sup> Poslední sbírka publikovaná ještě za básníkova života, *Ohnice*, vyšla v roce 1941 v Melantrichu v edici Poesie redigované A. M. Píšou. A opět pod pseudonymem Jiří Jakub. Dvě poslední sbírky – *Zcestí* a *Elegie* – autor ještě stihl uspořádat, vyšly ale až po jeho smrti. *Zcestí* jako součást kompletního *Díla Jiřího Ortena*, které vyšlo v roce 1947 v uspořádání Václava Černého v nakladatelství Václav Petr (a které zároveň slouží jako výchozí zdroj Ortenových básní v této práci) a *Elegie* vydané o rok dříve, tedy v roce 1946 v nakladatelství Čin.

Z uvedených letopočtů je tedy zřejmé, že Ortenovo tvůrčí období skutečně nebylo nejdelší. Ovšem až na *Čítanku jaro*, která je přeci jen ještě výrazně pod vlivem nejruznějších Ortenových vzorů (především Jammes, dále ale i Weiner, Pasternak, Rilke, později i Dostojevskij, Duhamel, Unamuno, Yeats, Bloy, Wassermann, Proust či Stendhal), je Ortenův rukopis až překvapivě ustálený, „hotový“. Svědčí o tom tematická jednotnost jednotlivých básní i kompoziční a rytmičká vyhraněnost. Zkrátka ačkoli Jiří Orten zemřel náhle, nelze tvrdit, jak správně uvažuje Marie Rút Křížková, „že ‚odešel‘ uprostřed práce od nedokončeného díla. Básníkovo dílo se dovršilo spolu s jeho životem“ (Křížková 1994: 321).

---

<sup>9</sup> Jménem Jakub – podle starozákonního patriarchy, který se též nazývá Izrael, ten co bojuje s Bohem – chtěl dát Orten najevo své duchovní kořeny.

### 3.2 Existenciální generace

*Jiří Orten je povýtce básníkem  
konkrétní situace  
existenciální.*

Václav Černý

Do literárního světa tedy Jiří Orten vstoupil už ve svých devatenácti letech. Ovšem z hlediska jeho generačního, tvůrčího, žánrového, stylistického zařazení se jako důležitý mezník v jeho práci jeví vydání *Jarního almanachu básnického pro rok 1940*. Sborník, jež svým úvodním slovem zaštitil kritik Václav Černý (a který platil pro tuto generaci stejným způsobem duchovního otce jako F. X. Šalda pro generaci předchozí), spojil dohromady čtrnáct básníků (Kamil Bednář, Ivan Blatný, Klement Bochořák, Lumír Čivrný, Jiří Daniel, Karel Jílek (= Jiří Orten), Josef Kainar, Jiří Klan (= Josef Lederer), Josef Kohout (= Hanuš Bonn), Zdeněk Kriebel, Oldřich Mikulášek, Jan Pilař, Jan Marius Tomeš a Jiří Valja) se stejnou (ve většině případů) zkušeností první světové války, mnichovské dohody, konce první republiky okupace a protektorátu a vypuknutí druhé světové války. Pregnantně to shrnul Antonín Brousek: „Orten a jeho vrstevníci jsou první ‚generací‘, jež se rodí z krize do krize“ (Brousek 1967: 17). Především židovský původ Jiřího Ortena a jeho následné perzekvování dozajista ovlivnilo i básníkovu poetiku a např. ve srovnání s pouze o rok mladším Josefem Hirschalem vyznívají Ortenovy verše mnohem tvrději a opravdověji. Vedle toho je jistě zajímavým faktem, že v březnu a dubnu roku 1939 byl Orten opakovaně postaven před otázku emigrace,<sup>10</sup> které však nepodleh. Vědomí básníka bylo pro Ortena natolik určující, že byl ochoten za toto postavení zaplatit i životem.

Jiří Orten v *Almanachu* vystoupil s básněmi *Báseň kamene*, *Sen*, *Daleké svítání*, *Malá elegie*, *Bílý obraz* a *Modlitba* (všechny součástí sbírky *Cesta k mrazu*). Problém, zda šlo skutečně o generaci,<sup>11</sup> mezigeneraci (jak navrhuje Černý v předmluvě k *Almanachu*), či zda o generaci vůbec nešlo, je zcela mimo horizont této studie. Jen

<sup>10</sup> Blíže viz zápisy v *Modré knize*.

<sup>11</sup> Objevují se názvy jako generace „válečná“, „mlčenlivá“ či „Ortenova“.

Michal Bauer vzpomíná Bednářovo srovnání Ortena s Wolkerem (článek *Osud básníka. K Výročí smrti J. Ortena*, který vyšel 29.8. 1946 ve druhém ročníku *Světa práce*), který nabízí vymezení jedné generace vůči druhé následovně: „Prvá [Wolkerova] otevřená do světa a prodchnutá sociální nadějí, druhá obraně stažená na vnitřní frontu duše a usilující o člověka vůbec“ (Bauer 1997: 10).

na okraj: poměrně zdařile se tomuto tématu věnuje Jan Hejk ve svém příspěvku na studentské literárněvědné konferenci Poetika programu – program poetiky.<sup>12</sup>

Ač se většina Ortenových generačních druhů stavěla negativně vůči předchozímu období poetismu, odmítala pojetí člověka jako společenské bytosti, masky a role, v Ortenovi cosi z této doby přetrvalo. Nikoli tematika, ale spíše způsob. Antonín Brousek mluví v této souvislosti o vymoženostech, „jež učinili svou doménou básníci tak spontánní a ‚přirození‘, jako Nezval a Seifert“ (Brousek 1967: 17). Myslí tím „snadnou, lehkou, plynulou a oblou dikci, tak vznětlivou schopnost inspirovat se sám sebou, tak pohyblivé asociativní myšlení, řemeslnou zručnost“ (tamtéž: 18). Jediné, co kritici Ortenovi vytýkají (a kde mezi nimi panuje shoda), je básníková bezradnost ve volném verši. Všechny superlativy kolem Ortenovy poezie směřují k jeho vázaným veršům, ovšem ve volném verši našel Orten své meze.

Jiří Orten tedy stejně jako většina jeho generačních druhů tíhne k existenciálním tématům. Deklamují společně potřebu zobrazit člověka bezradného, ztraceného ve světě. Člověka, který je do světa vržen (srov. Sartrova člověka, který je odsouzen ke svobodě), který mu však nenáleží; každou chvíli může být tímto světem uchvácen. Programový vůdce mladé poezie 40. let Kamil Bednář ve své manifestační brožuře *Slovo k mladým* shrnuje tento požadavek jasně: „Člověk z mladé poesie je člověk bez vrstevné příslušnosti a bez třídních rysů, nic jiného než člověk – ‚nahý‘ člověk, složený z citů, pudů, smyslů, prostě, omezený jen na svou nejhlubší látku“ (Bednář 1940: 28).

Z této nutnosti vyplývají i typické ortenovské motivy, především stálá potřeba teplého bezpečí, návratu k dětství, k matce, která toto bezpečí ztělesňuje. Z tohoto hlediska je asi nejproklamativnější báseň *V mamince* („...ze světa, odsud, za přesladkou vůní, / moci se vrátit, navrátit se, / matko...“; „Překrásný hrobe mamincina těla, / pod zemí oči jak tě uvidět, / jak vstoupit do tebe, jak proměnit se zcela / a jak se zase vrátit zpět...“ (Orten 1947: 75, 78)), „Schoulit se, svinout do klubíčka, do svého nepamětného života, své existence před zrozením...“ (Brousek 1967: 14). K otázce touhy po bezpečí a návratu k „předživotné“ existenci se vrátíme podrobně zejména při analýze Ortenových *Elegií*. Vydatným průvodcem nám zde bude hlavně Gaston Bachelard a jeho *Poetika prostoru*. Bachelard ve své studii rozvíjí především motiv rozpomínání, snění, kterého si u Ortena všímá i Brousek: „Stupňovitá kadence Ortenových veršů: ‚Rty psů, rty bědných psů, kterými lano smýká‘; postupné rozvíjení a

---

<sup>12</sup> Hejk, J.: Programové vystoupení mladých autorů sdružených okolo Kamila Bednáře, in Fedrová, S., Hejk, J., Jedličková, A. (eds.), *Poetika programu – program poetiky*, Praha, ÚČL AV ČR 2007, s. 21–34.

upřesňování, nepřetržitá vazba: *„Dostal jsem dopis dnes, / můj přítel ještě žije, / můj přítel, bratr můj, / co je mi podobný“*, rozvíjená jakoby ve stavu neustálého rozpomínání, číhání na každý inspirující a rozvíjející nápad; chytání se každého slibujícího nápadu, bez apriorního výběru a syžetu, stálý tah, tenze.“ Můžeme se tu jistě znovu odvolat na již výše vyložený Ortenův styl odkazující ke způsobům poetismu. Našli bychom jistě i styčné body s aktuálním surrealismem a jeho automatickým psaním. Zde je však třeba být opatrný v soudech. Orten, stejně jako někteří další básníci této generace jistě souhlasili s požadavky surrealismu po svobodě umělecké tvorby, rozcházel se s ním však právě v základním principu automatismu. Odmítali jej zejména pro myšlenku „rozkladu a rozptylu osobního já a místo k depersonalizované veličině ‚kolektivního podvědoma‘ tíhnou k mezi, na níž se lidský život projevuje přesně vyhraněnými a nezaměnitelnými lidskými individualitami jedinečných, odpovědných a aktivních osudů“ (Černý 1992: 94). Zde se projevují i v tak názorově nekoherentní básnické skupině styčné body v požadavku lidské odpovědnosti tam, kde surrealismus vnímá lidskou osobnost jako iluzivní, dále v mravnosti a uvědomění si své pozice ve světě. Styčné body nejen s francouzským existencialismem, ale vůbec s existencialismem jako myšlenkovým proudem, který má své kořeny už v Sørenu Kierkegaardovi či Fridrichu Nietzscheovi.

### 3.3 Lyrický subjekt v existenciální poezii

Onu Brouskem zaznamenanou kadenci však můžeme chápat i jako svého druhu představování fikčního světa básně. Tam, kde obecně fikční svět trpí svou neúplností, kde „entity fikčního světa na rozdíl od entit světa aktuálního nejsou určeny ve všech svých attributech“ (Červenka 2003: 29), tam jako by se Orten právě snažil svět zaplnovat, konstituovat. A to postupně, jako by se s ním teprve teď seznamoval. Jeho perspektiva je velmi omezená, stejně jako perspektiva vypravěče v existenciální próze, absentuje zde panoramatický pohled, romantické dívání do dálky, jak si všímá Vladimír Papoušek v knize *Existencialisté*: „To, co se dostává do záběru, je vesměs spojeno se zrakovým vjemem hrdiny a týká se především nejbližšího okolí“ (Papoušek 2004: 87). Ortenovo opakování motivů, vršení podobností, pleonastické sekvence („*odmyká kámen, gesto, sloupořadí*“; „*být přesně uprostřed, být čas, být zahrada / (...) být mrtev pro úzkost, být mrtev pro mrtvé*“ (Orten 1947: 225, 276)), to vše ukazuje na naprostý nerozhled v prožívaném světě, v němž teprve svojí přítomností, svou řečí

objevuje. Vše vlastně – jak říká Papoušek – „agresivně“ vstupuje do hrdinovy (vypravěčovy) skutečnosti, „zakrývá možnost strukturovanějšího rozhledu“ (Papoušek 2004: 89).

To, na co je tedy v existenciálním psaní zaměřen subjekt vypravěče i subjekt hrdiny, je vjem jeho nejbližšího okolí. Jeho prostor je tedy určitým způsobem omezený a „[p]ředměty, které se zdály být bezproblémovou součástí hrdinova splnutí s okolím, se náhle podílejí na tom, že si hrdina uvědomuje svou nadbytečnost či nepatříčnost mezi nimi“ (tamtéž: 91). Heideggerovsky řečeno, obklopovat se věcmi je podstatou lidského bytí. A bytí, něčeho bytnost, je závislé na prostoru, který člověk obývá, za-bydluje. „Prostor je něco vyklizeného, uvolněného, uspořádaného, totiž rozprostřeného do rámce nějaké meze“ (Heidegger 2004: 293). A právě tyto meze podle Heideggera určují, začínají něčeho bytnost. Dále si ukážeme, jak toto fenomenologické zkoumání prostoru může otevřít čtení básně jako svého druhu příběh. Pro tuto chvíli je ale podstatné, že literární hrdina této doby intenzivně prožívá svou osamocenosť mezi věcmi, tedy mezemi jeho prostoru, vlastní existenci. Jak si všiml Michal Bauer ve své obsáhlé ortenovské studii: „Věci se, dle tohoto pojetí, tedy nestávají pomocníky básníkovými, ale ‚pouze‘ jeho souputníky, jeho následovníky, jeho stíny, jeho odrazy...“ (Bauer 1997: 6).

Takovým věcem je samozřejmě nutné nejprve porozumět. Každé naše usílí něčemu porozumět však nejprve začíná tím, že „něco, s čím se setkáváme, nám připadá podivné, provokující, dezorientující“ (Gadamer 1999: 31). Těmto věcem, mezím v našem rozumění, tedy i našemu za-bydlování, přisuzuje Gadamer řecké slovo *auto-pon* jako něco „nemístné, to, co nemůžeme umístit do schémat našeho rozumějícího očekávání“ (tamtéž). Věci při čtení lyrické básně se nám zřejmě jeví právě takové.

Vladimír Papoušek rozlišuje v existenciálním narativu modus lyrický, epický a dramatický na základě Staigerovy koncepce. Lyrický modus se podle něj v narativních situacích objevuje pouze v jejich částech a vzhledem ke své aperspektivitě, k jeho staticnosti a na druhé straně hlubokém subjektivním prožitku, který umožňuje vyjádřit především pocitový stav jedince prožívajícího svoji existenci, se zřejmě nemůže stát nositelem změny. Existenciální reflexi, ani situaci jedince nerozvíjí, má však zásadní funkci „bezprostředního rozkrytí stavu člověka“ (Papoušek 2004: 50). V narativních textech tedy tyto lyrické party hrají roli jakéhosi zastavení se, kontemplace, „blesku přivádějícího subjekt k vědomí, že existuje“ (tamtéž). Co ovšem čistě lyrický text?

Tam kde Václav Černý jásá nad tím, že přinejmenším evropská existenciální poezie našla konečně svého mluvčího v Jiřím Ortenovi (próza pochopitelně patří francouzům Sartrovi a Camusovi), tam je Vladimír Papoušek výrazně skeptičtější, a dokonce pochybuje, zda lze vedle existencialistické prózy a dramatu hledat odpovídající hlas poetický. Zásadní problém stále spatřuje v neschopnosti lyriky rozvíjet situaci: „Charakter lyriky patrně uvězní subjekt v oné prvotní reflexi vlastního bytí a nedovolí mu, aby svou situaci dále rozkrýval“ (tamtéž). Na druhou stranu v modu epickém spatřuje to, co je pro něj vůbec základním principem existencialistické literatury: „S existencí je spojena starost o pobyt, a tato starost předpokládá potřebu vyznat se ve světě, tedy ho analyzovat, definovat, nikoliv s ním splývat“ (tamtéž: 14). A k onomu epickému modu: „Způsob epický vytváří v existencialisticky pojatém vyprávění prostor pro samotné rozeznání diferencí mezi subjektem a světem, přičemž tento svět je reprezentován veškerou jinakostí neztotožnitelnou s prožitkem já“ (tamtéž: 51).<sup>13</sup> Na druhé straně, pokud jsme na jiném místě prohlásili (a to i s Papouškem), že existenciální hrdina se potýká s věcmi světa v jeho bezprostřední blízkosti, a tyto věci jako meze vytvářejí prostor, v němž je hrdinovi dáno být, pak splnutí hrdiny (lyrického subjektu) se světem zřejmě nemůže nastat, neboť by již nebyl existenciálním hrdinou (lyrickým subjektem).

Jiřího Ortena tedy budeme chápat jako existencialistického básníka. Nejen pro jeho tematický slovník, který se v podstatě od vydání jeho druhé sbírky nemění, ale především pro jeho básnický způsob, podtrhovaný deníkovými záznamy. Lyrické subjekty jeho básní žijí v permanentním nevědění a nejistotě („*Padne stár / a zpitý Bohu pod kočár? / Najde se? – Nevím. Nesmím číst*“ (Orten 1947: 214–215).), v děsivých myšlenkách („*Cítím úzkost, již má hřeb. / Kráčím touze na pohřeb. / Bodám s hrdostí a přísně / do života této písni*“ (tamtéž: 242).), v smutku a samotě („*Ach moci říci: dost, vždyť cosi smutnější je, / než družná samota, než tento smutný den*“ (tamtéž: 64).), rezignaci a beznaději („*Hle, marnost vědomí / a marnost rozumu a slov / a nářku všeho, / jen ta jde na hřbitov*“ (tamtéž: 119).) a především v bolesti („*Děj bolesti vždy jenom nevědomě / probíhá lidmi*“ (tamtéž: 261).). Jsou to ostatně motivy typické pro existencialistickou literaturu obecně.

---

<sup>13</sup> Srov: „V lyrickém bytí ještě neexistuje distance subjektu a objektu. ‚Já‘ splývá s pomíjivým. V epice se vytváří protějšek perspektivou“ (Staiger 1969: 147–148).

Obloukem se tedy vracíme k Papouškově pochybnosti, zda vůbec může v existenciálním psaní vzniknout lyrická poezie. Příkláníme se tu k Černému, který ji spatřuje právě ve skupině básníků v okruhu *Jarního almanachu básnického pro rok 1940*, a to především v osobnosti Jiřího Ortena. Pokud Emil Staiger ve svých *Základních pojmech poetiky* vyvozuje, že lyrický básník „[p]rodlévá v prostoru bytí, které bylo vždy již dříve, než vzešla přítomnost, a vrací se se vším, co jej naplňuje, do tohoto dřívějšího prostoru bytí, takže je mu nyní toto bytí nejbližší, ba se s ním samým neoddělitelně ztotožňuje“ (Staiger 1969: 153), pak existencialistická lyrika dělá pravděpodobně opak. Básník, resp. jeho básnické já se s takovým světem nemůže ztotožnit. Potřebuje vjem konkrétní situace,<sup>14</sup> aby mohl reflektovat vlastní pobyt zde. Ten je pak závislý na jeho tělesné existenci, pohybových schopnostech těla v prostoru.

Vrací se nám tu v lyrizované podobě Husserlův pojem intersubjektivitu, potřeba *druhého* jako modality mé vlastní subjektivity. Anna Hogenová k tomu v článku *K problematice těla* dodává: „Vlastní tělo v jeho soustředěném vnímání světa nevnímám, ani sama sebe nevidím. Vidím sebe samu pouze prostřednictvím jiných těl, která vstoupila do okruhu mého žitého světa. Na jejich tváři, v jejich náladách a stavech se setkávám s vlastním tělem a s vlastním jástvím. Jen tedy díky reflexi“ (Hogenová 1998: 76).

I tělo má svou, tzv. kinestetickou paměť; tělo je každým místem, v němž se ocitá, poznamenáno a každý tento „šrám“ si pamatuje. V případě existenciální poezie pak lyrický subjekt svou řečí atakuje (nejen) tuto tělesnou paměť čtenáře, který na základě takového zážitku konstruuje fikční svět básně. Vytvoří si o něm mentální obraz, nad nímž se může zamýšlet „a učinit ho součástí své zkušenosti právě tak, jak si přisvojuje svět aktuální“ (Doležel 2003: 35). Lubomír Doležel se překvapivě nezamýšlí nad komplementárním pohybem – kdy svými zkušenostmi čtenář za-bydlí, doplní fikční svět, tak jako to dělá se světem aktuálním.

Máme-li tuto kapitolu nějak shrnout, podstata jejího sdělení leží v předpokladu, že existencialismus jako myšlenkový štít pro celou jednu epochu literatury nechal do určité míry proměnit funkci lyrického subjektu v poezii. Nelze jej zde dále chápat pouze jako vyjadřovatele statických pocitů, jehož jediným cílem je atakovat obrazovost vnímatele, ale také jeho vypravěče *sui generis*, který je v určité distanci se světem, v němž se ocitá, věci v něm mu jsou dány jako meze, které jej z prostoru vydě-

---

<sup>14</sup> K tomu viz i vlastní deníkový záznam Jiřího Ortena: „Vracím se ve svých verších těžce, a běda, zatím neurčitě, k jakémusi zeskuťování, konkretizování jevů“ (Orten 1994: 96).



lují a určují v něm jeho stále se měnící pozici. Na druhou stranu si však jistě zachovává něco z tradičních vlastností lyrického subjektu. Zastavuje čas a zasahuje člověka jako onen barthesovský šíp ve chvílích, které ani básník možná nepředpokládal.

## 4 Poesis ludens

*Umění: Umění zachycovati a řídit tyto běžce. Umění ekvilibristiky. Hle, maximální výkon, toť hra.*

Vítězslav Nezval

*Poesis je funkcí hry.*

Johan Huizinga

### 4.1 Poezie a hra

Budeme o hře uvažovat ve smyslu Gadamerova pojetí jako formy, která umožňuje každý rozhovor. Podle Gadamera je hra „ve skutečnosti pohybový děj, který hráče obklopuje a zahrnuje. (...) Jak vstupujeme do hry, o tom rozhoduje zákon věci, o níž v rozhovoru jde, který z nás vylákává jednotlivé repliky a nakonec je sehrává dohromady“ (Gadamer 1999: 27–28).

V průběhu svých *Fikčních světů lyriky* si všímá Miroslav Červenka pozoruhodného vztahu poezie a hry. V nesouhlasu se závěrem M.-L. Ryanové, že lyrika netvoří ontologicky úplné osoby, Červenka namítá, že „lyrika i jiné slovesné druhy konstituují individuální entity jako prožívající, jednající a komunikující subjekty“ (Červenka 2003: 14) a dodává, že jsou „nositel literární funkce i posluchač (...) přece jen někam přeneseni, totiž do světa hry, do světa účely nesvázané kontemplace, k čemuž fikční svět básně a báseň sama jsou podnětem a nástrojem“ (tamtéž). Svět hry chápe Červenka jako přechodový prostor mezi fikčním světem a světem aktuálním. Je v něm zároveň obsažen subjekt díla jako hypotetický původce díla a čtenářův konstrukt, „utvářený primárně ze znaků tvorby nesených samotným dílem, jehož každá částička poukazuje k činnosti svého výběru a kontextualizace“ (tamtéž: 48).<sup>15</sup>

Následující kapitola vyloží, jak se k sobě mají dva zdánlivě neslučitelné fenomény – hra a poezie. Praktická aplikace na Ortenovu báseň *Dívčí* bude následovat v kapitole příští, zde bude vztah poezie a hry načrtnut v jeho obecnosti, přiblíží se souvztažnosti obou fenoménů a zejména to, jakým způsobem právě aspekty hry mohou přispět k našemu tématu narativity a fikčnosti lyrické básně.

Hru tu spolu z Johanem Huizingou (2000), jedním z průkopníků souvislejšího bádání v oblasti hry, chápeme jako základní kulturní činitel. Kultura (stejně jako

---

<sup>15</sup> Empirický subjekt, psychofyzický autor básně podle Červenky zárukou správnosti/nesprávnosti není. Lyrický subjekt, který by tuto zjednodušenou triádu subjektů lyrické básně mohl uzavřít, je pak cele začleněn do fikčního světa básně, je na úrovni osobního vyprávěče v naraci. „S vyprávěčem v 1. osobě spojuje ovšem lyrický subjekt to, že ‚má‘ fikční hlas a někdy snad i fikční tělo“ (Červenka 2003: 51).

umění, viz dále Lotman) však není hra. „Kultura se nerodí *jako* hra, ani ze hry, spíše ve hře“ (Huizinga 2000: 108). Jak si sám všímá, už řeč, základní nástroj, na němž kultura, umění a vůbec společenství lidí stojí, je závislá na hře. „Za každým výrazem pro něco abstraktního stojí metafora a v každé metafoře je obsažena slovní hříčka“ (tamtéž: 13), říká Huizinga. V každém pojmenování je hra. V bilaterálnosti znaku se neskrývá nic jiného než hra. Vždyť i v tom, jak se odlišuje básnická řeč, která se vyjadřuje v obrazech, kterým každý nerozumí, od běžné řeči, spatřujeme prvek hry. „Proč člověk podřizuje slovo míře, kadenci a rytmu?“ (tamtéž: 196), ptá se Huizinga a ihned nabízí odpověď: „člověk básní, protože si musí hrát ve společenství ostatních“ (tamtéž).

Nejpodstatnější vlastností hry je podle Huizingy možnost jejího opakování; fakt, že se nese tradicí a dějinami, napříč kulturami a estetickým cítěním. Zde poprvé můžeme spatřit paralely s poezií, která si možnost opakování nenese pouze ve své paratextuální rovině (jako objekt, který lze číst několikrát i ve velkém časovém rozmezí), ale také přímo v samotném rozvrhu textu, kde opakování plní důležitou poetickou funkci.<sup>16</sup> Tohoto rysu si u Ortena všímá Antonín Brousek, kdy v jeho kumulování slov vidí až surrealistické sblížení „deštníku a šicího stroje na operačním stole“: „Orten je v tomto směru prvním virtuózem falešné etymologizace, zdánlivé homonymity slov“ (Brousek 1967: 25).

Dalším podstatným rysem hry je prostorová uzavřenost. „Každá hra probíhá uvnitř svého hracího prostoru, svého hřiště“ (Huizinga 2000: 20). Pro hru-mimikry, jak na konci této kapitoly uvidíme, tímto prostorem bude jen hraničnost hráčovy imaginace. Jak rozsáhlý fikční svět hry dokáže svou obrazotvorností a zkušeností vytvořit (zjednat), tak bude tento prostor vypadat. V poezii to platí obdobně, avšak zde už čtenář pracuje s předpřipravenými hranicemi (mezemi), za nimiž stojí verbální výběr básníka. Paralelu mezi fikčností hry a fikčností básně pak Huizinga dotvrzuje následovně: „Jsou to dočasné světy uvnitř obyčejného světa, které slouží k tomu, aby v nich probíhal nějaký v sobě uzavřený děj“ (tamtéž: 21).

---

<sup>16</sup> „V poezii lze opakování uplatnit nejvýrazněji. Metrum (resp. rytmus ve versologickém významu, tedy jako naplnění metra), rým, asonance, strofy, refrén, aliterace, epifora, gramatický paralelismus atd., to vše je založeno na opakování“ (Šlangalová, V.: Zdrobněliny a opakování v dětské poezii, in *Naše řeč*, 1991, č. 2, s. 63–68. Dostupné také viz: [http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=6997#\\_ftn1](http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=6997#_ftn1))

V souvislosti s hrou můžeme hovořit o její filozofické popř. sociologické platnosti, na paměti ale musíme mít, že hra je především antropologický fenomén.<sup>17</sup> Aby mohla být hra, je potřeba člověka, resp. minimálně dvou lidí. Neplatí to pouze pro agonální typy her (Caillois 1998), ale, jak dále podrobněji uvidíme, i pro ty hry, v nichž na sebe bereme masku a děláme, jako že jsme někdo jiný.<sup>18</sup> I dítě, které si hraje na piráta nebo maminku se dožaduje pozornosti. Vždycky je třeba, aby se někdo hry zúčastnil a někdo hru hodnotil. Hry tedy „nepředpokládají osamocení, ale společnost“ (Caillois 1998: 62). Hra se tak stává sociálním faktem<sup>19</sup> stejně jako umělecké dílo. Axiologický princip hry se v poezii objevuje při jejím hodnocení. Už fakt, že někdo musí rozhodnout, zda se ta či ona báseň otiskne, vkládá do poetického diskurzu prvek soutěživosti. Pokud H.-G. Gadamer v této souvislosti soudí, že pro to, aby se vůbec hra uskutečnila, nemusí mít aktér spoluhráče, ale že tu vždy musí být něco, s čím se hraje, nijak to nekoliduje s nutností publika, zvýrazňuje se tu však pozice herního předmětu (viz dále Waltonův pojem *rekvizita*), jehož povaha je mimo všechny věci aktuálního světa, něčím člověka překvapuje; zahajuje nový svět, „je ve své ideality spolutvůrcem nové lidské situace“ (Černý 1968: 37). Ostatně na jiném místě Černý potvrzuje, že „tím, že se vlastně hraje, ‚představuje‘ něco pro diváka, (...) pak vlastně dotváří svět diváků, bez něhož by představování ve hře bylo nemožné“ (tamtéž: 92).

## 4.2 Pravidla hry

Johan Huizinga, definoval hru následovně: „*Hra je dobrovolná činnost, která je vykonávána uvnitř pevně stanovených časových a prostorových hranic, podle dobrovolně přijatých, ale bezpodmínečně závazných pravidel, která má svůj cíl v sobě samé a je doprovázena pocitem napětí a radosti a vědomím jiného bytí, než je ušední život*“ (Huizinga 2000: 44–45). Roger Caillois Huizingovu definici dále domýšlí v šesti základních bodech. 1) Hra je činnost bytostně svobodná, 2) vydělená z každodenního života tím, že je závislá na „přesných a předem daných časoprostorových mezích“, 3) nejistá, „její průběh ani výsledek nemůže být předběžně určen“, 4)

<sup>17</sup> Mluvíme zde striktně o lidské hře; hru zvířat, která mívá především didaktický charakter, tak odsunujeme stranou.

<sup>18</sup> Nelze zde nepřipomenout slavný výrok Arthura Rimbauda v dopise Georgesu Izambardovi (z 13. května 1871): „Já je někdo jiný.“

<sup>19</sup> Srov. Mukařovský, J.: Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty, in Mukařovský, J., *Studie z estetiky*, Praha, Odeon 1971, s. 7–65.

neproduktivní, nevytváří žádné hodnoty ani majetek, 5) podřízena pravidlům a zákonům, jež platí pouze ve hře a 6) fiktivní, doprovázena „specifickým vědomím alternativní reality nebo neskrývané iluze ve vztahu k běžnému životu“ (Caillois 1998: 31–32).

Poslední dva body budou pro naše další uvažování klíčové. Podle Cailloise totiž nelze prohlásit, že se hry vyznačují pravidly a zároveň patří do oblasti fikce. „Ony totiž buď mají pravidla, nebo patří do oblasti fikce“ (tamtéž 30). Dítě, které si hraje s panenkou nebo si hraje na piráta (zkrátka takový typ her, který předpokládá určitou míru improvizace a jejich podstatou je vtělení se do nějaké role), si nehraje podle předem daných pravidel. Podle Cailloise zde pravidla nahrazuje právě fikce, „zážitek stavu ‚jako by‘“ (tamtéž). Pravidla jsou už ze své podstaty nereálnou věcí; tím, že na ně např. hráč šachů či fotbalu přistoupí, izoluje se od běžného života (aktuálního světa), v němž nic, co by se tyto hry snažily reprodukovat, neexistuje. „Proto se šachy, pólo, karty, přetahovaná hrají *doopravdy*, a ne *jenom jako*“ (tamtéž). Naproti tomu ve hře, která spočívá v napodobení života, hráč těžko bude dodržovat nějaká pravidla, která v této realitě obsažena nejsou, „zato však hru provází vědomí, že způsob chování při ní je předstíráním, prostou mimezí. Toto vědomí základní nereálnosti chování při hře odděluje hráče od běžného života stejně účinně jako imaginární pravidla, která vymezují jiné hry“ (tamtéž).

K vztahu hra-pravidla-umění, pak můžeme najít instruktážní příklad v Černého fenomenologii fotbalu: „Systém pravidel hry předpokládá kritické rozumění tomuto systému – laici jsou z něho beznadějně vyloučeni, (...) [těmto lidem] se potom musí samozřejmě jevit všichni fandové a nadšenci na fotbalových zápasech ‚jako blázni‘, (...). Ostatně i moderní umění předpokládá onu tichou účast na jeho ‚systému pravidel hry‘“ (Černý 1968: 41).

Na tomto místě bychom mohli říct, že tam, kde Huizinga shledává ve všem lidském jednání (v umění, v básnictví, ve filozofii, válce i právu) agonální (boj, zápas) prvek, pak nám se zde jeví, že všemu předchází nějaká pravidla. Caillois nachází příklad i v tak problematické sféře, jako je právě válka. „Sama válka není jen doménou čirého násilí, ale má sklon být doménou regulovaného násilí. Projevy nepřátelství jsou omezeny v prostoru a v čase dohodami“ (Caillois 1998: 17). Pravidla jako konvence, jako obecně platná, smiřují v sobě různorodý vkus a podávají „důkaz o schopnosti zvládat technické obtíže“ (tamtéž: 16). Pokud se zde konečně obrátíme na básnictví s pravidly prozodie a metra, shledáme, jak pravdivé je toto tvrzení. O věcech jako je

sonet, rým nebo třeba jamb lze bez přehánění mluvit jako o tradičních pravidlech. Básníci se k nim zas a znovu hlásí, dodržují pravidla a nekazí hru. Hru popírá ten, kdo se těmto pravidlům vzepře a začne psát bez rýmů či bez rytmu. „Avšak popřít pravidla znamená zároveň navrhnout příští kritéria nového výkonu, nové hry, novou sbírku zákonů, která se v této chvíli rýsuje teprve vágně, ale která časem začne tyranizovat, ochočí si uměleckou odvalu a zapoví si pro příště svatokrádežné rozmary“ (tamtéž: 17).<sup>20</sup>

### 4.3 Ekonomie hry

Zastavme se ještě u bodu 4). Hra je neproduktivní, nevytváří žádné hodnoty ani majetek.<sup>21</sup> Tím se zřetelně odlišuje od umění, jak je všeobecně chápáno. Jan Mukařovský si však už ve čtyřicátých letech všimá, že v tvorbě umělecké „[j]ejí výtvoři nesměřují k žádnému zevnímu cíli, nýbrž jsou cílem samy“ (Mukařovský 1971a: 120). Uvidíme za nedlouho, jak blízké je si umění a hra i v této otázce.

Hra se tedy tradičně chápe jako neužitečná, nevážná, v podstatě jen jako rozmar. Na druhou stranu však mnozí historikové a badatelé v oblasti hry a kultury smýšlejí o hře jako o zásadním kulturnětvorném činiteli a civilizačním stimulu. Jak jsme už jednou zmínili, hra může být, jen pokud jsou i pravidla (fikce). A jak si Callois všimá „nic tak nepodporuje pravidla hry jako sama touha po hře, (...). Buďto se hraje podle pravidel nebo ,to není žádná hra“ (tamtéž: 14).

Představme si čtenáře, který se chystá začíst se do básně. Mezi ním a čteným textem je nespočet možností, jaký vztah k básni zaujmout. Tyto možnosti však nejsou dány předem, ale až ve chvíli spojení čtenáře s textem. Eco (2010) takového čtenáře, coby aktivní princip interpretace, zasazuje přímo do generativního rámce samotného textu a pro úspěšnou četbu nechává pracovat jeho encyklopedii. Čtenář má však pouze dvě možnosti, jak báseň číst. Buď se podvolí jejím pravidlům a bude ji číst verš po verši, nebo se jejím pravidlům vzepře a přečte si třeba jen první a poslední verš (hledaje pointu), popř. ji bude číst jen po rýmech apod. „Touha po hře“ se tu redukuje pouze na touhu po „vítězství“. Čtenář nechce hru hrát, chce ji skončit a pokud možno úspěšně. Pokud chce čtenář hru s básní hrát, kochá se slovy, raduje se z metafor, které

---

<sup>20</sup> Na takových změnách pravidel hry jistě stojí i celé výměny (literárních) generací (srov. Pražák, A.: *Zápas generací v literatuře*, Praha, nákl. vl. 1930, 50 stran.).

<sup>21</sup> Dokonce ani hazardní hry a hry o peníze podle Cailloise nepřinášejí bohatství, „pouze peníze přesouvají“ (Caillois 1998: 11).

odhalil, zápasí s těmi, jimž nerozumí (v dalších kolech/čteních se k nim vrací, aby se s nimi zas a znovu utkal) zpívá si do rytmu, nechává se okouzlovat rýmy... zkrátka touží po básni, nikoli po konci. Ten je mu odměnou, stejně jako nabyté znalosti o jeho aktuálním světě a světě básně (k tomuto vztahu viz další kapitoly).

Do jisté míry je tedy ve hře třeba určitou hodnotovost hledat. Majetkem nabytým ze hry nejsou hmotné statky, ale samotná hra, přistoupení na hru, dodržování pravidel (nebo záměrné nedodržení, a tedy vytvoření pravidel nových). Je jím přesně takový ekonomický vztah, o němž mluví Barthes v souvislosti s vyprávěním. „Vyprávění je směnná mince, předmět smlouvy, ekonomický vklad, jedním slovem zboží, (...) která se zrcadlově zpodobuje v naraci“ (Barthes 2007: 149). Barthes tedy onu směnu vidí v samotném vyprávění: v *Sarrasinovi* se vyprávění poskytuje výměnou za tělo, Šeherezádin příběh má hodnotu jednoho dne přežití atd. Jistě bychom analogicky našli podobné směny i v poezii, ale zdá se mi, že zde více než kde jinde probíhá tento ekonomický vztah na úrovni lyrický subjekt – aktuální svět. Když lyrický mluvčí Ortenových *Elegií* volá „*Vraťte se, věci, jež jste pomáhaly / nésti kříž dne*“ (Orten 1947: 265), musí si čtenář vzpomenout na svoje „těžítka“; výměnou za to, že mu básník svým verbálním (materiálním) výběrem nabídl toto snění a vzpomínání (viz dále Bachelard), čtenář se obohatil o jinou perspektivu, jak na svět nazírat. Ačkoli má básnické vyprávění více extenzivní charakter než vyprávění prozaické, „vypráví se (i básní pozn. DM) proto, abychom výměnou něco obdrželi, a tato směna je zpodobena ve vyprávění samém: vyprávění je zároveň produkt i produkce, zboží i obchod, vklad i nositel tohoto vkladu“ (Barthes 2007: 15). I v básni musí existovat textová záruka (fikční text), že tato směna proběhne, stejně jako ve hře, musí báseň vytvořit svůj fikční svět, v němž si čtenář (hráč) zjedná své místo, aby mohl úspěšně hrát (číst). V ingardenovské tradici o tom hovoří i Bohumil Fořt ve své poznámce k možným světům: „Čtenář (tento pojem tu samozřejmě zastupuje nejširší množinu možných perceptorů) tak prázdná místa fiktivního možného světa textu zaplňuje svými představami o podivuhodných věcech a činech, které tu vyrůstají vůbec z jeho uchopení světa, který on pokládá za svět skutečný a který jest konstruktem jeho zabydlenosti a rozumění jeho okolí“ (Fořt 1998: 104). Je však důležité uvědomit si, že tak čtenář nečiní pouze svými smysly, ale i svou tělesností (jak si ukážeme v dalších kapitolách). Stejně jako ukazuje sémiotik teatristiky Ivo Osolobě na vztahu diváka a divadla: „Divadlo je tu od toho, abychom celým tělem sledovali (a bavili se tím), jak celým tělem komunikují ti, o nichž celým tělem hrají ti na jevišti“ (Hohler 1998: 66), stejně tak

můžeme chápat vztah diváka/aktéra hry a jeho hypostáz obecně. Dalo by se tak uvažovat o tom, že místo toho, aby čtenář nedořečená místa v literárním textu doříkaval, doplňoval, tak se do nich *vtělesňuje*. A ještě lépe: *vehrává*.

Naproti barthesovské ekonomizaci vyprávění však stojí Huizingou popsaný vztah poezie a hry, který stojí právě na citovém zaujetí. „Souvislost mezi básnictvím a hrou však nespočívá jen ve vnější formě řeči (hra se slovy, pozn. DM). (...) A základem je vždy nějaká situace lidského života nebo lidský pocit, schopný vyvolat napětí u jiných“ (Huizinga 2000: 183). V tomto rozporu vězí a zřejmě stále vězet bude ona hranice lyrického a prozaického, ne-narativního a narativního.

#### 4.4 Fikční svět hry

To, že hráč musí překonat určitou distanci a vstoupit do fikčního světa hry, je jistě toutéž aktivitou, kterou musí vykonat čtenář literárního díla. I on musí přistoupit na pravidla (fikčnost) hry, aby se v ní mohl úspěšně pohybovat. Jurij M. Lotman v rámci teorie modelů klasifikuje takové jednání jako dvouplánové: „Hra předpokládá současnou realizaci (a nie postupnú výmenu v čase!) praktického a fiktívneho konania“ (Lotman 1990: 79). Hráč podle Lotmana musí chápat, že je ve smluvené a nikoli ve skutečné situaci a zároveň si toho nesmí být vědom. Uvedu jeho příklad: dítě, které si hraje s plyšovým tygrem, chápe, že je to pouze hračka, a proto se ho nebojí, ale zároveň tygra pokládá za živého. V tom právě spočívá hra, uvěření v její fikčnost. Pokud by dítě jednalo jen v jednom plánu, tzn. pokud by pokládalo tygra za živého bez výjimky, pak by se ho *pouze* bálo, a pokud by ho pokládalo pouze za plyšového, pak by se ho *pouze* nebálo. V obou případech se narušuje specifičnost hry. Walter J. Ong v této souvislosti mluví o čtenářské roli, do níž ho obsadil autor a která je často odlišná od té, kterou hraje ve svém skutečném životě.

Kendall Walton (1990) pro takové jednání užívá termínu *make-believe* jako hry – na někoho, na něco, ale i jako pojem pro fikci, klam, předstírání či přetvářku. Zároveň spatřuje paralelu mezi hrou a literárním dílem právě v užití rekvizit (props). Zatímco ve hře je rekvizitou např. zmíněný tygr, panenka nebo maska (jak uvidíme ve hře-mimikry), pak pro čtenáře je právě literární dílo rekvizitou jeho vlastních imaginárních her. Důležitým je pro Waltona pojem fikční pravdy (fictional truth), který zachycuje chápání fikčnosti propozice. Rekvizity pak generují fikční pravdy bez ohle-



du na to, co si kdo pod nimi představuje či nepředstavuje.<sup>22</sup> Tak se panenka i román stávají ve „hře na“ zástupnými elementy věcí reálného, aktuálního světa (panenka = dítě; román = dokument o něčem)

V husserlovské tradici se k tomu připojuje i Eugen Fink, když říká, že „hra ‚parafrázuje‘ vážné lidské bytí, naše chování je chování v modu ‚jako by‘, v němž existujeme hravě a úsměvně, nikoli v existenciální tíži života“ (Fink 1993: 126). Václav Kubín ve svém článku k Huizingově a Lotmanově pojetí hry pak nachází podobnosti při vnímání uměleckého díla, tzv. umělecké chování. Ten, kdo je praktikuje, „jako by současně realizoval chování dvě: prožívá všechny emoce, jaké by vyvolala analogická praktická situace, ale zároveň si je jasně vědom, že činnost spjatá s touto situací (např. poskytnutí pomoci hrdinovi) nemá být převedena ve skutek“ (Kubín 1972: 63–64).

Je však důležité uvědomit si, že hra není umění. Hra je podle Lotmana „akoby činnost“, umenie „akoby život“ (Lotman 1990: 87). Cílem hry je dodržování pravidel, zatímco cílem umění je pravda vyjádřená v jazyce smluvených pravidel. Na druhou stranu podvojnost hry, jež v sobě slučuje v jednom momentu prvky iluze i deziluze, je, jak si všiml Kubín, pro umění, syntetizující v sobě tytéž protikladné složky, vhodným modelem.

Problematika hry se tu přesouvá do filozofického rámce existence člověka a nabízí se tak srovnání s tím, co jsme výše řekli o existencialismu jako o myšlenkovém, ale i literárním směru, v němž jsme objevili Jiřího Ortena jako předního představitele proudu tohoto psaní. Jiří Černý (1968) ve svém pokusu o filozofické prozkoumání smyslu hry v lidském životě tvrdí, že hra je způsob existence. S tím nesouhlasí Kubín, když ukazuje, že zásadní existenční otázku – být, či nebýt – může člověk (subjekt) rozhodnout teprve tehdy, když jest, „kdežto k přijetí hry a jejích pravidel může člověk podle své vůle přistoupit nebo nepřistoupit“ (Kubín 1972: 60). Svobodné rozhodování je jedním ze základních principů hry a pokud se člověk rozhodne na hru nepřistoupit, nevzdává se tím své existence, ale maximálně se, slovy Kubína, stane jejím kibicem. Pokud se však rozhodne přistoupit, dostává se podle Lotmana do možnosti „prenesenia sa do situácií v skutočnosti tomuto človeku nedostupných, dovoľuje mu nájsť svoju vlastnú vnútornú podstatu“ (Lotman 1990: 80). Stejně tak umění tím, že v člověku tvoří fiktivní možnost hovořit sám se sebou, mu umožňuje určit jeho vlastní podstatu.

---

<sup>22</sup> „Props generate fictional truths independently of what anyone does or does not imagine“ (Walton 1990: 38).

S Finkem bychom pak toto expozé mohli zakončit uvědoměním si faktu (znovu ve vztahu k hodnotovosti hry, viz kap. 4.3 *Ekonomie hry*), že „[h]raní není činnost, kterou se něco zhotovuje a která by končila výsledkem, oddělitelným od vytváření. Nehrajeme si teprve pak, když jsme vytvořili hru, resp. svět hry, nýbrž hrajeme si pouze tehdy, pokud svět hry tvoříme“ (Fink 1993: 128). Neplatí totéž o čtení literárního díla? Nečteme pouze tehdy, pokud svět, který fikční text nabízí, tvoříme?

## 4.5 Mimikry

Vraťme se ale k tomu, jakým způsobem Caillois klasifikuje hry a v čem je tato klasifikace pro nás přínosem. Caillois navrhl čtyři kategorie, které nazval řeckými jmény *Agón*, *Alea*, *Mimikry* a *Ilinx*. Pro každou kategorii uvádí příklad ze sféry her: „hraje se fotbal, hrají se kuželky nebo šachy (*agón*), hraje se ruleta nebo kostky (*alea*), děti si hrají na piráta a herci hrají Nerona nebo Hamleta (*mimikry*), děti se při hře roztácejí k závratí a padají, aby těmi pohyby vyvolaly v sobě onen zvláštní stav ztráty orientace i vědomí jasných hranic (*ilinx*)“ (Caillois 1998: 33). V dalším uvažování o vztahu hry a poezie zohledníme nejvíce právě třetí kategorii *mimikry*. Tím se pochopitelně nevzdáváme souvislostí i s dalšími kategoriemi, pouze tím „hravost“ poezie zasazujeme do konkrétnějšího kontextu.

„Princip *mimikry* se vyznačuje všemi charakteristickými rysy hry. Iniciuje svobodnou činnost, řídící se dohodou, při níž se eliminuje realita a respektuje se vymezený čas a prostor“ (tamtéž: 43). Jak jsme už několikrát zmínili, striktní pravidla v *mimikry* nahrazuje fikčnost, což pro diváka/herce znamená, že „bude po daný čas hry příkládat víru vši umělosti, dekoraci, maskám, a že tomu bude věřit jako skutečnosti skutečnější než skutečnost sama“ (tamtéž: 44). Make-believe.

Pro *mimikry* je charakteristické, že hráč takové hry zapomíná na vlastní osobnost, dočasně si navléká masku někoho jiného<sup>23</sup> a s ní přijímá i jiné vzorce chování. Tvoří tak uzavřený, konvencionální fiktivní svět, který není nepodobný tomu, jenž se konstruuje v literárním (lyrickém) díle. Důležité je, jak si uvědomuje Caillois, že „[h]ra nemusí spočívat jen ve vyvíjení nějaké aktivity nebo v podrobení se osudu v imaginárních okolnostech, ale také v tom, že se sami staneme iluzorní postavou a

---

<sup>23</sup> Ve své *Úvaze o estetice těla* se Vilém Hohler zaměřuje na fakt, že člověk je nucen k „přetělesňování“ nejen pravidly jisté hry, tedy do jisté míry zanedbatelnou činností, ale též i kulturními požadavky vyplývajícími obecně z interakce mezi lidmi. Člověk je tak neustále nucen tlumit své běžné projevy a hledat vhodnou masku. „A tak člověk ovládá více těl“ (Hohler 1998: 66).

podle toho se také chováme“ (tamtéž: 40). Moment mimikry vzniká podle Cailloise i tehdy, kdy se čtenář ztotožňuje s postavou románu. Pokud si připomeneme Princovu minimální definici narativu z úvodu této práce, tedy jako „vylíčení přinejmenším jedné události, jedné změny poměrů“ (Prince 2009: 40), pak jej v souvislosti s tím, co jsme právě prohlásili spolu s Cailloisem o hře, můžeme začít chápat nikoli jako projekci těchto změn v rámci samotného vyprávění, ale jako jejich zrcadlení v čtenáři / účastníkovi hry. Jistě, když Haškův Švejk prorokoval v hospodě Bertschneiderovi, že válka bude a dopustil se tak velezrady, za niž se dostal do vězení, odkud pak směřoval do blázince, čímž začala jeho válečná odysea, vypovídá to především o vývoji Švejkovy situace. Čtenář (hráč hry na Švejka; „make-believe-Švejk“) ovšem jako nedílná součást vyprávění tuto změnu Švejkovy situace umožňuje svou četbou, dodržováním určitých pravidel četby, svou imaginací, svými zkušenostmi a znalostí encyklopedie. Tak se tradiční prozaické vyprávění přibližuje k tomu básnickému, neboť obé principiálně stojí na stejných vztazích autor-text-čtenář. Jan Mukařovský se staví k tomuto tématu velmi přesvědčivě v celé studii *Záměrnost a nezáměrnost v umění*: „[j]akožto autonomní znak nevstupuje umělecké dílo jednotlivými svými částmi v závazný vztah ke skutečnosti, kterou zobrazuje (sděluje) pomocí svého tématu, ale teprve jako celek může v podvědomí vnímatelově navázat vztah ke kterémukoli zážitku nebo komplexu zážitků vnímatelových (umělecké dílo ‚znamená‘ pak životní zkušenost vnímatelovu, duševní svět vnímatelův)“ (Mukařovský 1971a: 122).

K problematice narativnosti hry potažmo poezie podává z pozice fenomenologie hry velmi inspirativní výklad Eugen Fink. Pokud chápeme narativnost jako modus psaní závislý na dějích, tedy na něčem, co zobrazuje vývoj (například postavy), pak podle Finka je děj nejenom každou jednotlivou událostí (tedy např. narativem vězení v Ortenově *První elegii*), ale také „univerzální dění celku, které prochází všemi jednotlivými událostmi, nese je a uvádí do pohybu, aniž by se samo skládalo z jednotlivých událostí jako jejich shrnutí“ (Fink 1993: 200). Tento „vládnoucí celek“, univerzum, pak Fink chápe jako formu pohybu, kterou vykládá jako hru. Tak se nám báseň vyjeví jako děj, příběh světa (podobně jako Ortenovy *Elegie* se nám vyjeví jako příběh bolesti) a obloukem se vrací k metafoře hry.

Uri Margolin ve svém kognitivně naratologickém pojednání o literárním vyprávění mluví podobně, ačkoli ohniskem jeho teorie je vyprávění ve druhé osobě, kde jde podle něj o to, „že po dobu trvání hry předstírání by měl čtenář zaujmout pozici druhé osoby (ty/vy) nejen jako adresát probíhajícího vyprávění, nýbrž také jako protagonis-

ta vyprávěného běhu událostí“ (Margolin 2008: 73). Vyprávění ve druhé osobě je podle Margolina jediný modus vyprávění, v němž nemůže být vtáhnutí čtenáře do děje nikdy zpochybněno. Pokud budeme chápat lyrické vyprávění jako akt, který už ze své podstaty vybízí, oslovuje čtenáře k aktivitě a k podílení se na „vyprávění“, ecovsky řečeno nechat expandovat všechny příběhy každého sémému textu, pak s trochou fantazie můžeme považovat každou lyrickou báseň za elipsu vyprávění ve druhé osobě. Tuto metaforu by jistě chtělo ještě korigovat za pomoci teorie řečových aktů, zde ji tedy nabízím čtenáři pouze k zamyšlení a případnému domyšlení. Pokud však Margolinem vzpomínaná Monika Fluderniková tvrdí, že „narativita je sémiotickým zobrazením zkušenosti (experientality), nikoli činů a událostí jako takových, a že zkušenost sama je zprostředkující činností individuálního lidského vědomí ve světě a ve vztahu ke světu“ (tamtéž: 79), pak se mi tato metafora jeví jako velmi účinná.

## 5 Interpretace hrou v Ortenově Dívčí

*Lyrická poezie se tedy jeví jako  
umění osamělosti, jež mohou vnímat  
jen duše v osamělosti spřízněné.*  
Emil Staiger

Následující kapitola prakticky předvede dopad sémantické interpretace s důrazem na narativnost lyrického textu v Ortenově básni *Dívčí (Ohnice)*. Její výběr byl čistě nahodilý; ovšem není snad troufalé tvrdit, že tak právě ukáže specifickou Ortenovu poezie v její celistvosti a zároveň nabídne strukturu jistého paradigmatu zobecnitelného na poezii jako takovou. Stále tedy vycházím z předpokladu, že narativita je jednou ze zásadních noetických struktur lidské mysli. Podle mnohých se lyrika tomu, být čtena jako román, vzpírá z několika důvodů, z nichž nejhlásitější je zřejmě absence časové situace a předmětného kontextu. Pokud však přijmeme tezi, že člověk myslí a poznává v příbězích, pak se i veškerá jeho ostatní aktivita (tedy i čtení) chová jako akt, k němuž si čtenář zároveň konstruuje situaci. Ta se pochopitelně odehrává v nějakém prostoru, který je zaplněn věcmi aktuálního světa, jež se konstruktérovi takového fikčního světa básně (tedy čtenářovi) nějak jeví a s nimiž nějak i zachází (více o tom v kap. 6.3 *Architektonický prostor básně*).

V naraci jsou tyto věci, osoby, ale i např. události účelem sdělení, zatímco v lyrice „jsou entity vnějšího světa exponovány jako předměty zkušenosti subjektu, svědčící především o něm“ (Červenka 2003: 25). I předměty tohoto světa jsou však stále symboly (ve shodě s původním významem SYMBALLEIN = „skládat dohromady“, jak vzpomíná Fink (1993) ve své originální práci o vztahu hry a světa), které teprve dohromady tvoří celek světa, univerzální přítomnost jediného. Jako konečné věci jsou pouze jsoucnem uzavřeným do hranic a oddělené od okolního jsoucná. A zároveň nejsou pro všechny čas, nýbrž jen v určité, omezené chvíli. Stejně jako jednotlivé vzpomínky člověka na všechny jeho minulé existence, realizace. Stejně jako báseň ve své materiální struktuře mnohdy není časově kontinuální, tak ani člověk nenahlíží svou minulost jako kontinuum, nýbrž jako své jednotlivé fixace v čase a prostoru. Tak se vracíme k problému časové situace básně. Ukazuje se tak možnost, že fikční svět lyriky, pokud jej chápeme jako kognitivně činný text, se svou povahou časovosti nevymyká. Ta se zřejmě realizuje až při vytvoření „komplexního mentálního zobrazení či obrazu světa příběhu daného textu“ (Margolin 2008: 5). Jistě je její explicitnost upozadována (mění se pochopitelně text od textu), ale je otázkou, zda může

být zcela popřena, vzhledem k nezbytné časovosti člověka jako realizátora fikčního světa.

Věci se nejeví pouze vnímateli, ale jeví se i vzájemně jedna druhé, přičemž prostor hry je právě tím fenomenologickým pozadím, na němž se tyto věci zjevují ve své esencialitě. Každá konečnost věci je poměřována konečností věci jiné. Básník tedy sice vybírá z nesmírného množství entit ty, které jsou hodné zaznamenání, zároveň si je ale vědom celého univerza věcí, lidí, dějů atd., které jsou s jeho výběrem spojeny. To samé činí i čtenář – zná a vybavuje si souvislosti, nahlíží duši básníka, jako by nahlížel své vlastní, dochází k finkovskému „docelení“, „vysvitnutí světla světa na věcech uvnitř světa“ – dvě části, básník a čtenář, se na okamžik spojí a vyjeví původní jednotu bytí. Tehdy už hovořit o narativitě lyriky nemá smysl. Je to ten moment, který dělá poezii poezií a který ji odlišuje od narativních žánrů.

## 5.1 Lyrický subjekt v prostoru hry

Hraje si dívka s nadry svými  
a je to neveselá hra.  
Na loži nedaleko zimy,  
na loži studeném se k lásce přímí  
s koleny něžně sevřenými.  
A tma je zlehka rozvívá.

Vloudí se k ní jak vlna k lodi  
a rozčesává její stud,  
od paty k hlavě po ní chodí  
a nepřejde ji, nepřechodí  
jak voda, která vlny vodí  
ke smutné lodi bez kajut.

Hraje si dívka s tmou a slovy  
a dává polibky svým rtům,  
nikdo ji nazpět nevyloví  
neskutečnému rybářovi,  
jen tichý pláč je ve snu poví  
z polštářů medvídkům.  
(Orten 1947: 161)

Báseň nese název *Dívčí* a dívka je i jejím subjektem. Hned z prvního verše „*Hraje si dívka s nadry svými*“ je zřetelné, že půjde o mladou dívku, která se potýká se svým tělem, se svou sexualitou. Tělo je tu proto důležitý prvek. Tělesnost básní prostupuje jako jednotící rys, a bude tedy nutné zastavit se především u ní.

Už jsme zmínili, že podle Staigera (1969) se lyrika vyznačuje především tím, že lyrický subjekt v ní splývá se světem, o němž referuje. Pokud tedy prostor básně jako konstituující prvek narativity básně, je cele obsažen v subjektu, pak vlastní tělesnost, již dívka zakouší, je zároveň univerzum bytí dívky. Ona sama se tak stává fikčním světem. Takový svět má ale zvláštní povahu: je ohraničen rá-

mem tělesnosti subjektu a může se tedy zároveň jevit jako obraz.

Potom si můžeme dívku představit jako vystřiženou figurku z poloprůhledné fólie, na niž a skrz níž na určitých místech dopadá světlo předmětného světa, v němž se nachází čtenář. Tak se ovšem dívka jeví čtenáři jako postava, nikoli jako svět. Musíme mít však stále na paměti, že jde o jedince utvořeného ze slov, který však není do slov zredukovatelný, jak ukazuje Margolin (2012) ve svém zamyšlení nad literární postavou. Podle Margolina je taková postava dvojí povahy: jako textově zakotvená entita i entita vypůjčená ze života. To znamená, že se můžeme smířit s tradičním výkladem Ortenovy *Dívčí* jako příběhu Ofélie stejně jako v našem uvažování o příběhu dívky a jejího dětství. Zároveň je potřeba spolu s Jedličkovou uvážit, zda má taková postava aspoň minimum existenčních příznaků, „aby mohla jako určitý subjekt zabydlit fiktivní svět“ (Jedličková 1993: 7).<sup>24</sup>

Vzpomeňme ještě jednou odmítavý postoj k pojetí subjektu jako speciálního případu světa básně. Podle něj tedy může fikční svět do sebe zahrnout vedle subjektu „kteroukoli entitu předmětného světa, neboť cokoli může být předmětem vnímání,

<sup>24</sup> Todorov zároveň přisuzuje postavě až fatální funkci pro vyprávění: „[n]eexistuje postava mimo děj, ani děj nezávislý na postavě“ (Todorov 2000: 126).

vzpomínek, imaginace, reflexe, hodnocení, citového prožitku. A v lyrice tomu tak skutečně jest“ (Červenka 2003: 25). O tom, jakou mají např. vzpomínky, imaginace a další vyjmenované stavy platnost v interpretaci lyrické básni, viz kap. 6 *Ortenovy elegie*.

Pokud tedy zároveň přijmeme Chatmanovu (2008) tezi, že nelze myslet události bez existentů (postav) a nebudeme číst báseň *Dívčí* jako portrét či deskriptivní esej, pak uvažování o narativnosti básně můžeme přinejmenším připustit. Mimoto posléze uvidíme, jak nám metafora fólie, resp. fasády (viz. kap. 6.4 *Metafora fasády*) bude nápomocna při analýze fikčnosti světa básně.

## 5.2 ...a je to neveselá hra...

Dívka v Ortenově básni si hraje se svými ňadry „*a je to neveselá hra*“. Připodobnění poezie ke hře není tak zcela kontroverzní, jak by se mohlo zdát. Hra, stejně jako báseň, je omezena určitými pravidly, má svůj specifický čas i prostor. I ve hře se pohybujeme v obou oblastech – ve fantazii a realitě. Pokud je hra tehdy, má-li ji kdo hodnotit, soudcovat (např. rozhodčí ve fotbale), je tak i poezie (kritiky v literárních časopisech). Poezie i hra mají tedy tutéž estetickou hodnotu závislou na jejich pozorovateli a hodnotiteli. U hry se pak uvažuje o tzv. epické kráse (J. Černý), tedy momentu krásy spjatého s momentem zjevných fyzických i duševních schopností a také s momentem vítězství nebo porážky těchto schopností. Ve hře tedy můžeme hovořit o minimálním narativu typu „Hráč bojoval (hrál) a nakonec vyhrál (prohrál).“ Pokud bychom tedy o přímém vztahu poezie a hry uvažovali, alegoricky bychom takový minimální narativ našli i v poezii. Mohl by znít možná až troufale triviálně takto: „Básník se pokusil něco sdělit a čtenář to (ne)pochopil.“ Pochopitelně to samé platí i o prazáikovi a jeho díle. To však znamená, že nejspíš nelze hledat rozdíly mezi prózou a poezií na této úrovni.

Vraťme se ale k Ortenově básni. Je-li v básni-hře zároveň hra tematizována, je zřejmé, že bude chtít čtenář vědět, jak taková hra dopadne. Samozřejmě zde lze namítnout, že erotická hra, která je v básni *Dívčí* nosným tematickým prvkem, není táž jako třeba fotbal nebo hra na slepou bábu, a bylo by o ní třeba mluvit spolu s Huizingou (2000) jako o typické a vědomé metafoře. Zde ovšem nejde o milostnou hru ve smyslu zakončení milostného aktu, nýbrž o dětskou hru plnou překážek, štěstí i zklamání. Dětská hra nemá s milostnou hrou nic společného, je to ono království



dítěte, dítěte, které posouvá kostky ve hře. Herakleitos takto definuje věk, běh světa. Nám to pomůže v pochopení dětské hry s vlastním tělem jako zacházení s věcmi jeho světa. Jsou to ale zároveň tyto věci, které díky představě o fóliovosti postavy/světa nacházíme i v našem aktuálním světě a které tedy zakoušíme i my jako čtenáři. Tak se nám stává text srozumitelnější, protože nám dal schopnost zaujmout takovou perspektivu, z níž můžeme dění v básni pozorovat jako přijatelnou událost, která nějakým způsobem proměňuje naše mínění o skutečnosti. Petříček (2009) takovou perspektivu hledá u sledování obrazu v galerii. Mukařovský v tomtéž „nastrojení“ hledá snahu najít ve struktuře díla takové uspořádání, „které by dovolovalo pojmout dílo jako významový celek“ (Mukařovský 1971a: 122). Důležitost distance mezi obrazem však nezpochybňuje ani Emil Staiger, pro lyriku však dovozuje, že stejně jako hudba ruší prostor, tedy distance neexistuje. Aby se však věci světa čtenáři stejně jako hrdinovi básně vyjevily, je zřejmě nutné, aby k nim nějaký vztah zaujali. Existenciální pozice se pak v tomto smyslu jeví jako proklamativní psaní.

Pakliže je tedy dívka postavou básně a zároveň hrdinkou své vlastní hry, musí zřejmě projít celou řadou událostí, které jí budou hru ztěžovat, popř. usnadňovat, aby se na jejím konci dívka nějakým způsobem proměnila, změnila postoj. Resp. tento krok učiní čtenář. Ať bude čas této proměny (neboť co jiného je výhra ve fotbalovém zápase než proměna (změna) stavu) jakýkoli, bude se vždy jednat o proměnu hrdinky takového vyprávění. Zde by myslím byla i relevantní otázka M.-L. Ryanové, co bude s dívkou po skončení básně. Naproti tomu je třeba odmítnout její názor, že „lyrika netvoří svět a její existenční nároky se týkají pouze univerzálií“ (Červenka 2003: 14). Ortenova dívka zakouší sama sebe jako zakouší celý svět a jako samo sebe a svět zakouší každé dítě. Nejde tu však o univerzální zakoušení, nýbrž o afektivní hru se zkušenostmi čtenáře. Čtenář zkrátka potřebuje vědět, jak dívčina hra skončí právě pro *tuto* dívku, aby mohla jeho nová perspektiva, jeho nový postoj, být buď potvrzen, nebo zcela vyvrácen, ale buď jak buď – proměněn.

Dívka si s ňadry hraje „*na loži nedaleko zimy*“. Je to lože, které je však situováno značně abstraktně (nedaleko zimy), je studené a časově je zasazené do noci („*A tma je zlehká rozvírá*“). Metaforicky se zde objevuje další prostor – jakéhosi pobřeží s lodí („*Vloudí se k ní jak vlna k lodí*“). Obě místa můžeme chápat jako problesky aktuálního světa průhlednými místy fólie (okny fasády) dívky, tedy fikčního světa básně. Dalo by se paradoxně říct, že pomocí těchto básnických přirovnání se dívčin svět zrealňuje,

stává se aktuálnější. Protože jsou to však místa ve své podstatě konečná, stejně jako je konečný i svět dívky, a má tak povahu obrazu, nelze o nich mluvit jako o místech s narativní potencialitou. Stejně jako její vlastní tělo, i tato místa, básníkem přimalovaná do světa básně, jsou předměty, s nimiž se ve své hře musí utkat.

Nyní by se dalo uvažovat i o jakési metaleptické hře mezi básníkem a vlastní básní. Básník se tak sám stylizuje do role přímého pozorovatele děje, chce se stát součástí fikčního světa, který sám tvoří, jenže je to stále sama dívka, která je tímto světem. Básník tak nehledá výrazy jako přímý autor, ale jako autor implikovaný. Básník se chce stát textovou kategorií, stejně jako je jí dívka. Přitahuje jej a evidentní erotismus básně vychází přímo z této touhy. Z touhy stát se tmou („*A tma je zlehka rozvírá*“), prvním dívčíným milencem. Zde se však už báseň narativní analýze vzpírá. Došli jsme zřejmě do bodu, kdy se srozumitelný a bezpečný fikční svět básně začal hroutit. Kdy si již zřejmě nevystačíme se složitě vybudovanou postavou-narativní kategorií, ale kdy se dívka začala jevit jako moment prožitku, jako jev, který řád básně přesahuje.

Protože jsme celou dobu sledovali děj básně jako hru s očekáváním, „jak dopadne“, podívejme se nyní na úplný závěr. Ve třetí strofě se znovu připomíná tematizace hry – „*Hraje si dívka s tmou a slovy*“. Její nesmělá hra s vlastním tělem, tedy hra uvnitř vlastního světa, se zvnějšnila, vystoupila z vlastních hranic. Slovem, které jí v momentu vyslovení už nepatří, ale také tělem druhého, v tomto případě tmy, za níž můžeme chápat touhu básníka. Hra končí tímto momentem, krizí z uvědomění si vlastního já a prostupnosti svého těla. Příběh tak končí pláčem, v němž se odráží touha vrátit se zpět do dětského času, do času před hrou s ňadry. V interpretaci *První elegie* si pak tento návrat, jako jeden z hlavních motivů celé Ortenovy poezie ještě jednou připomeneme.

## 6 Ortenovy Elegie

*Text je ve své mase srovnatelný s oblohou, současně plochou i hlubokou, hladkou, bez okrajů a záchytných bodů.*

Roland Barthes

### 6.1 Prostorové hledisko

Stěžejním hlediskem při interpretaci Ortenovy *První elegie* bude hledisko prostorové. Prostor chápeme jako neviditelný a průhledný; jako sumu věcí, které tento prostor vymezují, které se mi jakožto čtenáři nějak dávají a které už z intence autora obsahují určitou výzvu pro moji historii, neboť, jak proklamativně říkají autoři Ivan M. Havel a Monika Mitášová, všechny možnosti „jsou vždy ‚moje‘, rozumím jim jen jakožto svým, přede mnou a pro mne rozvinutým možností. Proto se též vztahují k mému ‚zde‘ – místu, v němž se právě nacházím – a k mému ‚nyní‘ – času, který prožívám jako přítomnost“ (tamtéž: 168). Každá přítomnost by byla bez stopy bezprostřední minulosti a základního předpokladu budoucnosti bezobsažná. To znamená, že moje, čtenářovo, zpřítomnění v prostoru básně je možné díky nějakému ději, jehož základní prostředky jsou dány fikčním textem básně a jehož podmínky se splní právě čtenářskou přítomností, jež je sama o sobě zasazená do nějakého časového kontinua, v němž se retenční charakter jeho minulosti a retenční charakter fikčního světa básně mění v protenci tohoto světa díky protenci času čtenáře.

Jiří Orten začal na svém nejpodstatnějším díle, devíti elegiích, pracovat 20. února roku 1941, jeho posledního roku života. První elegii dokončil druhého dne a poslední devátou elegii pak o necelé dva měsíce později – 3. dubna. Ačkoli je básník dokončil a uspořádal za tak krátký čas, jejich vydání se nedežilo. Poprvé tak vyšly až po osvobození v roce 1946 v nakladatelství Čin.

Ihned vzbudily rozporuplné ohlasy. Jiří Pavlok v recenzi *Elegií* v časopise *Akord* píše, že „jeho poesie neznamena nějaký významný přínos jazykový. Jeho díkce trpí poněkud mnohomluvností, jeho slovník obsahuje slova již tisíckrát čtená a jeho úvahy hraničí na četných místech s nejasností a slovním i myšlenkovým žonglérstvím“ (Pavlok 1946: 313). To jsou ovšem stylistické nedostatky; Pavlok naproti tomu vyzdvihuje

„citovou horoucnost“ a „tragický pathos“ a zakončuje trochu depresivně myšlenkou, že poezie, kterou psal Jiří Orten, se už nikdy psát nebude, že ji nečeká žádný vývoj, neboť kruh, který započala, byl smrtí básníka také ukončen.

O půl století později věnoval *Elegiím* krátkou studii i Jiří Trávníček pro svůj sborník *Poezie poslední možnosti*. Nazval ji *Divadlem bolesti* a neuvádíme ji v souvislosti s Pavlokovou recenzí náhodně. Neboť to, co Pavlok u Ortena klade na vrchol jeho básnického umění je právě to, co z něj dělá dramatického básníka – onen „tragický pathos“. Vždyť i Staigerův (1969) styl dramatický je „řeč pathosu“. Ovšem Staiger také naznačuje výrazné spojitosti mezi lyrikou a dramatem. Předně svou úvahu uzavírá tím, že lyrický nebo epický prvek teprve vystoupí na povrch a vynikne na prostoru dramatu. Mluví o „pathetických vrcholcích“ v dramatu, kde se pravidelné dialogické verše mění v komplikovanější útvary, které lze od lyrických strof jen stěží rozlišit. Zatímco v lyrice podle něj jsou její části nesamostatné a vzájemně se k sobě nevztahující, v dramatickém útvaru je tomu přesně naopak a není ani nutné, aby takový vztah básník vyjadřoval například nějakou gramatickou formou. Lze nechat na čtenáři, aby si zrekonstruoval správnou souvislost. Není to ovšem to, co činí čtenář jakéhokoli (nejen) literárního díla?

Ponechme tuto otázku pro teď stranou a soustředme se na „drama *Elegií*“. Jak uvidíme v samotné analýze *Elegií*, a jak si všímá Trávníček, Orten těká mezi pozicí *já* a *ty* lyrického subjektu, z čehož plyne „množství situací – ‚scén‘ –, kterými Orten zabydluje své básně“ (Trávníček 1996: 22). Právě tradiční promluva lyrického mluvčího, tedy *já*, často „vystupuje ze své pohrouženosti a dovolává se partnera“ (tamtéž). Dramatičnosti v Ortenově díle si všímá i výsadní ortenovský badatel Josef Štochl: „Nejen Elegie, ale většina Ortenovy tvorby je lyrickým (lyricko-epickým) dramatem“ (Štochl 2011: 19). Do jisté míry nám takové zjištění usnadňuje dojití k primárnímu cíli této studie, tedy ohledání možností narativního čtení lyrických textů. Elegie jsou svým způsobem výjimečnou položkou v Ortenově díle. Je to rozsáhlé, sevřené a ukončené dílo, které, jak si ještě ukážeme, můžeme číst jako svého druhu příběh. Jako jednu událost v životě básníka? lyrického subjektu? Událost, do níž spolu s básnickým mluvčím čtenář vstoupí, už s nějakou historií, nějakými zkušenostmi a zážitky. Projde s ním devíti zastaveními jako v nedokončené kalvárii, aby nakonec, v deváté elegii se slovy „Odcházím nyní ze svých elegií“ (Orten 1947: 295), opustil tento svět a vrátil se do reality, ovšem už nějak poznamenaný. To je asi primární touhou každé básně – poznamenat.

## 6.2 Úvod k interpretaci

Následující analýzu povedu ve smyslu Barthesovy instruktážní knihy *S/Z*. Podobně jako v *S/Z* bude i četba, analýza a interpretace Ortenových *Elegií* veskrze případovou záležitostí, v níž „vůdčí signifikant“, jak Barthes označuje zkoumané dílo, bude i zde rozsekán na sled různě dlouhých oddílů (lexie). Vznikne tak barthesovský „popraskaný text“, v jehož prasklinách (resp. švech) vystoupí na povrch jisté soumězlosti s čtením narativních textů (např. *Sarrasine*). Lexie tedy budou i naše jednotky četby; protože bude tento výběr taktéž arbitrární, může se lišit od výběru každého jednoho čtenáře. Jeho podstatou však bude ukázat možnosti, které skrývá i narativitě se vzpouzející lyrický text (míněno v protikladu k Balzacově povídce *Sarrasine*).

Oproti Barthesově pojetí zde nebude analyzováno všech devět básní „slovo po slově“; jednak by samotná tato analýza dalece přesáhla kapacitu celé této práce, ale především jejím cílem není předvést systematické čtení, které prokáže opakující se motivy a způsoby, nýbrž spíše nabídnout čtenáři pole, v němž se sám může podle svých zkušeností s čtením pohybovat a analýzu konzistentně domyslet. Ve smyslu „slovo po slově“ je tedy zacíleno pouze na *První elegii*, neboť je první, vstupní, zahajující, a tedy zaštiťující některé části dalších elegií.

Vedle toho na rozdíl od Barthesa nebuden kladen důraz na celou pěticí kódů,<sup>25</sup> jak je pro Balzacovu povídku Barthes postuloval. Soustředit se budeme především na takovou četbu, která ukáže možné styčné plochy mezi lyrickými verši a prozaickými sekvencemi. Často se tak budou opakovat především proairetický kód, který ukáže, že lyrický subjekt může nést stejnou zodpovědnost za rozvíjení událostí jako vypravěč (popř. postava), a referenční, kulturní kód, kterým se zasahuje kognitivní schopnost čtenáře, jeho znalost ecovské encyklopedie a především jeho vlastní prožitky a vzpomínky.

Tak se dostáváme k dalšímu podstatnému zdroji metody, s níž budeme *První elegii* číst, a to k Bachelardově *Poetice prostoru*, k jeho topoanalýze, která je, zdá se,

---

<sup>25</sup> HER: hermeneutický kód; soubor jednotek, jejichž funkcí je artikulovat různými způsoby nějakou otázku, a také rozličné akcidenty, které mohou otázku připravit a naopak zadržet odpověď

SEM: signifikát; skládá dohromady různé prvky a vytváří určité druhy charakteru, atmosféry, figur, symbolů

SYM: symbolické pole, pole antiteze

AKT: proairetický kód; schopnost rozvažovat o vyústění nějakého chování; generování pojmenování pro činnosti

REF: kulturní kód; odvolání na vědu či moudrost bez snahy (re)konstruování kultury, již artikulují (vše kap. X. a XI.)

velmi podnětná pro pochopení umístění čtenáře v čteném básnickém textu. Ačkoli je Bachelardova rozsáhlá prostorová studie *Poetika prostoru*<sup>26</sup> především fenomenologií snění a bá-snění, je velmi přísně strukturovaná, takže předkládá čtenáři principiálně jasnou představu postupu, jak zacházet s básnickým textem.

K pojmu prostor se zas a znovu vracíme a není to způsobeno pouze předmětem této studie. Jak jsme již řekli, a na některých místech ještě zopakujeme, prostor je to, co existenci člověka utváří. V nějakém prostoru je tehdy, když báseň píše, v jiném zas, když ji čte. V druhém případě však vzniká situace, kdy je člověk (čtenář) ve dvou prostorech zároveň. V tom, jehož meze konstituuje fikční svět básně vytvořený fikčním textem, a v tom, v němž se reálně nachází – místo v aktuálním světě. Zatímco toto místo je proměnlivé a jeho meze průchozí tak, jak se během četby mnohdy pohybujeme,<sup>27</sup> fikční svět básně je na své textuální rovině neměnný. Zajímavé je, že na rozdíl od aktuálního světa, nebyl tento svět básně do chvíle jeho četby k dispozici. Od té chvíle však zůstává v podstatě stabilní. Jediné změně, které podléhá, je čas čtenáře, resp. kulturní čas. Jinak zřejmě bude číst báseň např. z konce devatenáctého století její současník a jinak čtenář žijící o sto let později. V každém případě, jak jsme již zmínili na jiném místě, stává se rekonstruovaný fikční svět básně součástí čtenářovy zkušenosti stejně, jako se jí stává jeho aktuální svět. Tak báseň (ostatně jako jiné literární druhy) funguje jako svého druhu retenční oblast symbolů a významů, stejně jako času a prostoru. V mezích, které jsou jí dány autorovou intencí.

---

<sup>26</sup> M.-L. Ryanová se o Bachelardově *Poetice prostoru* vyjadřuje jako o knize, která „navzdory svému titulu není systematickým rozbořem způsobů, jimiž literatura ztvárňuje prostor, ale vysoce osobním zamyšlením o určitých obrazech, které ‚souzní‘ v představivosti autora, jenž vyčarovává kvazimystický smysl pro vzezření věcí a pro jejich spojitost s okolním prostředím“ (Ryanová 2010: 41).

<sup>27</sup> Málodky, především u románů, dokončíme četbu tam, kde jsme ji začali. Dílo se nám, podle Ingardena (1967), představuje pouze v četbě, tedy v nějakém časovém úseku. Nekontinuitnost četby pak vede některé autory (Ingarden zmiňuje Witkiewicze) k radikálnímu odmítnutí románu jako uměleckého díla. Poezie má v tomto případě výhodu často v kratším útvaru. Přesto lze čekat, že se čtenář ke stejnému textu vrací, jeho aktuální situace je však pokaždé jiná.

### 6.3 Architektonický prostor básně

*Básnění je základ lidského bydlení.  
Martin Heidegger*

*Dům je ještě více než krajina „stavem duše“.*

*Gaston Bachelard*

Báseň se chová jako dům, který čas a prostor zafixuje a nechá jej rozeběhnout a podlehnout změnám v okamžiku a procesu jeho zabydlení a zabydlování. „Čas a prostor jsou věčně zamčeny jeden do druhého v tichém prostoru mezi nezměrnými sloupy; hmota, prostor a čas splynuly do jedné, singulární, elementární zkušenosti, smyslu bytí“ (Pallasmaa 2012: 64–65), píše v knize *Oči kůže* inspirativní fenomenolog architektury Juhani Pallasmaa o zadržném čase architektury. Budovy podle něj probouzejí imaginaci, vrací nás zpět do středověku, mají schopnost čas v pravou chvíli probudit.

Stěny domu jsou pak výsledkem touhy po vlastním bytí. To naznačuje v knize *Architektonický prostor* teoretik Dom Hans van der Laan. Všimá si, že přírodní prostor má vertikální charakter, vzpíná se nad zem a jeho orientace směřuje k zemskému povrchu. Ovšem stěny domu, lidský prostor, mají charakter horizontální. Směřují k člověku, k jeho zkušenosti. „Architektura se zrodila z původního rozdílu mezi těmito dvěma prostory – horizontálně orientovaným prostorem naší zkušenosti a vertikálně orientovaným prostorem přírody. (...) Náš prostor leží ne *na* zemi, ale *mezi* stěnami“ (van der Laan 2012: 20). Stěny jsou jako tím vzpomínaným husserlovským *druhým*, který nás určuje jako subjekty; odráží a ohraničují naši historii, naše zkušenosti a vzpomínky.

Paralela se stěnami domu nám může vydatně posloužit při čtení básnického díla. Jako je budova postavena na stěnách, tak je báseň postavena na slovech. Stěny i slova jsou zřejmé. Stejně jako stěny tak i slova mají dvojí funkci. Cosi vyjevují explicitně – svoji strukturu,<sup>28</sup> rozměry, barvu, kulturně daný význam (stěny něco drží a vymezují, slova mimojiné odkazují ke svým společností zakonzervovaným referentům). Vedle toho mají však i implicitní funkci. To, co je za stěnami, uvidíme tehdy, když najdeme ve stěně průzor, kterým se za ni můžeme podívat, ať už je to okno, dveře, či jakákoli

---

<sup>28</sup> Peter Zumthor si v přednášce z roku 1988 *Pohled na věc* všimá ještě jedné podobnosti mezi architekturou a poezií, ač se této problematice výslovně nevěnuje: „Odpovídající souvislosti mezi formou a významem je přitom nutné vytvářet v samotném objektu, materiály samy o sobě nejsou poetické. Význam, který vtiskují materiálu, leží mimo principy kompozice, také hmatový vjem, pach a akustický projev materiálů jsou jen zřídkakdy prvky řeči, kterou se musíme vyjadřovat“ (Zumthor 2009: 8–10).

násilím vytvořená díra. Stejně tak hledáme i ve slovech básně takové průzory. Ty se vyjevují postupně – nejjednodušeji v konkrétních syntagmatech, které jsou samy o sobě schopny produkovat obrazy různých prostorů nasycených celou škálou významů. Slovy sémantické analýzy fikčních světů bychom řekli, že z intenzionální struktury fikčního světa, tedy z jeho textury, přesného znění syntagmatu v textu, extrahujeme takové výpovědi o tomto světě, které jsou součástí extenzionální struktury jednotlivých motivů a mají kognitivní úlohu, jsou uloženy v paměti. Lubomír Doležel (2003) je označuje jako *parafráze*. A právě parafráze pro svou shrnující funkci budou materiálním obsahem následující analýzy Ortenovy *První elegie*.

Stejně jako dům před svou realizací existuje jen ve svém náčrtu, tak i báseň je takovým náčrtem jistého prostoru (světa, kosmu). „Architektonické představy, které ještě nejsou konkretizovány v určité stavbě, formují úsilí vyslovit něco, co ještě nenašlo své místo v reálném světě, ale je pro něj zamýšlené“ (Zumthor 2009: 12). Milena Bartlová (2012) mluví o výtvarném umění jako o zpřítomnění nepřítomného. Miroslav Petříček (2009) o reprezentaci nevyjádřeného. Ve stejném duchu se mi jeví i poezie. Zpřítomňuje něco, co ve světě dosud nebylo, ale je to pro svět určeno. V poezii se však dyáda skica – realizovaná stavba projevuje jako monáda. Záměrem básně jistě není připravit půdu pro realizaci dalšího jiného objektu, nýbrž ona sama už je tímto objektem. Je náčrtem i realizací. V architektuře je skica atakem na představivost diváka, který díky ní zatouží po skutečném objektu. Může se samozřejmě stát, že je náčrt tak dokonalý, že už v něm neexistují žádná „otevřená místa“, do kterých můžeme proniknout vlastní představivostí a nechat pracovat zvědavost po reálnosti navrženého objektu, pak je již sám návrh objektem touhy“ (tamtéž). Tehdy se však zřejmě vytrácí to, co dělá architekturu architekturou, tedy její praktické poslání. Přibližuje se však poezii. Přesto je to až hotová budova, která má poezii nejbliž i přes absenci praktického účelu. Zumthorem popisovaná touha se redukuje pouze na výsledný produkt, na realizovanou stavbu, po níž člověk v ideálním případě touží. Jak však již víme od Heideggera, tou primární touhou není postavená budova, ale bydlení, které se pro toto stavění před-pokládá, které je podněcuje. Básnický útvar právě takové bydlení umožňuje, nebo ještě lépe řečeno: nechává se zabydlet a v tomto aktu se také stává budovou. „Básnění proto také není budováním ve smyslu stavění a zařizování budov, nýbrž jakožto vlastní vyměřování dimenze bydlení je básnění počátkem všeho budování“ (Heidegger 2006: 107).



## 6.4 Metafora fasády

Miroslav Červenka shledává na té nejelementárnější rovině zásadní vztah mezi fikčními světy a světem aktuálním skrze „přechodové hraniční vrstvy“ (Červenka 2003: 12), jež oba „protihráči“, jak je Červenka nazývá, obsahují. Oba světy jsou nějakým způsobem rozvrstveny a vrstvami nejkrajnějšími jsou světy navzájem přístupné. Pokud tyto vývody vztáhneme k naší metafoře domu, všimneme si, že jsme dosud mluvili o básni pouze jako o interiéru domu;<sup>29</sup> nesmíme však zapomenout, že dům má i svou vnější stránku, fasádu, zdi s okny, vstupní dveře. Z takového domu vlastně vidíme jen tuto fasádu, jen jedinou zeď. Dům se nám tak jeví jen jako obraz vyplněný zdí třeba s oknem a dveřmi. Jen díky určitým znalostem světa tušíme za zdmi obyvatelný prostor, další a další zdi, nábytek... zkrátka věci, které nasvědčují tomu, že za touto vnější zdí, fasádou, je skutečný dům a nikoli pouze jeho obraz. Musíme vynaložit určitou aktivitu, abychom spatřili najednou aspoň dvě zdi a získali dojem trojrozměrnosti, který nás posune zas o něco blíže na cestě ke skutečnému domu. Stejně jako Petříčkův návštěvník galerie, který hledá takový úhel svého postavení vůči obrazu, aby jej konečně spatřil jako obraz, tedy něco, čemu porozumí, něco, s čím se ztotožní. Patočkovsky řečeno je naše vnímání vždy určeno perspektivou. „Naše ‚pozornost‘ směřuje za horizont, žijeme v očekávání, naklánějící se stále za každý okraj (za horizont), za nímž se ‚ukrývá úplnost věcí““ (Kotrba 1998: 159).

Metafora fasády je velmi přitažlivá jako představení samotného čtení básně, pronikání do jejích temných zákoutí, objevování skrytých významů, vůbec probouzení významů, času a prostoru. Báseň přede mnou vždy zprvu leží jako předmět, jako list/y papíru popsaný/ch nějakým textem. V procesu čtení se nám do jisté míry otevírá – už to není předmět jako něco, co je mi před-kládáno, nýbrž jako věc,<sup>30</sup> která je v mé blízkosti, která leží sama o sobě. Báseň jako předmět je pouze zvoleným písmem zaznamenané komuniké na médiu, jímž je kus papírové hmoty. Teprve jako věc se nám vyjeví báseň taková jaká jest, řečeno heideggerovsky. Jinými slovy, začnu-li báseň číst určitým, jedinečným způsobem, pak ji dokážu překročit, zanechat za sebou její materiální existenci a stát se účastníkem její hry.

Pak vidím báseň jako onu domovní fasádu s okny a dveřmi. Na některých místech, tam, kde nejsou okna ani dveře, do domu nevidím. Stejně tak nevidím do básně.

---

<sup>29</sup> Připomínám, že jsme stále na rovině metafory; takový interiér nemusí odpovídat běžným interiérum, mohou to být celé rozlehlé světy, stejně jako nejintimnější kouty.

<sup>30</sup> Viz stať *Věc* (Heidegger 2006: 7–37)

Skrz okna vidím určité výjevy zakotvené mimo můj čas, které v okamžiku splnutí s mým časem burcují můj voyeuristický zájem, mou zkušenost a představivost. To samé jistě činí i místa básně, která jsou vstřícným gestem k čtenáři – jsou to všechna její slova. Slovo je to jediné, co čtenář na cestě k porozumění básni má. Co je mu dáno. Ale stejně jako okna domu i slova jej mohou zradit. Zkreslují jeho vnímání. Ovšem zkreslují je pouze z pohledu toho, kdo je uvnitř domu, uvnitř básně. S těmi se však čtenář nikdy nesetká než ve své představě. Čtenář tedy zabydluje prostor, který se mu částečně vyjevuje díky „dobré vůli“ těch, kteří se pohybují *za* okny, resp. *za* slovy a ve zbytku si jej dotváří pomocí vlastních vzpomínek, zážitků, zkušeností. Taková rekonstrukce však, jak víme již od Isera, „není soukromý proces. Aktivizuje sice subjektivní dispozice čtenáře, ale není to snění s otevřenými očima, nýbrž splnění podmínek, které jsou již strukturovány v textu“ (Doležel 2003: 172). Ačkoli se myšlenkový proces Wolfganga Isera tímto směrem zřejmě neubíral, jde v podstatě o to, o co jde i sémantické analýze fikčních světů – o odkrývání implicitního významu, na němž jsou literární promluvy postaveny.

Jestliže jedním z cílů narativu „je zanoření vnímatele do časového toku událostí“ (Jedličková; Fedrová 2011: 34), pak právě metafora fasády ukazuje kromě jiných i na narativní podstatu lyrického textu. Neboť co jiného než tok událostí se za okny takové fasády odehrává? Tolikrát zmiňovaná místa nedourčenosti, nedořečenosti, bílá místa (jakkoli je chceme nazvat) nejsou nesdělná. Jednak bychom bez takových míst nemohli užít naší imaginace. Ale podstatněji – tato místa naopak nesou jasné sdělení *možností*. Eco ze své pozice dokonce uvažuje nad tím, že každé slovo (sémém) v sobě implicitně nese odkaz na všechny příběhy a všechny konotace, které jsou s ním spojeny<sup>31</sup> a záleží pouze na čtenářově četbě a znalosti a rozsahu imaginace, které z možných variant si vybere. M.-L. Ryanová sice ukazuje, že takové příběhy jsou „fabulí vyvráceny, mizí z narativního univerza, ale zůstávají jako ‚stínové (ghost) kapitoly‘“ (Ryanová 1997: 586). Takové příběhy nazývá „virtuální příběhy“.

Pokusme se shrnout a dokončit uvažování o spřízněnosti architektury budov a poezie Bude jistě nutné podívat se na úplný začátek lidské existence. Architektura je něco, s čím člověk přijde do styku ještě dříve, než kdy vůbec slovo architektura slyšel. Je tedy od začátku své existence konfrontován s něčím, co ani nedokáže pojmenovat. Přesto pojmenovává. Nezná slovo architektura, ale objevuje jeho skryté významy. Tak

---

<sup>31</sup> Srov. Tzvetan Todorov, který k tomu připojuje příklad: „Jestliže řeknu ‚dítě‘, slouží toto slovo k popisu nějakého objektu, k výčtu jeho vlastností“ (Todorov 2000: 144).

zažívá první pocit poezie. Další takový pocit zažívá při tělesném setkání se stavbou/básní. Jak jsme již řekli, poezie netkví v materiálu, nýbrž ve způsobu, jakým je ho užito. Slova básně jsou často obyčejná slova, která denně užíváme v běžné komunikaci. V básni se s nimi děje cosi zvláštního. Jsou náhle v struktuře zcela jiného komunikátu, než jsme dosud byli zvyklí. Tak se nějakým způsobem ohýbá a pomačkává jejich souvýskyt s jinými slovy. Čtenář musí hledat ideální pozici nejen své obrazotvornosti, ale především svého těla, které tuto obrazotvornost umožňuje, aby si s textem „zancoval“, aby se jím nechal za-ujmout. Pak konečně může do domu vstoupit, zabydlet jej vlastní zkušeností prostoru a rozehrát jeden z nekonečné řady příběhů, jež se mu nabízejí. Tato zkušenost prostoru je umožněna vůbec existencí těla jako takového se všemi jeho senzomotorickými schopnostmi. Pro tuto skutečnost se vžil pojem „vtělená kognice“. „Naše vtělená kognice nespočívá v nějaké pasivní re-prezentaci předem fixovaného světa, nýbrž v jeho průběžném *zjednávání* – tvarování světa (včetně naší mysli) v průběhu *historie našeho jednání* v již zjednaném a dále zjednávaném světě“ (Havel; Mitášová 2004: 178–179). Pod pojmem historie je nutné si představit životní příběh. Svět je člověku nějak dán, ale v době jeho interakce se světem, si jej člověk teprve zjednává a zjedná. To znamená stane se možným pro jeho další aktivitu, pohyb.

## 7 Sémantická analýza První elegie

(1) *Elegie; První, Druhá..., Devátá*

Jiří Orten se už samotným názvem sbírkou *Elegie* zařazuje do určitého kontextu, jehož počátek najdeme už v antice. Tehdy, stejně jako dnes, platily elegie za velmi různorodý básnický žánr, jež pojil výhradně způsob zápisu, básnická forma – elegické distichon. Ačkoli byly obsahově velice často subjektivní, nebyly elegie považovány za lyriku, a to především proto, že se recitovala, nikoli zpívala. Současné elegie nemají vyhraněnou formu; pojí je zejména pocity – nostalgie, stesk, smutek nad něčím, co pominulo. Brzy uvidíme, že ani Orten z této řady nevybočuje.

Zároveň, jak si všimli mnozí interpreté, Orten zjevně navazuje na Rilkovy *Duinské elegie*. Pražský rodák byl stejně jako Orten v jistém stavu bezvýchodné situace. Na rozdíl od Ortena, který prožíval současně zklamání z lásky a strach o vlastní život vzhledem k válečnému stavu v Evropě a postupnému „řešení židovské otázky“, Rilke prostě jen ztratil inspiraci a motivaci cokoli psát. Jeho sbírka čítá deset elegií. Orten jich napsal devět. Pro nás je důležité, že Orten nejen zvoleným žánrem a názvem, ale též názvy jednotlivých básní (které prostě čísloval První, Druhá atd.) zasazuje své dílo do určitého kulturního rámce s jistou tradicí. V barthesovské terminologii bychom tedy této lexii přiřadili referenční kód \*REF. Poezie.

(2) *Děj bolesti vždy jenom nevědomě / probíhá lidmi.*

Začíná zde příběh bolesti, který bude v dalších básních rozvíjen. Výpověď pronáší anonymní, kolektivní hlas, který vzešel z lidské zkušenosti a moudrosti. Barthes takovým hlasům přiřazuje \*REF. Gnómický kód. Z hlediska fikční sémantiky jde o tzv. fikční komentáře, teoretické odbočky (Ejchenbaumův termín), popř. metanarativ (naratologický termín). Doležel je pojmenovává Z-odbočky (zobrazující odbočky). „Zobrazující odbočky jsou včleněny do fikčního textu, ale vyjadřují mínění (názory) o světě aktuálním“ (Doležel 2003: 40). Zároveň tedy odmítá pojem fikční komentář, který podle něj odkazuje pouze do fikčního světa. Seymour Chatman hovoří o směřování těchto komentářů: „Zobecnění odkazuje z fikčního světa ven k realitě, buď k univerzálním pravdám, nebo skutečným historickým faktům“ (Chatman 2008: 240–241). V rámci dnes již klasické studie *Povaha vyprávění* k tomu z trochu jiné strany přistupují autoři Robert Scholes a Robert Kellogg. V jedné části se zabývají

vztahem fiktivního a reálného světa, přičemž jej spatřují ve dvojitým rozvržení: buď jako vztah *reprezentační*, anebo *ilustrativní*. V reprezentaci v podstatě spatřují čistou mimezi (replika skutečnosti), v ilustraci symbol (jen určitý aspekt reality). Pozoruhodné je, že právě v reprezentaci spatřují cosi podobného zobrazujícím odbočkám. Zvláště vhodný se mi tu jeví výraz *připomenout*. Připomenutí určitých aspektů reality, „přičemž konvenci podřizuje empirické zkoušce její platnosti, která je mu současně prostředkem reprodukce reality“ (Scholes – Kellogg 2002: 87). Jiří Trávníček si v analýze di Lampedusova *Geparda* všimá, že tyto odbočky pracují s hlediskem antiiluzivní současnosti, což znamená, že čtenáře přenáší z času událostí do času vyprávění, do jeho aktuální přítomnosti, „tedy nemá být ‚zaklet‘ v pozorovatele dějů roku 1860 a let následujících“ (Trávníček 2003: 65). To je důležité pro pochopení čtenářské aktivity. Jde tu ricoeurovsky řečeno o *nesouladný soulad*, „v němž, se prostupují vědění i účast“ (tamtéž: 66). Čtenář se slovy Trávníčka pohybuje „v rozkmitu mezi účastí a kriticky distancovanou racionalitou“ (tamtéž).

Ze své podstaty si tedy zobrazující odbočky činí nárok na platnost v aktuálním světě. Lyrický text je specifický tím, že čtenář a priori předpokládá, že jde o citovou, subjektivní výpověď samotného autora básně. Čtenář těchto odboček je tedy vyzván k tomu, aby verifikoval takovou výpověď. Aby s ní našel společnou řeč, popř. ji jako lživou odmítl. Doležel vedle toho zmiňuje Searlovu tezi, že některé takové odbočky mohou mít platnost seriózní věty, která je sice (zde v rámci Tolstého románu *Anna Karenina*) součástí románu, není však součástí jeho fikčního světa.<sup>32</sup> Ani Lubomír Doležel nepodává přesvědčivou odpověď na otázku, jakou funkci zobrazující odbočky v narativu plní. Tím méně, jakou by mohly (pokud bychom je zde hledali) plnit v básnickém textu. I tento problém by však zasloužil důkladnou studii, která na tomto místě může zůstat pouze v jejím náznaku.

Na dalších místech v Ortenových *Elegiích* se ještě s takovými výpověďmi setkáme, z čehož lze usuzovat, že určitou roli v básnickém textu plní. Z hlediska výstavby básně vůbec se lze ptát: Není báseň jako taková tazatelem po aktuálním světě, výhradním úhelným kamenem aktuálního světa? Nejsou právě tyto odbočky, hlasy gnómičského kódu, kostrou básně jako takové? Pakliže ano, jsou ještě vůbec odbočkami, anebo plní funkci stavebních kamenů, základních kategorií básně?

---

<sup>32</sup> Viz pozn. 45 v poznámkovém aparátu k I. části Doleželovy *Heterocosmicy*.

(3) *Ke konci se blíží, / když ještě nepočal, a za počátkem / chtivě se vrací, zkušeným se stává / po zkoušce teprv. Jeho živá zkouška / ledacos bere a ledacos dává*

Načrtnutí kruhového děje bolesti. Těchto pár veršů je vlastně jakýmsi fraktálem celé sbírky. Ještě se k nim dostaneme, ale na konci *Deváté* čteme verše: „... *jsem stále plný / opustivšího, pranic nezmizelo, / dotkni se, chceš-li, nahmátneš, jak trvá / všeliká hrůza a všeliké štěstí...*“ (Orten 1947: 295). Zároveň máme co do činění s proairetismem \*AKT. „Setkání“, vycházejícím z argumentace (2). Setkání ve smyslu opuštění bachelardovského bezpečného hnízda a následného přesunu do světa bolesti. Čtenář už touto zkušeností jistě poznamenan je, proto mu nečiní problém najít své místo i v zobrazeném světě (je-li zobrazený, viz. problém zobrazujících odboček (2)).

(4) *hle, třeba volnost, nechtěnou i chtěnou, / a třeba život, je-li smrt i v smrti.*

\*SEM. Smrt; signifikant konotující rozlehlost. Smrt je všude a ve všem stejně jako život. \*\*REF. Existencialismus; je to zvláštní druh kódu, kterým odkazují na kapitolu o existencialistickém původu Ortenova psaní. Zde především odkaz na Sartrovo „Člověk je odsouzen ke svobodě“.

Partikule „hle“ nás vrací do uvažování o lyrickém subjektu a jeho komunikační schopnosti, ilokučním aktu a vůbec jeho roli v rozhovoru básně a čtenáře. Může nám připomenout uvozující příklad Salingerova Holdena Caulfielda (*Kdo chytá v žitě*) v Jedličkové *Ke komu mluví vypravěč*. Zřejmě právě touto částicí se tvoří onen „most“, „který umožňuje, že kdosi uvnitř románu (my bychom řekli i lyrické básni, doplnil DM) mluví ke komusi mimo román“ (Jedličková 1993: 7).

Takto přímo oslovený adresát, jehož místo je prozatím v aktuálním světě, se znovu stává účastníkem „hry na pravdu“, kdy se má rozhodnout, zda výpovědi pronášené lyrickým subjektem (beroucí na sebe hlas anonymní kolektivní pravdy?) může z hlediska nároku na pravdivost v aktuálním světě věřit, či nemůže. Znovu se tak atakuje čtenářova zkušenost a on je nucen vstoupit do meziprostoru mezi aktuálním světem a básní, tzn. do svého snění, odkud může najít vhodnou pozici, z níž do básně vstoupí.

Znovu se nám vrací metafora fasády. Čtenář v básni hledá okna, kterými by byl s to nahlédnout dovnitř, a dveře, kterými by mohl vstoupit, aby události, jež se mu předkládají, mohl sám za-žít. Zprvu se mu jistě jeví jako obraz, bachelardovská fenomenologie obraznosti však „vyžaduje, abychom obrazy přímo prožívali, abychom je brali jako náhlé události života. Je-li obraz nový, je nový svět“ (Bachelard 2009: 67).

(5) *Hrob nezavřel se.*

\*SEM. Smrt. \*\*AKT. Spojení; pokud jde o otevírání/zavírání, mluví Bachelard o truhlách a skříňkách. Jednak jim přisvojuje lidské vlastnosti: „Skříň a její police, sekretář se zásuvkami, truhla s dvojitým dnem jsou skutečnými orgány tajného psychologického života“ (tamtéž: 94).<sup>33</sup> Tyto objekty poskytují našemu intimnímu životu model intimity. Ale podstatněji: „Truhla a zejména skříňka, již se snáze zmocníme, jsou *předměty, které se otevírají*“ (tamtéž: 101). Bachelard se na tomto místě shoduje s Heideggerem, když říká, že v okamžiku zavření skříňky, vrací se tato do společnosti předmětů a do vnějšího prostoru. Otevřením skříňky ale veškerý vnějšek mizí, prostory se propojí, otevírá se dimenze intimity a „vše případně novosti, překvapení, neznámu“ (tamtéž). Hrob je tajemství.

Pro Ortena je motiv hrobu klíčový. Objevuje se opakovaně ve většině jeho básní. Zdeněk Kožmín si ve studii *Čas a prostor v Ortenově poezii* všiml i pozoruhodného vztahu hrobu k dalším věcem Ortenova básnického světa: „Hrob je včleněn do celého kontextu života, do všech věcí a stává se zvláštní spojnicí mezi nimi“ (Kožmín 1995: 486). Pak si ovšem nemůže nepoložit otázku „jaký prostor v tomto zasutém světě zbývá ještě pro člověkův pohyb? Je možno ještě vůbec žít?“ (tamtéž: 487). Tím pohybem je podle Kožmína pád, „pád dolů, do propasti, do nicoty, do země“ (tamtéž).

Je tu tedy evidentní vertikální pohyb směřující právě do hrobu, neboť co jiného je hrob než místo extrémně vertikální. V jistých mytologiích lze z něho vystoupat do nebe, je konečným domovem člověka, jehož bytí je také vertikální. Zde se obloukem dostáváme opět k Bachelardovi, který v eseji *Básnický okamžik a metafyzický okamžik* říká: „Ve vertikálním čase – na sestupu – se vrší ty nejhorší bolesti, bolesti bez časové kauzality, ostré bolesti bez důvodu pronikající srdce, bolesti, které nikdy neochabnou“ (Bachelard 2006: 6).

Hrob tedy můžeme chápat jako završení tohoto pohybu směrem dolů, dovršení všech bolestí. Jako retenční místo, odkud za jistých okolností může dojít k otevření a proniknutí bolestí zpět nahoru (např. při návštěvě hrobu naší milé osoby, kdy se rozesmutníme...). Bachelardovsky tedy můžeme chápat otevřený hrob stejně jako otevře-

<sup>33</sup> Stejně tak Bachelard antropomorfizuje celý dům: „... dům, který ‚přiléhá‘ ke svému obyvateli, který svými blízkými stěnami tvoří buňku těla“ (Bachelard 2009: 65–66). Takový dům chrání svého obyvatele před nebezpečími, aby udrželo intimitu člověka. Musí proto projít mnohými těžkými zkouškami. „Tak se tváří v tvář nepřátelství, zvířecím podobám bouře a uragánu, hodnoty ochrany a rezistence domu proměňují v lidské hodnoty. Dům přijímá fyzickou a morální energii lidského těla“ (tamtéž). Takový dům je pak výzvou pro člověka a jeho heroismus: „Metafyzika ‚člověka vrženého do světa‘ by měla konkrétně meditovat nad domem vrženým do uragánu, vzdorujícím hněvu nebes“ (tamtéž).

nou skříňku. Hrob, který tak ztratil svoji předmětnost, neboť se zcela vytratila dialektika vnitřku/vnějšku a stává se součástí našeho zakoušení, nikoli obraznosti. Nezávřený hrob je tedy aktuální zkušeností se světem.

(6) *Nuže, rozevlátý, / do štíhlé stavby vyslovení zmenši / svůj malý vesmír, dej mu v sobě zníti / a krve štědře rač mu nalévati.*

\*REF. Bible (Kniha Genesis). \*\*AKT. Vyslovit; znalost encyklopedie a trocha básnických zkušeností podněcuje čtenáře v rozklíčování metafory *štíhlé stavby vyslovení* jako Slova. Prvotního Slova, slova, kterým Bůh stvořil svět, tedy i vesmír a člověka. Orten celý tento rozlehlý vesmír nachází v jednom člověku a v každém člověku.

U Bachelarda bychom však mohli najít ještě jiné čtení, které bude mnohem zajímavější pro fenomenologa obraznosti. V sekvenci *do štíhlé stavby zmenši malý vesmír* se musíme primárně a trochu nepoeticky vyrovnat se zjevným nesmyslem. Jako by k nám promlouvala Alenka z říše divů. Jak lze zmenšit něco tak obrovského jako je (byť soukromý a nadto malý) vesmír do něčeho tak evidentně malého jako je štíhlá stavba? Je to nesmysl s básnickou licencí, na kterém stojí úspěch každé pohádky a jako oxymórické<sup>34</sup> vyjádření i v podstatě každé básně. V *Poetice prostoru* je mu přisouzeno místo Miniatury, místo, v němž není problém postavit dům do zrnka cizrny, kde může tloušťka vstoupit do domku Drobkové víly ukrytého v trsu trávy, nebo kde může chlapec s pytlím s šesti litrony fazolí nastoupit do kočáru o velikosti fazole. Uvnitř miniatury pak všichni mohou spatřit rozlehlé komnaty. Bachelard k tomu schopenhauerovsky říká: „Svět je má obraznost. Vlastním svět tím lépe, čím obratněji jej dokážu miniaturizovat“ (Bachelard 2009: 157). Tak se znovu vrací k přivlastnění světa díky své imaginaci. Obraz jako náhlá událost života. Každý obraz, a zejména ten nejmenší, je složen z detailů, na něž nebereme ohled, neboť zkoumáme celek. Někdy nás ale detail zasáhne a obraz se tak stane událostí. „Detail věci může být znakem nového světa, světa, který stejně jako všechny světy obsahuje atributy velikosti“ (tamtéž: 161).

Srovnání můžeme objevit u Barthesova (2005) pojednání o fotografii, kde takovému detailu říká *punctum*. *Punctum* jako něco co prolamuje všeobecný zájem, pouhé setkání se s dílem (tomu Barthes říká *studium*). *Punctum* je „jako šíp, který mě zasahuje“ (Barthes 2005: 32). Je to „bodnutí, malá trhlinka, malá skvrna, malý řez – a

---

<sup>34</sup> „Orten s oblibou vytváří obrazy neurčitosti“ (Strnadlová 1998: 56; cit. dle Štochl 2011: 20). Štochl dále ukazuje na výraznou oxymórickost ortenovského básnického světa; ta také stojí za specifickými zobrazovacími/vyjádřovacími/označovacími metodami Jiřího Orteny – blíže viz. str. 20–23.



znamená též hod kostkou“ (tamtéž). Pokud si připomeneme Cailloisovu klasifikaci her, ne náhodou nám ihned na myslí vytane kategorie *alea*, v níž se eliminují schopnosti hráče a kde vrchu nabývá prvek náhody a štěstí. „*Punctum* nějakého snímku, toť ona náhoda, která mne v něm zasahuje (zasazuje mi rány, probodává mne)“ (tamtéž), říká Barthes a my totéž spatřujeme v lyrické poezii. Nikdy autor (empirický subjekt) neví, v čem nás báseň zasáhne, zda v tom, co předpokládal, nebo v něčem, o čem ani sám neměl tušení. Gadamer tomuto šípu říká *singulare tantum*; toto bodnutí spatřuje ve slově. Ve slově, „které člověka zasáhne, kterým se člověk nechá oslovit, které v určité a jednoznačné životní souvislosti ‚padne‘ a jehož jednota plyne právě z této společné životní souvislosti“ (Gadamer 1999: 38).

Kdy však přichází toto probodnutí? Při čtení, při vidění. Při odstupu, distance od díla, která se zároveň stává setkáním. Maurice Blanchot přichází k barthesovskému *punctu* z jiné strany, přesto se oba střetávají: „Ale co se stane, když se vás to, co vidíte, ačkoli to vidíte z odstupu, dotkne nenadálým kontaktem, když je způsob vidění jistým druhem doteku, když je vidění ‚kontaktem‘ z odstupu?“ (Blanchot 1999: 27–28). Fascinace! Fascinovaný podle Blanchota nevnímá žádný reálný předmět ani reálný tvar, „neboť to, co vidí, nepatří ke světu reality, ale k neurčité scéně fascinace“ (tamtéž: 29). My bychom dodali, že scéna fascinace musí ze světa reality vyrůstat. Fascinace jistě plyne z antitetického vztahu vnímaná věc – reálná věc.

*Punctum* jistě nemá daleko už k platónské tradici. Platón si podobného šípu vedeného směrem od boha k básníku, resp. rapsódu všímá už v dialogu *Ión*, kde se teprve jeho kritika básníků rodí. Zde to bylo prozatím na úrovni rozdílu mezi vědeckým a básnickým přístupem. V *Knize třetí Ústavy* pak jde Platón ve své kritice dál a nakonec básníky ze své obce zcela vyhostí. Zajímavé však je, jak na toto uchvácení reaguje více jak o dva tisíce let později Jan Mukařovský ve studii *Záměrnost a nezáměrnost v umění*. Právě v nezáměrnosti, barthesovském *punctu*, spatřuje Mukařovský gesto k aktivní účasti diváka/čtenáře. Je to právě toto „stržení“, bezprostřední uchvácení, jež z díla činí přímou součást divákova života“ (Mukařovský 1971a: 117).

(7) *Jen jaký květ a jakou, jakou barvu? / Nalézti zeleň, běl, žluť citronovou / a okru, mnoho okru namíchatí, / aby se zdálo mluvit nevýslovné, / aby se zjevil temný smysl zrady, / nalézti listy, jež se přivírají / k dlouhému spánku, listy, něžná víčka, / před proudem světla která ochraňují.*

Podle Bachelarda není svět substantivního, nýbrž adjektivního řádu. Substanci bez vlastnosti tak můžeme chápat jako bod v prostoru, který nám však ani o sobě, ani o prostoru, který jej obklopuje, nic neříká. Přívlastkem se teprve tento prostor nějak charakterizuje. Tak můžeme tyto verše chápat jako setkání s prostorem na počátku, s prostorem v mlze. Lyrický subjekt se setkává se světem, kterému nerozumí, nedokáže jej popsat.

\*AKT. Zjednání. Prostor nikdy nevidím, vidím ovšem věci, které v něm *jsou*. Prostor tedy musí být průhledný, abych tyto věci mohl vidět, zároveň musí být kontrastní, aby se mi tyto věci plně zjevily. Tak se zároveň zjeví prostor k čtenářově pohybu: čtenář vidí své možnosti. Ortenův lyrický mluvčí se tu dostává do pozice, v níž se mu tento svět jeví neprůhledným, tzn. je před okamžikem, kdy jej má zjednat.

\*\*HER. Záhada 1. Formulace. V tuto chvíli se ovšem lyrický mluvčí stává i fokalizátorem. Protože čtenář vidí to, co lyrický subjekt, mluvili bychom tu podle Balové (2004) typologie o interním fokalizátoru, neboli o fokalizátoru spojeném s postavou. Poprvé tu tak narážíme na komplexnější naratologický problém. Zaprvé, zda a do jaké míry lze mluvit o lyrickém subjektu zároveň jako o postavě vyprávění, a zadruhé, zda interní fokalizace není *vůbec* způsobem poezie. Zde je potřeba nezaměňovat anonymní, gnómičský hlas „zobrazujících odboček“ (2) s vševědoucím vypravěčem, jemuž Balová přisuzuje tzv. externí fokalizaci.<sup>35</sup> Gnómičský kód klade nároky na platnost v aktuálním světě, kdežto řeč vševědoucího vypravěče zůstává v rámci fikčního světa a jen zde nabývá platnosti.

Tak se nám začíná lyrická báseň vyjevovat jako sousled kolektivního, anonymního hlasu a hlasu subjektu-postavy, ve vztahu komplementarity. Je také nutné připomenout, že Ortena považujeme za existencialistického básníka, kdy jeho básnický mluvčí chápe svoji existenci ve světě jako nadbytečnou, neztotožňuje se s vlastním tělem, ale vnímá je v ostrém kontrastu k ostatním věcem světa. Jako interní fokalizátor se tedy nadto nemá kam přesouvat, neboť objektem jeho uvažování je stále on sám. A je stále nucen se vyrovnávat s moudrostí světa, jež mu říká neměnné pravdy.

---

<sup>35</sup> „Termínem externí fokalizace potom označujeme situaci, kdy jako fokalizátor funguje anonymní činitel (egent) mimo fabuli“ (Balová 2004: 149).

(8) *Tvé oči ve chvíli, kdy světlo zhaslo! / Mladost tvých úst, když nad svou tmou jsi stál!*<sup>36</sup> / *Dovím se, bědný, co se s tebou dělo?*

V (6) je apostrofa *rozevlátý, zde bědný*; oba přívlastky směřují k samotnému básnickému já. Podle Štochla je to úryvek „součástí promluvy ‚Pána‘ k (lyrickému) subjektu“ (Štochl 2011: 110). Šlo by tu tedy o rozhovor Boha s člověkem, který má v literatuře velkou tradici už od Bible, pročez \*REF. Bible (rozhovor).

Zároveň však Orten Bohu bere jeho boží schopnosti, zde vševědoucnost. Uvidíme ještě dále, že Orten takto s „Pánem“ nakládá opakovaně. Je tu tedy zvláštní druh hermeneutického kódu, kdy záhada nesměruje k Bohu (Je Bůh? Kde je Bůh? apod.), nýbrž od Boha k lidem (Kdo je člověk? Jaký je?) \*\*HER. Záhada 2. Dějiny.

(9) *Mlčel jsem, Pane, jenom moje srdce / křičelo ještě, ještě vzpíralo se, / pád zdržovalo, který nelze zdržet, ty neplač, křičelo, ty nesmíš plakat, / neplač, hrud' neunese*

\*REF. Bible (rozhovor). Odpověď lyrického subjektu.

(10) *vždyť vím, kde nejraději plakala bys, / znám všechna místa na tvém drahém těle, / ze všech tvých slz jsem druhdy ochutnával / a co jich bylo, co jich jenom bylo, / co jich bude, co jich musí býti! / Neviním tebe, že mne zrazuješ. / Já vím, já dobře vím, že přišel trest / a prázdné ruce své mu nastavuji, / ať bere těm, co braly.*

\*REF. Milenci (rozhovor). Apostrofa se od Boha přemístila k milé lyrického subjektu. Básníkovo já se střídavě obrací na „Pána“ a na svou dívku a jako by mezi nimi nedělal rozdílů. Oba jsou pro něj stejně nedostupní, oba jej nějakým způsobem zradili.

Dramatická scéna. Zůstává dialogická forma a patos utrpení hrdiny. Vrcholí tu zároveň jedna dramatická sekvence, započatá už prvními verši. Je tu tedy možná revize dosavadních termínů – lyrický subjekt se jeví jako lyricko-epický hrdina a svět básně jako prostor událostí. Hrdina podává svědectví svého zraku o událostech a ty jediné má čtenář k dispozici. Proto tu hovoříme o interní fokalizaci. Anonymní, kolektivní výpovědi vytváří pole pro jinou činnost čtenáře – můžeme je chápat jako mosty

---

<sup>36</sup> V *Červené knize* tyto verše původně vypadaly následovně: „*Tvé oči ve chvíli, kdy přišlo ticho! / Mladost tvých úst, když nad tichem jsi stál!*“ a zároveň mezi 2. a 3. sloku Orten vložil ozávkované verše (verše, o nichž pochyboval), které se pak ve vydání z roku 1947 už neobjevily: „*Já tenkrát nesměl již. / Lilii, řekla, lilii / zabýváš*“ (obě cit. dle Křížková 1994: 247). Jenom potvrzují přední Ortenovu motivaci k psaní *Elegií* – zklamaná láska.

mezi fikčním a aktuálním světem a tak zjednodušovat samotnou čtenářskou aktivitu ve světě básně.

(11) *V trafikce žádné bolest nerozměníš, / neboť je věčná.*

\*REF. Gnómický kód.

Nekonečnost příběhu bolesti, naznačená na začátku básně, je tu zasazena do velmi konkrétního místa trafiky. Je to prostor, který může být vymezen např. nějakým oknem, výlohou s novinami atd... je to zkrátka zcela zabydlený prostor, ovšem pouze dočasně; není to rodný dům, který by mohl být předmětem našeho vzpomínání, je uzamčený a přístupný jen pro někoho, kdo s ním měl zkušenost. Trafika tedy neobsahuje žádné vstřícné gesto intimity; slouží k rozměňování, takže leccos v ní rozměnit lze, ovšem něco tak intimního, jako je bolest, ne.

(12) *Potácet se budeš / od viny k vině, od nepláče k pláči, / od strachu k bázni, od úzkosti k muce, / od krutých stisků, od hanby a špíny / k samotě strašné, která není sama. / Jen sliny rozkoše budeš smět polykati.*

\*SEM (ale i REF). Peklo. Vina, pláč, strach, bázeň, úzkost, muka, hanba, špína – referují k nejznámějšímu peklu, *Peklu* Dantovu. Zároveň zde drama života došlo do svého středu, takže nezarazí ani ad hoc vytvořená řada: *Peklo* (Dante) – *Elegie* (Orten) – *Kde život náš je v půli se svou poutí* (Jedlička). Vedle Trávníčkem nalezeného pohybu v *Elegiích*: „proměnu vnějšího, předmětného prostoru v prostor řeči, příkládnění se ke sloům, do básně, toho posledního, s nímž lze sdílet účastenství“ (Trávníček 1996: 20), lze tu vysledovat i vzpomínaný čistě fyzický, vertikální pohyb. Teď však není jeho cílem hrob, nýbrž peklo, jakožto prostor zcela odloučený od bezpečí, intimity. V bachelardovské metafoře domu je peklo sklepem. „Dům si představujeme jako vertikální bytí. (...) Dům patří mezi výzvy našemu vědomí vertikality. (...) Vertikalita je zajištěna polaritou sklepa a půdy“ (Bachelard 2009: 41). Půda, střecha je pro Bachelarda světlem, jasností, protože okamžitě sděluje svůj původ i důvod: „poskytuje člověku přístřeší před deštěm a sluncem“ (tamtéž). Sklep, ačkoli bychom určitě našli množství důvodů, proč je pro nás užitečný, je pro Bachelarda především „*temným bytím* domu, bytím, které má účast na podzemních silách“ (tamtéž: 42). V psychoanalýze bychom pak našli analogii sklep-nevědomí.

Tak bychom mohli mluvit o interiorizaci básnického světa do světa samotného hrdiny. Je to krok, který lyrický subjekt činí mimo svou existenciální nejistotu ve

vnějším světě, světě lyricko-epického dramatu a vrací se k čistě lyrickému sebepožítku. Naznačují se tu zřejmě limity naší analýzy.

(13) *Všimni si záclon, křesla povšimni si / a obrázků, co na stěnách tu visí, / všimni si knih a stolu, postele té, / které jsi náhle svoji tíhu vzala, / všimni si lampy, ženo, víc mi patří, / než ty.*

\*SEM. Pokoj. Konstruuje se zde konkrétní prostor pokoje se záclonami, obrázky, lampou atd. Jsou to věci, které zároveň činí prostor intimním, bachelardovský prostor „hnízda“. Hnízdo je pro francouzského fenomenologa obraznosti počátkem důvěry ve svět. Hnízdo nezná nepřátelství světa. Orten ve svých dějinách bolesti musí svého hrdinu vrátit zpět před počátek vší bolesti, před toto nepřátelství, před bolest, návrat k matce,<sup>37</sup> k počátečnímu klidu a bezpečí. Část „všimni si postele té, které jsi náhle svoji tíhu vzala“ je právě tímto návratem. Tím, že jej opustila jeho milá, se postel vrací do své původní polohy nezatěžovaná dalším tělem; hrdina ale ví, že se nelze v čase vrátit zpět. Je poznamenán, a i když se vrací zpět do situace „před dívkou“, čas jde stále dopředu, jak je vyjádřeno v posledních verších: „víc mi patří než ty“. Neboli rozpor mezi slovy (věcmi) básníka, která jediná mu zůstala a skutečnou (fikční) ženou, jež ho opustila.

(14) *Tak volalo mé srdce, příliš živé. / A nevědělo, že je ještě nechce / bohatství hlíny, náruč Boha jeho, / že nic je nechce mimo jeho svět, / než píseň; elegie.*

\*REF. Bible (Rozhovor-dokončení) S náznakem kolektivní pravdy (REF. Gnóm), že hrdinovo srdce si nenárokuje hrob ani Bůh, nýbrž jeho vlastní svět: píseň, elegie.  
\*\*AKT. Zemřít. \*\*\*REF. Poezie. (1)

(15) *Když odsouzení na smrt odsouzení / poslední prosbu smějí vysloviti / a nežádají život, tehdy, vezte, / jen soucit brání jim a stud a bázeň, / že soudce rozpačky by mohly stihnout / z nevyplnitelnosti. / O tabák raději pak poprosí / a o večeri; o ubohou rozkoš; / o dobrý doušek, jenž by hrdlo svažil, / to hrdlo, které bude zardoušeno. / Chápavě, rychle napijí se vína / a naznačí, že bylo velmi chutné, / neboť jsou dobří: pro svědomí kata / je pěkné přec se trochu přetvařovat. / A pokorně když nocí poslední / se k poslednímu ránu promodlili, / jdou bez nucení, mlčky na porážku, / tam na nádvoří, kde jitřní zima / může se jejich teplou krví zahřát.*

---

<sup>37</sup> Častý Ortenův motiv asi nejproklamativnější v básni *V mamince (Cesta k mrazu)*.

\*SEM. Soud. \*\*AKT. Zemřít. Prostor vězení a popravčí místnosti se tu zobrazuje už pomocí přímé narace. Je tu vložený příběh o odsouzcích, které hrdina zachycuje v okamžiku, kdy mohou vyslovit svá poslední přání před popravou. Zřejmě by si chtěli vymoci milost, ta je však pro soudce nesplnitelná, osud je zpečetěn a odsouzcenci to vědí, a proto, aby nepromrhali svá přání, poprosí o večeři, o tabák... „o ubohou rozkoš“.

Rozvrh světa básně se tu najednou potýká s invazí prostoru, který do něj zdánlivě nepatří. Jednak tento heterotopní prostor<sup>38</sup> může plnit intertextuální funkci (REF. Poezie. Odkaz např. na Máchův *Máj*), parabolickou funkci (jako znázornění obecné pravdy o pokoře), metaforickou funkci (která odkazuje k následující lexii (16)), ale také čistě vyprávěcí funkci.

Je zřejmé, že takto mnohvrstevnatý autonomní text bude pro komplexní pochopení básně komplikovaným prvkem, který, ač narativ, ji vrhá zpět do lyriky. Vrátime-li se však k její prostorovosti, k její „horizontální“ struktuře, jak ji koncipuje Gabriel Zoran (2009), vyjeví se poměrně jednoznačně především jako scéna, čímž se celá tato část vrhá opět do dramatického žánru. „Dějovou zónou“<sup>39</sup> je soud, který tu probíhá na dvou rovinách – ve své explicitní, paradoxně však metaforické podobě jako skutečný soud se skutečnými odsouzcenci (15), a v implicitní podobě fikčního soudu, který vede milá hrdiny (16). Pro pochopení funkce této narativní události v komplexu celé básně je inspirativní i Zoranův pojem „Zorného pole“, jež sice vymezuje prvky textu na ty, které lze chápat jako něco, co je „tady“ a na ty, které jsou mimo, jako na ty „tam“, vzápětí však Zoran dokládá, že by zorné pole „nemělo být chápáno jako fokalizovaná, přesně lokalizovaná prostorová jednotka“ (Zoran 2009: 47). To znamená, že v teorii zorného pole můžeme chápat celý zmíněný narativ i s následující částí (16) jako rozštěpenou událost ve fikčním světě příběhu bolesti.

Narativ z prostředí soudu a popravy pak syntetizuje čtenářovu paměť a každý bod jeho četby se tak stává součástí celého komplexu vztahů, jež básník předdefinovával svým verbálním výběrem. Jedině tak může dojít k propojení (15) a (16) a dojít k vztahům i k ostatním částem básně, z nichž čtenář rekonstruuje právě *takový* pří-

---

<sup>38</sup> Foucault, M.: O jiných prostorech, in: *Myšlení vnějšku*, Praha, Hermann & synové 2003, s. 71–86. Odkazují zde na pojem heterotopního prostoru, jak jej zavedl Michel Foucault, jako prostoru, který se nachází uvnitř většího společenského prostoru, který však vykazuje zvláštní způsob své vnitřní existence, a proto je okolím vnímán vnějšku jako něco, co se vylučuje, co tvoří jakousi niku společnosti (např. hřbitov, blázinec, kostel atd.).

<sup>39</sup> „Dějová zóna není definována prostorovou kontinuitou nebo jasnými topografickými hranicemi, ale spíše rozsahem událostí, které se v ní odehrávají. (...) je definována spíše svými vztahy k jiným událostem, které se odehrávají před nebo po ní“ (Zoran 2009: 47).

běh a ne jiný. Obdobně hovoří i Uri Margolin, který se přímo dotýká problému narativního aktu uvnitř fikční scény, přičemž důraz je kladen právě na prožitek. Takový narativní akt se „posouvá od fiktivního líčení a komentování preexistujících stavů a událostí nejprve k bezprostřednímu referování o tom, co prožívá referující hlas a poté k projekcím světa nebo mentální simulaci možných situací“ (Margolin 2008: 75).

(16) *A já jsem o polibek poprosil. / A oči zavřel jsem. A pil / kalíšek rmutu. Potom odcházela. / Soucitem děsu miloval jsem ji / a lítost cítil jsem, že nemohla / mi sebe dáti (neboť jsem ji žádal, / ale jen pohledem, jako se zvíře dívá, / a ona neslyšela).*

\*SEM. Soud. \*\*AKT. Zemřít (přijít o lásku). Variace (15) – tentýž slovní výběr: poprosit, soucit. Druhý narativ – vzpomínka.

(17) *Klaply dveře. / K oknu jsem běžel. / Od té chvíle stále / u okna stojím, stráž, ó, stráž tam stojím, / stráž u sebe, stráž u snu, u žádosti, / stráž u lásky, jež našla svého Kaina.*

\*SEM. Soud. Dovyprávění příběhu. \*\*SEM. Pokoj. \*\*\*REF. Peklo (vynesené nad zem). Opět jako ve (12) obrací se hrdina do sebe a zde nachází věci svého světa. Pokračování „lyricko-narativní“ hranice.

(18) *Hrob nezavřel se. Hrob je otevřený.*

\*SEM. Smrt. \*\*AKT. Spojení. Viz (5). Kruh se pomalu uzavírá a potvrzuje se fraktálnost části (3).

(19) *Jen tíha kytic tlačí víko rakve. / Zvadnou ty květy, nemající země!*

\*SEM. Smrt. Dovršení vertikálního pohybu směrem dolů. Nebýt květů (7), rakev se otevře. Květy jako doprovod smrti, jako „pomocná ruka“, milost na cestě na „druhou stranu“. Zjednaný svět se hroučí, květy jsou opět bez barev, vše se vrací na svůj počátek, aby se celé zase mohlo odehrát.

(20) *Smuteční hosté domů rozejdou se. / V kočárech družnosti ti vzdálenější / pobídnou koně, aby tryskem jeli. / Pak přijde on, nebohý starý hrobník. / Přihnul si trochu chvíli před obřadem / a zeslábl, je slabý jako dítě. / Lopatu sotva jeho ruce zdvihnou. / Nabere hlíny jako pohlazením / a něžně, něžně zabuší ta hlína / tam, kde je rakev, a tam, kde je mrtvý.*

\*SEM. Hřbitov. Je vymezen smutečními hosty, cestami (po nichž musí přijet kočáry s koňmi), postavou hrobníka, který drží lopatu, hlínou, rakví.

Narativní událost, která završuje vnitřní příběh soudu a vnější příběh bolesti. Obé končí na hřbitově, který čtenář vidí opět očima hrdiny (viz (7)).

(21) *Drcená ústa, chcete „vítej“ říci?*

\*AKT. Vyprávět příběh. V mrtvém zavřeném v rakvi se vrací celý příběh bolesti na začátek. Odbyla se ona „zkouška“ z prvních veršů, došla svého konce a „za počátkem chtivě se vrací“ (3).

Jako by se lyrický mluvčí ptal svého mrtvého, zda chce říci „vítej“ a nebo něco jiného. Ústa, která chtějí něco sdělit, ale ještě neví přesně co. Ne náhodou končí Balzacova novela *Sarrasine* stejně („A markýza zůstala zamyšlená.“ Barthes v tomto aktu spatřuje profil textu jako takového. Je podle něj „zamyšlený“. „Je plný významu, a přitom se zdá, že si v záloze uchovává nějaký poslední význam, který nevyjadřuje“ (Barthes 2007: 362).

Není to přesně to, co činí poezie? Barthes svoje vývody aplikuje na klasický text, románový text, ale (skutečně náhodou?) jako by definoval ilokuční potenciál poezie. „Na co myslíte?“ chce se ptát Barthes klasického textu a stejně tak se lze ptát i zde, v případě první Ortenovy elegie. Podle Barthesa text neodpovídá, ale více se uzavírá. My bychom zde dořekli, že odpovídá čtenář.



## 8 Poslov místo doslovu

Odpovídá čtenář. V tomto jednoduchém sdělení by se mělo ukrývat vše, co se tato práce pokusila nastínit. Ve slově *odpovídá* je naznačeno, že při obcování s lyrickou básní nejde pouze o tištěný (napsaný) text, o záznam mluveného slova, jak ukazuje Walter J. Ong, ale také o komunikaci. Ukázali jsme, jak se čtenář, resp. jeho textová manifestace v podobě subjektu díla setkává s textovou manifestací autora v prostoru hry. Jak si zjednává svět, který je autorem předeslán verbálním výběrem, mezemi, které zároveň z takového světa dělají svět barthesovským slovníkem žitelný. Skutečným čtenářům pak právě literární texty, jejich četba a interpretace podle Doležela (1997) umožňují vstup do možných světů.

Maurice Blanchot zároveň v realitě čtenáře spatřuje největší ohrožení samotné četby. „Číst nějakou báseň ještě neznamená tuto báseň skutečně číst, neznamená to ani prostřednictvím této básně vstupovat do podstaty poezie. Četba básně, to je báseň sama, která se v četbě afirmuje jako dílo, báseň, která v prostoru, jenž je čtenářem udržován otevřený, dává zrod četbě, která jej přijímá, stává se schopností číst, stává se otevřenou komunikací mezi schopností a nemožností svázanou s momentem psaní“ (Blanchot 1999: 268).

Čtenářská odpověď spočívá právě v postupném rozvíjení světa díla v duchu zmiňované Goodmanovy pravděpodobnostní analýzy. Pozoruhodné je, že se ke čtenářské aktivitě jako konstituujícímu činiteli kloní i Seymour Chatman, když říká, že je zajímavé, „že naše mysl vždy zatvrzele pátrá po struktuře, že si ji tam, kde je to nutné, doplní“ (Chatman 2008: 46).

Toto postupné usebírání významu básně je snad patrné na interpretaci Ortenovy *První elegie*. I text celé této práce je odpovědí, odpovědí, která stejně jako odpověď čtenáře básně, nemůže být bez nutných redukcí významů transformovatelná do jiného řečového výkonu, než opětovného vyřčení básně. Tak ani tato práce nemůže být završena konkrétními výsledky, jasně definovanými a s obecnou platností. Nelze prozatím jasně vymezit hranice epického vyprávění a lyrického zaujetí. Ukázali jsme, že i toto básnické vytržení (*punctum*) je událost, kterou lze vyprávět. Taktéž jsme se dotkli problému času a ontologické úplnosti subjektů. Ani zde se problematičnost nesmazala.

Červenková procesualnost lyrického subjektu, jeho vývoj v rámci fikčního světa bude určitě ještě potřeba postoupit důkladnějšímu zkoumání a kritice. Stejně tak téma zobrazujících odboček, nebo komentářů, chcete-li, jako určitého principiálního založení lyrické básně, zůstává stále otevřeno a zde předložené pojednání si zdaleka neklade nárok být v této otázce posledním slovem.

Laskavý čtenář by měl tedy, pokud má o hlubší ponoření do problematiky vyprávění v lyrice zájem, číst každou kapitolu jako korpus otázek a možných odpovědí, k nimž by měl sám připojit své kritické komentáře. Nedávám tato doporučení do „předmluvy“, neboť si myslím, že by se každý takový text (ne jen ten můj, ale diskurzivní texty obecně) měl číst opakovaně. Tak jako báseň. Proto Poslov a nikoli doslov. Nic nekončí, nic se neuzavírá, některé problémy, které měli teoretici už v podstatě za uzavřené, se doufám znovu aspoň trochu pootevřeli, a jiné, o nichž třeba dosud nikdo neměl zdání, se otevřely zcela.

## 9 Soupis použité literatury

- Balová, Mieke (2004):** Fokalizace, přel. Kotásek, M., in *Aluze*, č. 2–3, s. 147–154.
- Bahbouch, Ivan (2002):** Struktura pravdě podobného příběhu, in *Psychologie Dnes*, č. 7–8, s. 28–29.
- Bachelard, Gaston (2009):** *Poetika prostoru*, přel. Hrdlička, J. (Praha: Malvern), 245 stran.
- Bachelard, Gaston (2006):** Básnický okamžik a metafyzický okamžik, přel. Hrdlička, J., in *Souvislosti*, č. 3, s. 4–8.
- Barthes, Roland (2005):** *Světlá komora: poznámka k fotografii*, přel. Petříček, M. (Praha: Fra), 123 stran.
- Barthes, Roland (2006):** Smrt autora, přel. Jirsa, T., in *Aluze*, č. 3, s. 75–77.
- Barthes, Roland (2007):** *S/Z*, přel. Fulka, J. (Praha: Garamond), 431 stran.
- Bartlová, Milena (2012):** *Skutečná přítomnost* (Praha: Argo), 407 stran.
- Bauer, Michal (1997):** Interpretace Ortenovy poezie českou literární kritikou 40. a 50. let, in *TVAR 8 – edice TVARy*, č. 6, 32 stran.
- Bednář, Kamil (1940):** *Slovo k mladým* (Praha: Václav Petr), 32 stran.
- Bílek, Petr A. (2003):** *Hledání jazyka interpretace: k modernímu prozaickému textu* (Brno: Host). 360 stran.
- Bílek, Petr A. (2006):** K hledání hranice, kdo kde co v lyrice mluví, in *Česká literatura 54*, č. 2–3, s. 140–147.
- Blanchot, M. (1999):** *Literární prostor*, přel. Kohoutová, M., Pacvoň, M. (Praha: Herrmann & synové), 382 stran.
- Brousek, Antonín (1967):** Hrst kamínků na nepřítomný hrob Jiřího Ortena, in Kocián, J. a Křížková, M. (eds.), *Čemu se báseň říká* (Praha: Československý spisovatel), s. 9–26.
- Caillois, Roger (1998):** *Hry a lidé*, přel. Vangeli, N. (Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon), 215 stran.
- Čermák, Ivan (2003):** Psychologie v narativní tónině se vynořila v souvislostech, in *Československá psychologie 67*, č. 6: s. 513–530.
- Čermák, Ivan (2006):** Narativně orientovaná analýza, in Blatný, M. (ed.): *Metodologie psychologického výzkumu: Konsilience v rozmanitosti* (Praha: Academia), s. 85–109.

- Černý, Jiří (1968):** *Fotbal je hra* (Praha: Československý spisovatel), 161 stran.
- Černý, Václav (1992):** *První a druhý sešit o existencialismu* (Praha: Mladá fronta), 152 stran.
- Červenka, Miroslav (2003):** *Fikční světy lyriky* (Praha – Litomyšl: Paseka), 84 stran.
- Delleuze, Gilles (2003):** *Foucault*, přel. Pelikán, Č. (Praha: Herrmann a synové), 192 stran.
- Doležel, Lubomír (2003):** *Heterocosmica* (Praha: Karolinum), 312 stran.
- Eco, Umberto (2010):** *Lector in fabula: Role čtenáře aneb interpretační kooperace v narativních textech*, přel. Frýbort, Z. (Praha: Academia), 292 stran.
- Fink, Eugen (1993):** *Hra jako symbol světa*, přel. Petříček, M. (Praha: Český spisovatel), 272 stran.
- Fořt, Bohumil (1998):** Některé poznámky k Aristotelově Poetice v souvislostech s teorií možných světů užívanou v současné sémantice, in *Aluze*, č. 2–3, s. 104–105.
- Foucault, Michel (2003):** O jiných prostorech, in *Myšlení vnějšku*, přel. Pelikán, Č. (Praha: Hermann & synové) s. 71–86.
- Frye, Northrop (2003):** *Anatomie kritiky*, přel. Ficová, S. (Brno: Host), 440 stran.
- Gadamer, Hans-Georg (1999):** *Člověk a řeč (výbor textů)*, přel. Čapek, J. a Sokol, J. (Praha: OIKOYMENH), 154 stran.
- Havel, Ivan M. a Mitášová, Monika (2004):** Prostor prožívaný jako prostor k jednání, in Ajvaz, M.; Havel, I. M.; Mitášová, M. (eds.): *Prostor a jeho člověk* (Praha: Vesmír), s. 153–220.
- Heidegger, Martin (2004):** Budovat, bydlet, myslet, in Ajvaz, M.; Havel, I. M.; Mitášová, M. (eds.): *Prostor a jeho člověk* (Praha: Vesmír), s. 293–326.
- Heidegger, Martin (2006):** *Básnický bydlí člověk*, přel. Chvatík, I. (Praha: OIKOYMENH), 203 stran.
- Hejk, Jan (2007):** Programové vystoupení mladých autorů sdružených okolo Kamila Bednáře, in Fedrová, S., Hejk, J., Jedličková, A. (eds.): *Poetika programu – program poetiky* (Praha: ÚČL AV ČR) s. 21–34.
- Helmstetter, Rudolf (1999):** Lyrický postup: Lyrika, báseň a básnická řeč, in Pechlivanos, M. et al.: *Úvod do literární vědy*, přel. Petříček, M. (Praha: Herrmann a synové), s. 36–51.

- Herman, David:** Cognitive Narratology, in *The Living Handbook of Narratology*, in Hühn, P. et. al. (eds.) [online], Hamburg, Hamburg University Press. Dostupné z [http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Cognitive\\_Narratology](http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Cognitive_Narratology)
- Hogenová, Anna (1998):** K problematice těla, in Hogenová, A. (ed.): *Pohyb a tělo* (Praha: Karolinum), s. 71–84.
- Hohler, Vilém (1998):** Úvahy o estetice lidského těla, in Hogenová, A. (ed.): *Pohyb a tělo* (Praha: Karolinum), s. 60–68.
- Huizinga, Johan (2000):** *Homo ludens*, přel. Vácha, J. (Praha: Dauphin), 300 stran.
- Chatman, Seymour (2000):** *Dohodnuté termíny*, přel. Ptáčková, B. a Ptáček, L. (Olomouc: Univerzita Palackého), 259 stran.
- Chatman, Seymour (2008):** *Příběh a diskurs*, přel. Orálek, M. (Brno: Host), 328 stran.
- Chrz, Vladimír (2003):** Narativní strukturace zkušenosti, in Svoboda, M.; Humpolíček, P.; Humpolíčková, J. (eds.): *Sociální procesy a osobnost* (Brno: FF MU v Brně), s. 134–138.
- Ingarden, Roman (1967):** *O poznávání literárního díla*, přel. Jechová, H. a Patocka, J. (Praha: Československý spisovatel), 277 stran.
- Iser, Wolfgang (2001):** Apelová struktura textů, in Sedmidubský, M.; Červenka, M.; Vízdalová, I. (eds.): *Čtenář jako výzva* (Brno: Host), s. 39–61.
- Jedličková, Alice (1993):** *Ke komu mluví vypravěč? Adresát v komunikační perspektivě prózy* (Praha: ÚČL AV ČR), 123 stran.
- Jedličková, A. a Fedrová, S. (2011):** Konec literárního špenátu aneb Popis v intermediální perspektivě, in *Česká literatura* 59, č. 1, s. 26–59.
- Kapustová, Andrea (2011):** Valence lyrického subjektu, in *Česká literatura* 59, č. 3, s. 394–415.
- Kotrba, Michal (1998):** Tělo a svoboda, in Hogenová, A. (ed.): *Pohyb a tělo* (Praha: Karolinum) s. 157–163.
- Kožmín, Zdeněk (1995):** Čas a prostor v Ortenově poezii, in Kožmín, Z.: *Studie a kritiky* (Praha: Torst), s. 486–494.
- Křížková, Marie Rút (1994):** Nad knihami Jiřího Ortena, in Orten, J.: *Červená kniha* (Praha: Český spisovatel), s. 282–321.
- Kubín, Václav (1972):** Báseň a hra (Nad knihou Johana Huizingy *Homo ludens*), in *Česká literatura* 20, č. 1, s. 57–65.

- Lachmannová, Renate (2001):** Intertextualita a dialogičnost, in Sedmidubský, M.; Červenka, M.; Vízdalová, I. (eds.): *Čtenář jako výzva* (Brno: Host), s. 243–270.
- Lotman, Jurij Michajlovič (1990):** *Štruktúra umeleckého textu*, přel. Hamada, M. (Bratislava: Tatran), 372 stran.
- Margolin, Uri (2008):** *Kognitivní věda, činná mysl a literární vyprávění*, přel. Zykmond, H. (Praha: ÚČL AV ČR), 94 stran.
- Margolin, Uri (2012):** CO, KDY a JAK: K otázce postavy v literárním vyprávění, přel. Petr, J., in *Slovo a smysl 18*, č. 2, s. 135–153.
- Mukařovský, Jan (1971):** Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty, in Mukařovský, J., *Studie z estetiky* (Praha: Odeon), s. 7–65.
- Mukařovský, Jan (1971a):** Záměrnost a nezáměrnost v umění, in Mukařovský, J., *Studie z estetiky* (Praha: Odeon), s. 116–147.
- Mukařovský, Jan (2001):** Lyrika, in Mukařovský, J.: *Studie (II)* (Brno: Host), s. 71–73.
- Navrátil, Václav (2003):** Umění a filosofie, in Navrátil, V., *O smutku, lásce a jiných věcech* (Praha: Torst), s. 42–64.
- Ong, Walter J. (2006):** *Technologizace slova*, přel. Fantys, P. (Praha: Karolinum), 238 stran.
- Orten, Jiří (1947):** *Dílo Jiřího Ortena: Poesie* (Praha: Václav Petr), 460 stran.
- Orten, Jiří (1994):** *Červená kniha* (Praha: Český spisovatel), 327 stran.
- Pallasmaa, Juhani (2012):** *Oči kůže*, přel. Janata, M. (Zlín: Archa), 96 stran.
- Papoušek, Vladimír (2004):** *Existencialisté* (Praha: Torst), 465 stran.
- Pavel, Thomas (1997):** Přínos Lubomíra Doležela současné literární vědě, přel. Kaiser, P., in *Česká literatura 45*, č. 6, s. 563–569.
- Pavlok, Bohumil P. (1946):** Jiří Orten: Elegie, in *Akord 13*, s. 313–314.
- Petříček, Miroslav (2009):** *Myšlení obrazem* (Praha: Herrmann a synové), 204 stran.
- Prince, Gerald (2009):** Ještě k narativitě, přel. Línek, J., in *Aluze*, č. 2, s. 40–45.
- Ricoeur, Paul (2002):** *Čas a vyprávění II: Konfigurace ve fiktivním vyprávění*, přel. Petříček, M. (Praha: Oikoymenh), 245 stran.
- Ryanová, Marie-Laure (1997):** Možné světy v soudobé teorii literatury, přel. Červenka, M., in *Česká literatura 45*, č. 6, s. 570–599.
- Ryanová, Marie-Laure (2010):** Narativní prostor, přel. Čurdová, V., in *Aluze*, č. 3, s. 38–46.

- Scholes, R. a Kellogg, R. (2002):** *Povaha vyprávění*, přel. Sečkař, M. (Brno: Host), 328 stran.
- Staiger, Emil (1969):** *Základní pojmy poetiky*, přel. Černý, M. a Veselý, O. (Praha: Československý spisovatel), 192 stran.
- Stierle, Karlheinz (2001):** Co je recepce u fikcionálních textů, in Sedmidubský, M.; Červenka, M.; Vízdalová, I. (eds.): *Čtenář jako výzva* (Brno: Host), s. 199–242.
- Strnad, Vratislav (2002):** Cestou příběhu, in *Psychologie Dnes*, č. 7–8, s. 18–19.
- Šlangalová, Věra (1991):** Zdrobněliny a opakování v dětské poezii, in *Naše řeč* 74, č. 2, s. 63–68.
- Dostupné také viz: [http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=6997#\\_ftn1](http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=6997#_ftn1)
- Štochl, Josef (2011):** *Svět díla Jiřího Ortena* (Praha: Torst), 356 stran.
- Todorov, Tzvetan (2000):** *Poetika prózy*, přel. Pelán, J. a Valentová, L. (Praha: Triáda), 333 stran.
- Trávníček, Jiří (1996):** Divadlo bolesti, in Trávníček, J., *Poezie poslední možnosti* (Praha: Torst), s. 19–36.
- Trávníček, Jiří (2003):** *Příběh je mrtev? Schizmata a dilemata moderní prózy* (Brno: Host), 300 stran.
- Turner, Mark (2005):** *Literární mysl: O původu myšlení a jazyka*, přel. Trávníčková, O. (Brno: Host), 278 stran.
- van der Laan, Dom Hans (2012):** *Architektonický prostor*, přel. Janata, M. (Zlín: Archa), 243 stran.
- Walton, Kendal L. (1990):** *Mimesis As Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts* (Cambridge: Harvard University Press), 450 stran.
- Weimar, Klaus (2009):** Kde a co je vypravěč, přel. Vinšová, M., in *Aluze*, č. 1, s. 32–38.
- Zoran, Gabriel (2009):** K teorii narativního prostoru, přel. Navrátilová, S.; Urbanová, I.; Chromcová, J., in *Aluze*, č. 1, s. 39–55.
- Zumthor, Peter (2009):** *Promýšlet architekturu*, přel. Hermanová, E. (Zlín: Archa), 91 stran.