

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav románských studií

Diplomová práce

Bc. Johana Bratská

**„Kým jsme pro současnou francouzskou poezii?“
Hledání identity v básnické sbírce *La Chute des temps* Bernarda Noëla**

„Who are we for the contemporary French poetry?“
The Search for Identity in the Poetry Collection *La Chute des temps* by Bernard Noël

Praha 2016

Vedoucí práce: doc. PhDr. Eva Voldřichová Beránková, Ph.D.

Poděkování:

Ráda bych tímto poděkovala vedoucí mé diplomové práce doc. PhDr. Evě Voldřichové Beránkové, Ph.D. za cenné rady a za čas, který mé práci věnovala i v této uspěchané době. Dále bych chtěla poděkovat své rodině, manželovi, kolegům a přátelům za neutuchající podporu „dílo dokončit“.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala 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 27. července 2016

.....

Abstrakt (česky):

Diplomová práce „*Kým jsme pro současnou francouzskou poezii?*“ *Hledání identity v básnické sbírce La Chute des temps Bernarda Noëla* si klade za cíl prozkoumat současnou – v tomto případě primárně francouzskou – poezii. V první části se ptá po příčinách úpadku poezie ve smyslu čtenosti a oblíbenosti tohoto žánru a hledá odpověď na otázku, jaký přínos má četba poezie pro současného čtenáře. Na základě analýzy textů literárních kritiků, teoretiků a básníků dochází k závěrům, které ve druhé části aplikuje na rozbor konkrétního textu francouzského básníka Bernarda Noëla *La Chute des temps*. Analyzuje hledání identity „já“ autora a čtenáře, hudebnost ve verších jako autorův podvědomý podpis, vztah mezi tělem básníka, čtenáře a samotné básně a v neposlední řadě metaforu kůže jako hranice mezi vnitřním a vnějším.

Klíčová slova:

současná francouzská poezie, doslovnost, nová lyrika, Bernard Noël, identita subjektu, básnický prostor, hudebnost, tělesnost

Abstract (in English)

The diploma thesis „*Who are we for the contemporary French poetry?*” *Searching for identity in poetry collection La Chute des temps by Bernard Noël* aims to explore the contemporary – in this case primarily French – poetry. The first part is asking about the causes of poetry decline in sense of readership and popularity of such genre and seeks for an answer to the question what contribution does the poetry reading bring for a contemporary reader. Based on analysis of texts by literary critics, theoreticians and poets, the paper comes to conclusions, which are applied in the second part on the analysis of particular text by French poet Bernard Noël – *La Chute des temps*. The paper analyses the search for an identity „I“ of the author and the reader, the musicality in verses as subconscious signature of the author, the relationship between the body of the poet, the reader and the poem itself and, last but not least, the metaphor of skin as the boundary between the inside and the outside.

Key words:

contemporary French poetry, literality, new lyric, Bernard Noël, identity of a subject, poetic space, musicality, flesh

Obsah

1	Úvod.....	7
2	Poezie očima současných teoretiků.....	11
2.1	(D)oceňování francouzských básníků	16
3	Odkud kam ve francouzské poezii 20. století	19
3.1	Od začátku 20. století po šedesátá léta ve francouzské poezii	19
3.2	Poezie ve dvou dekadách.....	24
3.2.1	Sedmdesátá léta ve francouzské poezii	24
3.2.2	Osmdesátá léta ve francouzské poezii.....	26
3.3	Prezentace nejvýznamnějších básníků (nejen) let sedmdesátých a osmdesátých	27
4	<i>Já</i> , Bernard Noël	33
4.1	Noël a odkaz budoucím	35
5	Pád, vodopád či úpadek doby, aneb sbírka <i>La Chute des temps</i>	40
5.1	Výstavba básně <i>La Chute des temps</i>	42
5.1.1	Numerologie.....	43
5.1.2	Hledání smysluplného rytmu	44
5.1.3	Záblesky fugy	50
5.2	Identita subjektu	53
5.3	Tělosloví.....	57
6	Závěr.....	63
	Résumé en français.....	66
	Bibliografie.....	68

1 Úvod

Od osmdesátých let se mnohé diskuze zabývají „krizí poezie“, stejně jako jejím „rozkvětem“. Obliba poezie u čtenářů klesá, málo se čte, na školách se téměř neučí, v médiích, která nejsou na poezii nebo literaturu vysloveně zaměřena, je jí věnován velmi malý prostor. Také role básníka v očích čtenáře se od první poloviny 20. století výrazně změnila. V extrémním případě nahlíží současný čtenář na básníka jako na hrdou osobnost, pohybující se jen ve svém světě slov, která neprojevuje zájem ani snahu vtáhnout čtenáře do svého světa. Na druhou stranu nelze přehlédnout ani markantní nárůst sbírek vydávaných během jednoho roku, semináře a kulturní aktivity zaměřující se na poezii a další snahy, které mají vrátit poezii „do hry“ o každého čtenáře.¹

Současně nelze opomenout řadu debat a diskuzí probíhajících na poli kritiky poezie. Zejména pak „spor“ mezi příznivci „obnovené lyriky“ a jejími odpůrci, mezi které patří především zastánci „doslovné neboli konkrétní poezie“, aneb poezie, která na sebe bere naprostou odpovědnost vůči jazyku, poezie, pro kterou slovo představuje magnetické pole nesoucí všechny vlastnosti, včetně psychických. V průběhu dvou posledních desetiletí (1990 a 2000) se teoretikové současné poetické tvorby, mezi které patří např. Gleize, Pinson, Maulpoix, Prigent a mnoho dalších, přiklonili k jedné či druhé straně. Avšak najdou se i tací, kteří hledají úplně nové cesty a svými předchůdci „pohrdají“. Například literární kritik a teoretik Henri Meschonnic, autor již zmíněného díla *Célébration de la poésie (Oslava poezie)*, které vyvolalo bouřlivé debaty a vedlo až k odmítnutí Meschonnika ze strany odborné veřejnosti.

První část této diplomové práce se zaměří na sedmdesátá a osmdesátá léta 20. století ve francouzské poezii, a to především z pohledu historicko-literárního. Jejím cílem je zachytit a objasnit výše zmíněný rozpor těchto dvou desetiletí mezi obnovenou lyrikou a konkrétní poezií. Teoreticky se zaměří i na to, jaký dopad měly tyto dva rozdílné, ne-li protichůdné přístupy k poezii na výslednou tvorbu básníků tohoto krátkého období.

Hned v úvodu je třeba vysvětlit, proč byla vybrána právě tato dvě desetiletí a z jakého důvodu lze vůbec členit vývoj poezie dle desetiletí. Vzhledem k tomu, že jsou právě tato dvě desetiletí považována za počátky skutečné krize poezie, **zajímá nás, v čem tato krize tkví a zda jsou současní básníci schopni na tuto krizi nejen reagovat, ale především zda z ní hledají východiska**, zda se z poezie ještě někdy může stát vrcholný žánr.

¹ Srov. Henri Meschonnic. „Situation de la poésie“ in *Célébration de la poésie*. Lonrai: Verdier, 2001, s. 83-131.

Zmínili jsme se o „hrdosti“ básníků, která k této krizi bezpochyby částečně přispívá. Je otázkou, proč se básníci naší doby uzavírají do svého vlastního prostoru. Je to snad proto, že odmítají podporovat činnost současných médií, jakožto aktuálně nejsilnějšího nástroje získávání popularity? Nebo snad čekají na ten pravý okamžik, kdy přijde někdo/něco, kdo se ujme sjednocení současné poezie a ukáže jí nový směr? François Dominique v revue *Action poétique* tvrdí:

Roztříštění žánrů je příznakem nepokoje. Odkazy na politiku a náboženství vytvářely v minulosti z poezie výzvu a oběť, ale byly zárukou zachování širokého publika. Ať otročtí nebo revoltující, známí či marginální básníci těžili z neochvějného politicko-náboženského zájmu svůj význačný společenský status.²

Poslední směry a skupiny sdružující se za účelem propagace společných cílů se objevují v padesátých letech minulého století. V následujících letech tuto „soustředující“ roli částečně přebírají nově zakládané časopisy a revue a z toho vyplývající rozdělení poezie na daná desetiletí. Takové rozdělení se částečně řídí také existencí časopisů, popř. měnicími se uskupeními básníků s vlastními hodnotami a sdružujícími se po určitou dobu kolem jedné revue. Nevydávají se tak již manifesty či různá prohlášení jako v první polovině 20. století, avšak nelze jednoznačně tvrdit, že se básně jednotlivých autorů v posledních několika desetiletích nenesou v charakteristicky podobné linii. Samozřejmě se navzájem inspirují, komentují a probíhají mezi nimi živé diskuze. **Naším cílem je vytvořit přehled společných znaků a témat ve francouzské poezii těchto dvou desetiletí.**

Ve druhé části diplomové práce se pokusíme **proniknout „pod kůži“ díla Bernarda Noëla**, narozeného v roce 1930 a jednoho z předních aktivních básníků současné francouzské poezie. Jeho první básnická sbírka *Extraits du corps (Výtažky z těla)* vychází již v roce 1958. Na konci let šedesátých čelí obvinění z pornografie kvůli svému románu *Le Château de Cène (Hrad oběti)* – vydanému původně pod pseudonymem Urbain z Orlhaku – a jde před soud pro urážku mravů. Teprve od sedmdesátých let se Noël naplno vydává na literární cestu, po které úspěšně kráčí dodnes.

I Noël ve svém díle řeší klíčové téma současné poezie: **psaný akt a otázku, kam „až“ sahají jeho hranice**. Noëlovo dílo protíná a spojuje jedna obsahově podobná linie: „já“

² François Dominique. Disparition, apparition. *Revue Action poétique: La forme-poésie va-t-elle, peut-elle, doit-elle disparaître?*. Paris: Action Poétique, 1983, č. 133 – 134, s. 82: „L'éclatement des genres est le symptôme d'un malaise. Autrefois, les référents politiques et religieux faisaient de la poésie un enjeu et une proie, mais lui assuraient un vaste public. Serviles ou révoltés, célèbres ou marginaux, les poètes tiraient de l'imparable sollicitation politico-religieuse un statut social éminent.“

promlouvá, ptá se po původu své promluvy a jeho jazyk – ne však „já“ samo – nepřestává zpochybňovat roli svého vypravěče. Jinými slovy Bernarda Noëla:

mluvím a nic neříkám

- nic neřiká, tak nemá co říct
- jenže on mluví, proč?
- protože odmítá něco říct
- napodobuje pohyb mluvení a tím vyprazdňuje jeho podstatu a význam
- a tím obrací význam tohoto pohybu
- mluví proto, aby nic neřekl

a já z této debaty vycházím posílen: vy si myslíte, že vám něco skrývám, tím do mě vkládáte důvěru, že jsem obdařen věděním a že mám co říct.³

Postava současného básníka nemá ani tak za cíl ospravedlňovat se nebo dělat ze sebe modlu, ale spíše se nám zdá, jako by básník opravdu miloval onu *prázdnost* na dně, kde se doslova rodí jeho řeč. „Prázdnost“ zde ovšem neznamená ticho, které předchází mluvenému slovu: je tím myšlen element řeči, který slouží jako hranice, který vyznačuje její pole a který jí umožňuje harmonizovat své jednotlivé části.

Jestliže je hlavním úkolem současné poezie práce v takovéto „prohlubni“, mohli bychom zkoumat způsob, jakým báseň – v našem případě **konkrétně Noëlova *La Chute des temps* (*Pád časů*)** – působí v prostoru, ve kterém se předpokládá její zmizení až zánik, ale ve kterém se ve skutečnosti cítí velmi dobře a na svém místě. Tato práce se tak bude primárně vztahovat ke dvěma otázkám:

- **Jak se poezie a její básnický diskurz i nadále „nutí“ promlouvat? Jaký vliv má na báseň celý systém relativně libovolných omezení?**
- **Jaká je role básníka v tomto systému a co ovlivňuje směr jeho básnické dráhy?**

Vycházejí z předpokladu, že autor je omezován v procesu vytváření vzájemných vztahů v rámci systému svých výpovědí, zaměříme naši analýzu zejména na **vztah těla a řeči**, potažmo slova, a na to, jakou roli v něm hraje **subjekt a jeho identita**. Tělo je rozvrácené, jakýsi žijící blesk, který se nevyjadřuje jinak než skrze utrpení a výkřiky. Právě s tímto

³Jean Frémon, Bernard Noël. *Le double jeu du tu*. Paris: Fata morgana, 1977, s. 16-17:

„je parle et je ne dis rien

- il ne dit rien donc il n'a rien à dire
- or il parle, pourquoi?
- parce qu'il refuse de dire quelque chose
- il mime le mouvement de la diction en le vidant de sa substance et de sa signification
- par cela, il renverse la signification de ce mouvement
- il parle *pour* ne rien dire

et je sors du débat fortifié: vous croyez que je vous cache quelque chose, donc me faites *crédit* d'un savoir, d'un quelque chose à dire.“

tělesným rozčarováním přichází i otázka, kdo je všudypřítomné „já“ a „ty“, která provází čtenáře celou básní. Proto provedeme **syntaktickou analýzu na základě izotopie básnického subjektu**, ve které se pokusíme identifikovat neomezenost a nekonečnost interpretací kategorie osoby „já“.

Naším dalším východiskem pro analýzu básně budou proti sobě stojící *zpěvy* a *proti-zpěvy* ve výstavbě básně. Na této úrovni zdůrazníme silný odkaz autora na hudebnost, a právě v souvislosti s **analýzou izotopie hudebnosti** a otázkou, zda Noël v básni *La Chute des temps* cíleně či bezděčně **využívá mystické numerologie**, se na chvíli **přeneseme do světa fugy**, neboť předpokládáme úzkou souvislost úniku proti-hlasu od vedoucího hlasu, typického pro tuto formu hudební skladby.

Alternace zpěvu a proti-zpěvu, těla versus subjektu a dalších proti sobě stojících elementů: ve chvíli, **kdy se básnické porozumění světa spájí s fenomenologií**, v našem případě francouzského filozofa Merleau-Pontyho, nevidíme ve výše zmíněném navzájem si odporující prvky, ale **vzájemnou determinaci znázorňující chiastickou cestu tam a zpět**. Co je výsledkem spojování protikladů, ukáže závěr kapitoly *Tělosloví*.

Bernard Noël hledá skrze slova *příčiny úpadku doby*. My **budeme naslouchat hlasu nitra skrze jeho slova a psaný akt**, necháme je na sebe působit: budeme se tak pohybovat po rovině autor – psaný akt – čtenář a tím, že se odpoutáme od horizontály a vertikály času, se pokusíme dokázat, že **poezie má smysl i pro člověka žijícího v moderní době**.

2 Poezie očima současných teoretiků

„Jako každý lidský svět – možná více než jakýkoli jiný – i náš svět postrádá smysl.“
„Comme tout monde humain, mais plus qu'aucun autre peut-être,
notre monde est un monde en manque de sens.“⁴

Poezie vždy sloužila jako prostředník pro vymezení umělecké, literární řeči. Z historického pohledu bylo lyrické básnictví spojováno s hudbou, jak ostatně dokazují i žánry vycházející z antické tradice (např. óda, elegie atd.) a pozdější básnické formy jako sonet, které přispěly k vytvoření lyrického žánru v různých časových horizontech a dle různých autorů, jakými byli např. Ronsard, Marot, du Bellay, Nerval či Baudelaire. V průběhu 18. století se lyrika začala pojít se subjektivitou básníka, jeho vnitřními pocity a myšlenkami. Historické události tohoto století v literatuře mimo jiné vedou ke krizi významu slova samotného a k zobrazování jeho významu. Jazyk nabývá důležité komunikativní funkce, nalézá cesty k novým formám a literatura s poezií přestávají být jedinými zprostředkovateli „významu“. Na konci stejného století se však prosazuje volný verš, což vypovídá i **o jedné z identit poezie – o krizi mizejícího subjektu**, přestože subjektivita je v poezii přítomna i nadále.⁵

O skutečné krizi poezie začínáme mluvit ve druhé polovině 19. století. Autorem prvních teorií a úvah o postavení poezie a její krizi byl *kníže básníků* Stéphane Mallarmé se svou sugestivní poezií blízkou hudbě a založenou na sluchovém vjemu. Prohlašoval, že je nutné, aby poezie měla svůj vlastní specifický jazyk, schopný vyvolat ve čtenáři ideje a nechat interpretaci smyslu výhradně na něm, neboť poezie je vyhrazena jen „vyvoleným“. Pojmenovat předmět znamená dle Mallarméa zároveň popřít jeho konkrétní přítomnost. Slova, která autor volí a která znovu a znovu aktualizuje, se vzdalují od přesného významu ve snaze o dosažení nové hudby, která se vyznačuje novou sugestivní silou. Slovo slouží k tomu, aby spojilo vjem a myšlenku, symbol se stává spojením myšleného a cítěného, jež má být zprostředkováno čtenáři, a teprve verš tvoří pravé básnické slovo.

Od té doby se o krizi poezie mluví bez přestání. V průběhu 20. století byl titul *kníže básníků* samozřejmě přidělen řadě dalších, jako např. Paulu Fortovi či Jeanu Cocteauovi⁶, ale o úpadku poezie slýcháme neustále a ze všech stran. Dnešní teoretici, kteří jsou často i

⁴ Christian Prigent. *A quoi bon encore des poètes?*. Lonrai: P.O.L., 1996, s. 2.

⁵ Jean-Michel Maulpoix. *Qu'est-ce que le lyrisme*. Maulpoix [online]. 2010 [cit. 2016-07-15]. Dostupné z: <http://www.maulpoix.net/lelyrisme.htm>.

⁶ Oběma zmíněným básníkům byl oficiálně přidělen titul *Prince des poètes* neboli *Kníže básníků*. Titul byl kritizován zejména Saint-John Persem, který titul jako první odmítl. Oceňování básníci byli vybíráni akademií a literárními kritiky.

básníky, ke krizi zaujímají různé postoje. Stejně jako je dnes těžké řadit autory do literárních směrů a škol, tak i názory a pohledy na krizi poezie nelze definovat zcela jednoznačně. Jedni smysl krize popírají, druzí využívají krize k zesměšňování její podstaty. Často se také mluví o marginalizaci současné poezie, kterou zmiňuje např. François Dominique. Ten v již zmíněné *Action poétique* z roku 1993-1994 uvádí: „Současná poezie se loučí se všemi dobrými i špatnými kauzami. Nikomu a ničemu už neslouží.“⁷ Skutečnost, že se poezie dostala na okraj literatury, je podle něho způsobena pozbytím původní role básníka ve společnosti, neboť porovnáme-li např. roli básníka v první polovině 20. století a na počátku 21. století, nemůžeme přehlédnout markantní rozdíl.

Čtenáři první poloviny 20. století znali a četli „velké“ soudobé básníky. Samozřejmostí bylo aktivní zapojování básníků do sociálně-politického dění. Dnes by jistě na otázku, kdo patří mezi vaše moderní současné básníky, odpovědělo jen malé spektrum čtenářů. Čím je to ale způsobeno? Jean-Marie Gleize v rozhovoru z roku 1998 uvádí:

Považuji za naprosto mylné přisuzovat nízký počet čtenářů poezie takovému či onakému typu obsahu nebo realizaci, formě, jazyku toho nebo onoho spisovatele. Otázka vztahu čtenářů k básnické tvorbě, otázka relativního postavení poezie v celkové literární tvorbě, atd., na to vše se musí nahlížet v historické perspektivě a na základě analýzy musí být zohledněno také to, co my sami nazýváme srozumitelností, nesrozumitelností, stupněm srozumitelnosti, zřetelností, hermetičností, objektivní obtížností, druhotnou „čtenářskou“ negramotností, atd.⁸

Pod slovem *krize* lze chápat mimo jiné i absenci poezie ve společnosti a téměř nulovou medializaci současné básnické tvorby. Nedostatečná přítomnost na mediálním poli vede dokonce k diskuzím o možném zániku žánru poezie, jako např. v revue *Le Débat* z roku 1989 na téma „Absence de la poésie?“ („Absence poezie?“) či v *Action poétique* z roku 1993 – 1994 s podtitulem „La forme-poésie, va-t-elle disparaître?“ („Vymizí forma poezie?“). Podle Bernarda Noëla „slabost a rychlost vytvořily plochý svět, jehož průhledný povrch udělal všechno viditelným a lhostejným zároveň. Médii se daří uskutečnit to, v čem náboženství

⁷ François Dominique. Disparition, apparition. *Revue Action poétique: La forme-poésie va-t-elle, peut-elle, doit-elle disparaître?*. Paris: Action Poétique, 1983, č. 133 – 134, s. 84: „La poésie contemporaine fait le deuil de toutes les bonnes et mauvaises causes. Elle ne sert à rien, ni à personne.“

⁸ Jean-Marie Gleize. *La poésie contemporaine en question*. Tazatel: Lionel Destremau. Prétexxe [online]. 2014 [cit. 2016-05-15]. Dostupné z: <http://pretexte.perso.neuf.fr/ExSiteInternet>: „Je considère qu’il n’est absolument pas sérieux d’attribuer la non lecture de la poésie à tel ou tel type de contenu ou de mise en œuvre, en forme, du langage, par tel ou tel écrivain. La question de la relation du public lecteur à la production poétique, la question du statut relatif de la poésie dans l’ensemble de la production littéraire, etc. tout cela demande à être examiné en perspective historique, et considéré aussi à partir de l’analyse de ce que nous nommons lisibilité, illisibilité, degrés de lisibilité, obscurité, hermétisme, difficulté objective, analphabétisme seconde du „lecteur“, etc.“

neuspěla: dokonale ideální svět, který je nicotě vděčný za to, za co duchovní svět smyslovosti.“⁹

Poezii je v novinách, televizních či rádiových vysíláních a obecně v mediálních prostředcích vyhrazen jen minimální prostor. Nakladatelství a knihkupectví se věnují propagaci výhradně „ziskově příznivé“ literatury. Ostatně i literární kritici se velmi rychle přizpůsobili a svou pozornost obracejí na jinou než okrajovou – i kdyby výrazově hodnotnější - literaturu. Na druhé straně se objevují názory, zda by masové čtení poezie nepřispělo k úpadku a ještě hlubší krizi jazyka. Zastánců „čistého jazyka“ však stále přibývá, což se projevuje i ve zvyšujícím se počtu nakladatelů zaměřujících se výhradně na vydávání poezie, mezi které patří např. nakladatelství *Cheyne* (1980), *Cadex* (1985), *Voix d'Encre* (1990) či *Édition Wigwam* (1991).

Otázkou však je, zda ke krizi nepřispívají sami současní básníci. Zda až příliš nepodléhají tlakům kritiky a okruhy příznivců poezie nejsou omezovány jimi samotnými. Koneckonců věnuje se dostatečně velký prostor, např. na školách, k přípravě budoucích čtenářů na tak specifické čtení, jakým je čtení poezie? Nepotřebovala by současná poezie znovu naučit číst své čtenáře a neměla by být tato zodpovědnost právě v rukou tvůrců současné literatury?

Ostatně již avantgarda let šedesátých silně přispěla k prohloubení propasti mezi poezií a jejími čtenáři. J.-M. Gleize v jednom z rozhovorů řekl:

Kritická, sebekritická, teoretická a metatechnická snaha neslouží jen k prohloubení a zdůraznění otázek a k naplnění dialogu, ale také, jak se domnívám, slouží, byť nepřímo, k tomu, abychom se naučili číst, a je užitečná i z pedagogického hlediska.¹⁰

I přes řadu zde uvedených a negativně vyznívajících poznatků, stavějících současnou poezii primárně do negativních světel je třeba poukázat také na opačné tendence. Jean-Claude Pinson v písemném rozhovoru na téma současné poezie vydaném v revue *Prétexte* (sešit č. 9) v roce 1998 mezi pozitivními tendencemi uvádí např. nárůst počtu teoretických prací, odborných esejů, analýz nejnovějších básníků nebo také obecný nárůst básnické tvorby, vyšší

⁹ Bernard Noël. *Une Rupture en soi* suivi de *L'Écriture du corps*. Aix-en-Provence: ARTGO, 2011, s. 55: „minceur et vitesse ont créé un monde plat dont la surface transparente rend tout également visible et indifférent. Les médias réussissent à faire ce que les religions échouèrent à réaliser : un monde parfaitement idéal, qui doit au vide ce que le monde spirituel devait au sens.“

¹⁰ Jean-Marie Gleize. *La poésie contemporaine en question*. Tazatel: Lionel Destremau. Prétexte [online]. 2014 [cit. 2016-05-15]. Dostupné z: <http://pretexte.perso.neuf.fr/ExSiteInternet>: „L'effort critique et autocritique et théorique et métatechnique n'a pas seulement pour fonction d'approfondir et d'intensifier les questions, et d'alimenter le dialogue, mais aussi, me semble t-il, mêmes si indirectement, d'apprendre à lire, d'apporter une contribution d'ordre pédagogique.“

počet dílen tvůrčího psaní či „svátečních básníků“ zveřejňujících svou tvorbu na internetu a obecně vyšší zájem o poezii ze strany běžných čtenářů. J.-C. Pinson ve stejném rozhovoru dále uvádí:

Z post-romantické koncepce, která má za to, že poezie, nahrazující náboženský jazyk, odhalí nějakou konečnou pravdu a umožní spásnou náhražku, jsme přešli, alespoň částečně, ke koncepci, podle které je poezie především terapií, užíváním jazyka schopného odhalit novou stránku bytí.¹¹

Dnes tedy můžeme mluvit o „výpovědní“ poezii zmítané napětím protínajícím veškeré psaní: kvůli i díky své libovůli. Vztah řeči k absenci svého opodstatnění funguje na bázi „donucení“, které – daleko od jakéhokoli ohrožení diskurzu – otevírá diskurzu nekonečný prostor. Můžeme dokonce mluvit o psaném aktu doslova „na samém počátku“. Nicméně psaní a lyrická tvorba mají i dnes svůj význam, neboť jsme stále schopni si uvědomovat důležitost a podstatu této tvorby.

Christian Prigent ve svém krátkém pojednání o současné roli básníků mezi důvody, proč se věnovat právě psaní, zmiňuje:

Zprvė zkušenost, že nepsaný (*osobně* nesymbolizovaný) život podléhající *falešné řeči* je ubohý život, přičemž je nutné reagovat, určitým gestem na jazyku, na ostudu, že jsme němí a podmanění. Zadruhé konstatování, že jazyk nás všech není nikoho a že se tak musí, jak jsem již říkal, „nalézt jiný jazyk“, proto abychom mohli vyjádřit pomocí slov zkušenost, kterou na světě vnitřně prožíváme. Zatřetí paradox: jazyk, který z nás dělá „člověka“, nás osvobozuje od světa přesně v momentu, kdy nám (jazyk) tvrdí, že nám ho vydává; (...); poezie je (pro toto nevyhnutelným) nervovým centrem pro prezentaci a pro řešení tohoto rozporu, který strukturuje mluvený akt.¹²

Citace Prigenta nám navozuje další neméně důležitou rovinu zkoumání, a tou je **vztah jazyka a člověka v poezii**. Již v samotné teologii Boží Trojice je *Slovo* druhou osobou Boha a lidskou analogií pro slovo není jeho psaná podoba, nýbrž mluvené slovo. Teorie o umění

¹¹ Jean-Claude Pinson. *La poésie contemporaine en question*. Tazatel: Lionel Destremau. Prétéxte [online]. 2014 [cit. 2016-05-15]. Dostupné z: <http://pretexte.perso.neuf.fr/>: „D’une conception postromantique, où la poésie est censée, se substituant à la parole religieuse, dévoiler quelque vérité ultime et permettre un succédané de salut, nous sommes passés, pour une part, à une conception où elle est d’abord une thérapie, un usage du langage susceptible d’inventer une autre santé de l’existence.“

¹² Christian Prigent. *A quoi bon encore des poètes?*. Lonrai: P.O.L., 1996, s. 17 – 18: „Premièrement l’expérience que la vie non écrite (non symbolisée *personnellement*), la vie soumise au *parler faux*, est une vie misérable et qu’il faut bien répondre, par un certain geste sur la langue, à la honte d’être sans parole et assujéti. Deuxièmement le constat que la langue de tous n’est celle de personne et qu’il y a donc, comme je le disais, à se „trouver une langue“ pour verbaliser l’expérience que nous faisons intimement du monde. Troisièmement ce paradoxe: la langue, qui nous fait *hommes*, nous délivre du monde au moment même où elle prétend nous le livrer; (...); la poésie (pour cela inéluctable) est le lieu névralgique d’exposition et de traitement de cette contradiction qui structure le parlant.“

jazyka vznikají napříč stoletími již od Platóna přes Pierra Abélarda, Reného Descartesa či zakladatele jazykovědy Ferdinanda de Saussura. Mluvená tradice je od Platóna chápána jako živý hlas, fonetický a auditivní prvek mluveného jazyka, a zároveň psaný jazyk je chápán jako grafický přepis jeho mluveného bratra. Mluvíme tedy o dualitě řeči mluvené a psané.

Zaměřme se však nyní na jazyk mluvený z pohledu současných teoretiků, a to konkrétně na citaci Henriho Meschonnic, který tento dualismus obohacuje o další prvek:

Jestliže rytmus představuje pohyb řeči řízené subjektem, spolu se svým prozodickým doprovodem, svým významem, můžeme rozlišovat tři termíny a ne již jen dva: psaná podoba, mluvená podoba a třetí způsob, který byl dualismem znaku maskován: **orálním** můžeme nazývat způsob označování, který je **charakterizován převahou rytmu a prosodie ve směru pohybu**. Proč orální? Protože [...] **oralita je přesně rytmem v novém pojetí skladby mluveného v jazyce**, o který jde.¹³

Oralita je tedy způsob označování subjektivního rytmu. Rytmus a prosodie jsou v písemném díle přesně tím, čím je gestikulace a fyzická stránka v mluvené řeči. Jsou tím, čím písemný jazyk ve své vnitřní organizaci může nahradit tělo a tělesnost. Jestliže hlas je tím, co unáší naše tělo v mluveném jazyce, **oralita** by měla být tím, co se přenáší z těla do psaní, **měla by být hlasem, jak autorovým, tak čtenářovým**.

Oralitu, neboli mluvenost, můžeme dělit **do tří kategorií**¹⁴:

1. **jazyková**; jde o stylizaci mluveného projevu, která je buď fonetického, nebo prozodického rázu, tj. mluvíme o výslovnosti (ortografické změny, výpusťky fonémů) nebo o intonaci (intonační změny na základě typografie); nebo o lexikálním rázu, tj. slovní zásoba lidové řeči, argotu, nářečí, ustálená spojení, atd.; nebo o syntaktickém rázu,
2. **rétorická**; je spojena s mluveným projevem 'v akci', jež představuje interakci dvou subjektů. Je také úzce spojena se způsobem, žánrem a kulturou. Jde například o užívání speciálního lexika (onomatopoeie, glosolálie či magické formule).
3. **poetická**; je „systémem vnitřních vztahů v díle, smyslem vloženým do forem“¹⁵; jde o souhrn rytmu a prosodie, které společně vytvářejí rytmus mluveného aktu.

¹³ Gérard Dessons, Henri Meschonnic. *Traité du rythme, des vers et des proses*. Paris: Dunod, 1998, s. 45: „Mais si le rythme est l'organisation du mouvement du discours par un sujet, avec son accompagnement prosodique, sa signifiante, on peut distinguer trois termes et non plus deux: l'écrit, le parlé, et un troisième mode, que le dualisme du signe masquait: on peut appeler oral le mode de signifier caractérisé par un primat du rythme et de la prosodie dans le mouvement du sens. Pourquoi oral? Mais parce que [...] avec l'oralité, c'est exactement du rythme au sens nouveau d'organisation du mouvement d'une parole dans le langage qu'il s'agit.“

¹⁴ Srov. Henri Meschonnic. Qu'entendez-vous par oralité?. *Langue française: Le rythme et le discours*, 1982, č. 56, s. 6-23. Dostupné také z: http://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1982_num_56_1_5145.

Jaký je tedy vztah člověka a jazyka v poezii? V psaném básnickém projevu nám chybí základní prvek – fyzické tělo, které přidává do mluveného aktu subjektivitu. Dech pomáhá poezii, aby žila v rytmu svého okolí a aby byla ustavičně v napětí. V psaném projevu chybí sonorizace a může dojít i k nedorozuměním a dezinterpretacím. To ovšem neznamená, že by v něm chyběla hudebnost. Přestože poezii nečteme nahlas, jednotlivé slabiky jsou spojeny do akustického celku. Čtenář – ne posluchač – je postaven před seskupení několika rozličných slov. Je na něm odhalit jejich vzájemné vztahy; nikoli však převážně syntaktickými prostředky, nýbrž také hledáním různých významových výkladů, neboť se pohybuje v jednom konkrétním prostoru a uvnitř určité struktury. Čtenář je na tomto poli „spoluhráčem“ a „básník“ tím, kdo určuje pravidla hry.

Kapitolu o **krizi poezie** bychom mohli shrnout **do třech hlavních a zásadních bodů**:

1. Poezie se sice ocitá v krizi, ale tato **krize je nezbytná** a je součástí vývoje poezie.
2. Krizi je třeba **čelit skrze proměny v komunikaci**: obrátit se ke svému publiku a „vstoupit na scénu“.
3. Krizi je třeba **čelit změnou představy o sobě samém** a znovunalezením vlastní podstaty.

2.1 (D)oceňování francouzských básníků

Pro vykreslení představy o tom, jakým způsobem poezie byla (a dodnes je) vnímána a oceňována nejen odbornou veřejností, uvede tato kapitola stručný přehled literárních cen za poezii udělovaných ve Francii.

Prvním laureátem Nobelovy ceny za literaturu v roce 1901, tedy ve stejném roce, kdy již zmíněný Adolphe Boschot zakládá Novou školu, se stává jeden z největších francouzských básníků a esejistů té doby, René-François-Armand (Sully) Prudhomme. O rok později, tj. v roce 1902, u příležitosti sta let od narození Victora Huga, zakládá Prudhomme společně s Leonem Dierxem a José-Maria de Herediem *Société des poètes français*¹⁶, mezi jejíž hlavní

¹⁵ Henri Meschonnic. *Pour la poétique III*. Paris: Gallimard, 1973, s. 82: „un système de relations intérieure à une œuvre, un sens donné aux formes.“

¹⁶ *Société des poètes français* je dodnes fungující asociací sídlící v Paříži. Jejím současným předsedou je Jean-Pierre Paulhac. V roce 1998 se tato asociace stala i vydavatelem současné poezie. Pořádá *Lundi des poètes*,

cíle dodnes patří sdružovat francouzsky píšící básníky, znovuobjevovat zapomenutá díla a povzbuzovat zájem o poezii u mladých začínajících básníků.

Nyní žijeme ve druhé dekádě 21. století a od sedmdesátých a osmdesátých let 20. století zatím neuběhlo dostatek času na to, abychom mohli říct, kdo bude časem zapomenut, a či tvorba skutečně vstoupí do dějin poezie. Jak jsme mohli vidět v předchozí kapitole, počet básníků působících a publikujících zejména během let sedmdesátých a osmdesátých je vysoký. Cílem přehledu francouzských cen za poezii je upozornit na skutečnost, že poezie má stále důležitou roli na poli literatury, a i když společenský zájem o ni není masivní – což je ostatně současný problém literatury celkově, nehledě na její žánr – neznamená to, že by současná poezie nebyla „doceňována“. Je zajímavé, a zároveň i logické, že většina současně udělovaných literárních cen za poezii byla založena na počest básníků z počátku 20. století, kdy byl tento druh literatury stále považován za vrcholný.

Grand prix de poésie de l'Académie française. Důvodem k přihlídnutí k laureátům této literární ceny bylo zajisté renomé, které si Francouzská akademie drží od svého založení roku 1635 kardinálem Richelieu. Od roku 1957 Akademie každoročně uděluje cenu za poezii francouzsky píšícím básníkům za celoživotní dílo. Prvním laureátem se stal básník André Berry. Jedním z hlavních cílů této ceny je finančně podpořit básníky, aby se mohli zaměřit výhradně na svoji tvorbu.

Prix Goncourt de la poésie. Známá také pod jménem *Gouncourt de la poésie* a dříve nazývaná *bourse Goncourt de la poésie*. Goncourtova cena za literaturu je udělována již od roku 1903. Cena věnující se výhradně poezii se však uděluje až od roku 1985 díky jmění, které Goncourtově Akademii odkázal Adrien Bertrand, laureát Goncourtovy ceny za román *L'appel du sol* roku 1914. Cena za poezii je přesto udělována básníkům za jejich celoživotní dílo a ne za určitou sbírku básní, stejně jako cena za poezii Francouzské akademie.

Grand prix national de la poésie. Tato cena vznikla z iniciativy ministra kultury Jacka Langa v roce 1981. Do roku 1996 byla udělena mimo jiné básníkům jako Francis Ponge, André Du Bouchet, Yves Bonnefoy či Philippe Jacottet. Tehdy však bylo její udělování přerušeno. V roce 2012 byla tato cena obnovena opět ministrem kultury, a to Frédericem Mitterrandem a byla udělena historicky první ženě, Anne Perier, švýcarské básničce píšící

francouzsky. Je udělována každoročně ministrem kultury, jenž zároveň každé tři roky jmenuje členy poroty, kteří tuto funkci zastávají bez finanční odměny.

Mezi další literární ceny za poezii patří např. **Prix Guillaume Apollinaire** založená na Apollinairovu počest roku 1941 básníkem Henri de Lescoëtem a často přirovnávaná právě ke Goncourtově literární ceně za poezii. Na rozdíl od ní je však každoročně udělována autorovi originální a osobité básnické sbírky. Dále bychom mohli uvést **Prix Antonin-Artaud** udělovanou mezi léty 1957 a 2008 nebo **Prix Max-Jacob**, která od roku 1950 každoročně oceňuje at' již francouzsky psaná nebo cizojazyčná básnická díla. **Prix Louise-Labé** má za cíl upozornit na zatím neznámé, ale nadějně básníky, kteří jsou již autory více než jedné sbírky. Mohli bychom také zmínit „mladou“ québeckou **Prix Félix-Antoine-Savard** založenou teprve roku 1996.

V neposlední řadě by zde měly být zmíněny ještě dvě literární ceny za poezii. Jedná se o **Grand prix de poésie de la SGDL** (*Société des Gens de Lettres*). Společnost *SDGL* byla založena roku 1838 na popud Honoré de Balzaka. Jde o soukromou, státem uznávanou asociaci, jejímž posláním je podpora autorských práv a ochrana zájmů autora (*Société des Gens de Lettres*, 2014). Z iniciativy této asociace vznikla i literární cena *Grand prix de poésie de la SGDL* udělovaná od roku 1983 básníkům za celoživotní dílo. Poslední uvedenou cenou bude **Prix de la Vocation en poésie**. Cílem této ceny, kterou od roku 1984 uděluje *Fondation Marcel-Bleustein-Blanchet pour la vocation*, je podporovat básníky mladší třiceti let.

3 Odkud kam ve francouzské poezii 20. století

3.1 Od začátku 20. století po šedesátá léta ve francouzské poezii

Poezie se na samotném počátku 20. století těší vysoké prestiži. V letech 1901 a 1902 se pořádají dva *Sjezdy básníků (Congrès des poètes)* v Paříži a Lille, na jejichž organizaci se mimo jiných podílejí Adolphe Boschot, M.-C. Poinsoť, Fernand Halley a Georges Normandy. Právě Adolphe Boschot předkládá v roce 1901 Akademii *Réforme de la prosodie (Reformu prozodie)* pojednávající o krizi poezie, která podle něho spočívá v problematice básnických technik. V návaznosti na dopis určený svým přátelům Poinsoťovi a Normandovi zakládají *Nouvelle école française (Novou francouzskou školu)*. V dopise, který se později stal manifestem této *Nové školy*, se dočteme:

Díla mladých básníků jsou jasným důkazem tzv. „nového ducha“. Nesdílíme stejné pocity ani názory s generací, jež stvořila Taine, naturalisty a parnasisty; rozcházíme se s více či méně šlechtnými a bezmocnými tendencemi, reakcemi symbolistními, dekadentními, hnjícími či jinými [...].¹⁷

Aneb nové století znamená skutečně nový začátek.

V letech dvacátých a třicátých nastupuje směr dadaismu a surrealismu v čele s André Bretonem a jeho *Manifestem*. Paralelně však vznikají i díla, která se s těmito směry neztotožňují, ale vzhledem k celosvětovým událostem je pro tehdejší tvorbu strach tím nejsilnějším zdrojem inspirace. Jedná se především o básníky, jakými byli Jules Superville, Pierre Jean Jouve nebo Belgičan Henri Michaux. Tito básníci sdílejí společné pojetí tehdejší moderní poezie, jak dokládá Berthier: „*Moderní* je v pravém slova smyslu básník, který své úsilí věnuje hledání určité vyváženosti v jazyce tím, že nachází důkazy o jeho nedostatečné opoře, neboli o jeho neredukovatelné nerovnosti.“¹⁸ Ideologie, literární směr nebo škola pro ně nejsou východiskem. Důležitost příkládají prostoru psaní a nově propracovávají i formy psaní. Například Henri Michaux ve svém strachu, své revoltě nechává promlouvat výjimečný

¹⁷ Michel Décaudin. *La crise des valeurs symbolistes: vingt ans de poésie française 1896 – 1914*. Paris: Honoré Champion, coll. "Champion Classiques", 2013, s. 120: „Les œuvres des jeunes poètes témoignent d'un « esprit nouveau ». Nous n'avons pas les sentiments et les idées de la génération qui produisit Taine, les naturalistes et les parnassiens; nous rompons avec les tendances plus ou moins généreuses et impuissantes, des réactions symboliste, décadente, putrescente et autres [...]“

¹⁸ Patrick Berthier, Michel Jarrety. *Histoire de la France littéraire: Modernités XIXe - XX siècle*. Paris: P.U.F, 2006, s. 306: „*Moderne* est par excellence le poète qui applique ses efforts à rechercher dans le langage quelque chose comme un point d'équilibre, en y faisant l'épreuve de son défaut d'appuis, voire d'un irréductible déséquilibre.“

hlas, ve kterém můžeme zažít nenávisť světa, důkaz o nicotě. Pozitivní proměnu této nenávisť považuje za nemožnou.¹⁹

Do popředí zkoumání těchto básníků se tak znovu dostává otázka lyrické subjektivity, stejně jako samotná definice člověka. Proto se po druhé světové válce vracejí duchovně zaměřeni básníci jako Pierre Emmanuel, Jean-Claude Renard, Patrice de la Tour du Pin nebo Jean Grosjean, kteří hledají odpovědi na otázky po smyslu světského života ve svých duchovních prožitcích. Představitelé jako Saint-John Perse či René Char se vracejí k otázce odpovědnosti a angažovanosti básníka. Jejich snahou je přiblížit se co nejvíce běžnému životu člověka a zabývat se otázkou smrti:

Člověk je čas a jeho minulost s sebou nese nesmazatelnou stopu nedokončenosti. Jeho minulost nemá jeden smysl, ale má určitý smysl, který člověk musí potvrdit a vytvořit, bez jistoty důkazů. [...] Ve stejnou chvíli, kdy tradice vytváří své duchovní postavení, literatura reaguje mnohými díly, ve kterých jsou projevy nesouhlasu spíše zdánlivé než skutečné: vztah ke smrti je rovněž příčinou návratu k náboženské inspiraci.²⁰

Pro básníky, jakými byli Jacques Prévert, Jean Follain, Raymond Queneau či Jean Tardieu, se předmětem zkoumání stává identita člověka skrze dialogy a největším zdrojem inspirace je běžná realita. Jde jim o tzv. *simplicité* neboli *jednoduchost*. Tato jednoduchost však nevyklučuje jemnou hru s jazykem (opakování, inverzi, úmyslné přehazování slabik atd.). Např. Jean Tardieu (1903-1995) byl svědkem proměny poezie po téměř celé 20. století. Nervová příhoda v sedmnácti letech – při holení se před zrcadlem – přivedla Jeana Tardieua na myšlenku pojetí „já“, které stojí osamoceno mimo svět, a k pojetí „ty“, které vyjadřuje onu povinnost být se světem v kontaktu. Tato dualita se silně projevuje ve sbírce *Monsieur Monsieur (Pane pane, 1951)*. Vztah *Monsieur a Monsieur* je založen na podobné dualitě jako „já“ a „ty“. Celá sbírka – a nejen tato – se nese v humorné atmosféře díky hře se slovy, ve které Tardieu exceloval. Jednou z básní této sbírky jsou i *Les difficultés essentielles (Zásadní obtížnosti)*, v nichž Tardieu uvažuje nad přítomností, kterou nelze zachytit, neboť ve chvíli, kdy „já“ mluví, tj. v přítomnosti, už se toto „já“ nachází jinde.

¹⁹ Marie-Claire Bancquart, Pierre-Alain Cahné. *Littérature française du XXe siècle*. Vêndome: P.U.F., 1992, s. 223: „Michaux, avec sa peur, sa révolte, fait entendre une voix exceptionnelle, ou l'on peut éprouver l'hostilité du monde, l'évidence du néant. La transformation positive de cette angoisse lui est impossible.“

²⁰ Tamtéž, s. 221: „L'homme est le temps et son histoire porte la marque indélébile de l'inachèvement. Son histoire n'a pas un sens, mais a du sens qu'il lui revient d'affirmer et de créer, sans la sécurité des preuves. [...] En même temps que la tradition crée sa situation spirituelle, la littérature réagit par des œuvres multiples ou les oppositions sont plus apparentes que réelles: la relation à la mort est tout aussi bien à l'origine d'un puissant retour à l'inspiration religieuse.“

LES DIFFICULTES ESSENTIELLES

Monsieur met ses chaussettes Monsieur les lui retire,	s'il part pour la forêt c'est qu'il s'installe en ville,
Monsieur met sa culotte Monsieur la lui déchire,	lorsqu'il reste tranquille c'est qu'il est inquiet
Monsieur met sa chemise Monsieur met ses bretelles Monsieur met son veston Monsieur met ses chaussures : Au fur et à mesure Monsieur les fait valser.	il dort quand il s'éveille il pleure quand il rit au lever du soleil voici venir la nuit;
Quand Monsieur se promène Monsieur reste au logis quand Monsieur est ici Monsieur n'est jamais là Quand Monsieur fait l'amour Monsieur fait pénitence	Vrai! c'est vertigineux de le voir coup sur coup tantôt seul tantôt deux levé couché levé debout assis debout! Il ôte son chapeau il remet son chapeau chapeau pas de chapeau pas de chapeau chapeau et jamais de repos.
s'il prononce un discours il garde le silence,	

(ze sbírky *Monsieur Monsieur*)

V duchu tzv. *nouvelle simplicité* neboli *nové jednoduchosti* tvoří básníci kolem Rochefortské školy (Francis Ponge, Eugène Guillevic, Jean Tortel), kteří zároveň prozkoumávají vzdálená zákoutí nitra a zažívají jakési duchovní prožitky. Jde o to mluvit o člověku, aniž by on sám byl přítomen, zachytit ho takového, jaký je ve své každodennosti. Rochefortská škola se chce na rozdíl od surrealismu obrátit zpět ke skutečnému univerzu, oprostít jazyk od všeho přebytečného a nehalit smysl do metafor. Francis Ponge vystihl tento návrat k předmětům ve své sbírce básní v próze *Le Parti pris des choses* (*Na straně věcí*, 1942). Ponge je mimo jiné také autorem sbírky *Proèmes* (Proémy, 1948), kde za *proémy* označuje „drobné texty“ zachycující podstatu věcí, a také autorem novotvaru „objeu“, který je výsledkem jeho „hry“ (*jeu*) mezi „objektem“ (*objet*) a „slovem“. K podstatě objektů se Ponge dostává právě prostřednictvím slov a toho, jak člověk sám objekty vnímá, což je základem pro fenomenologické zkoumání.

V padesátých letech navázali na pojetí tzv. „pozitivního materialismu“ básníci, kteří se později sdružovali především kolem revue *l'Éphémère*²¹. Cílem těchto básníků bylo obnovit spojení poezie se světem pocitů. Neztotožňují se se surrealistickým pojetím automatického

²¹ *L'Éphémère* je časopis, který vycházel v letech 1967 – 1972. Název v překladu znamená pomíjivý, prchavý, což mimo jiné charakterizuje i vztah básníků tohoto revue k poezii.

psaní a práce s imaginací. Jejich cílem je přítomnost jak časová tak místní, tj. snaha spojit se pomocí slov s přítomnou realitou, přemoci samotu a najít cestu jeden k druhému pomocí ovládnutí vlastního jazyka. Mezi takové básníky patří např. André du Bouchet, skutečný otec minimalistické poezie, Jean Follain, Philippe Jaccottet, Lorand Gaspar a především nezařaditelný profesor komparativní poezie dodnes působící na *Collège de France*, Yves Bonnefoy. Básně Yvese Bonnefoya se často pohybují na pomezí poezie a prózy, k čemuž se nechal inspirovat zejména díly konce 19. století a poté surrealismem. Jeho básnická tvorba má vždy silný filozofický přesah. Staví se mezi skutečnost a přání být schopen vnímat tuto skutečnost jako celek, ocitá se tak ve frustrujícím prostoru reality, který přímo vybízí k tvorbě nového. Báseň představuje jakýsi nekonečný boj za sebepoznání člověka, za hledání smyslu jeho života, aniž by měl jistotu, že ho může nalézt.

DANS LE LEURRE DU SEUIL

(...)

Dans la bouche qui veut
D'une autre bouche
Le miel que nul été
Ne peut mûrir.

Dans la note qui, brusque,
S'intensifie
Jusqu'à être, glaciale,
Presque la passe

Puis l'insistance de
La note tue
Qui désunit sa houle

..

Dans un reflet d'étoile
Sur du fer
Dans l'angoisse des corps
Qui ne se trouvent

Heurte, tard

Les lèvres désirant
Même quand le sang coule,

La main heurtant majeure
Encore quand
Le bras n'est plus que cendre
Dispersée

(ze sbírky *Poèmes*)

Šedesátá léta jsou nejen v poezii silně ovlivněna vládnoucími humanitními vědami, novými ideologiemi a politickými převraty. Jsou spojena s projevy nesouhlasu hnutí hippies, s válkou ve Vietnamu, se vznikem páté francouzské republiky a nástupem Charlese de Gaulla do jejího čela, s postavením Berlínské zdi, s vyhlášením nezávislé Alžírské demokratické a lidové republiky, s atentátem na J. F. Kennedyho, především však s vyvrcholením studentských nepokojů v květnu 68, s Pražským jarem, s atentátem na Martina Luthera Kinga, s upálením Jana Palacha, ale také s astronauty Jurijem Gagarinem a Neilem Armstrongem, se založením hudebních skupin jako The Beatles, Rolling Stones a písněmi Serge Gainsbourga, v neposlední řadě i s filmy Françoise Truffauta nebo s herci typu Alaina Delona. Ke všemu jde o generaci, která ještě zažila a přežila druhou světovou válku.

Nastalé události mají mimo jiné silný dopad i na poezii a také přispívají ke vzniku řady nových hnutí sdružujících se okolo časopisů, jako například hnutí *Oulipo* (*Ouvroir de Littérature Potentielle*, 1960; Raymond Queneau, François Le Lionnais, Georges Perec, atd.), revue a skupiny *Tel Quel* (1960; Philippe Sollers, Michel Deguy, Denis Roche, atd.), revue *TXT* (1969 – 1993, Christian Prigent, Jean-Luc Steinmetz, atd.), revue *Change* (1968; Jean-Pierre Faye, Maurice Roche, Danielle Collobert, Bernard Noël, atd.) a již zmíněné revue *L'Éphémère* (1967; André du Bouchet, Yves Bonnefoy et Louis-René Des Forêts).

Díla vznikala v atmosféře plné politických a ideologických agitací. Noetika a epistemologie jsou opět přezkoumávány a silně přispívají k obecné krizi poezie. Poezie je od teď prostorem, kde se jazyk a způsob psaní stávají ústředním bodem zkoumání. Strukturalismus, jakožto určující směr šedesátých let, obrací primární pozornost k vlastnímu textu a nechce se zabývat ničím jiným než jeho sémantikou a konstrukcí. Tento směr upřednostňuje skladbu textu před jeho původcem či adresátem. Autor je jen ten, kdo texty produkuje. Nyní je tedy na básníkovi, aby udal nový rytmus a zachytil nový pohled na realitu. „Michel Deguy cestuje ve své kulturní paměti, Roche se bouří proti poezii slovem, které se stalo jeho básní. Jacques Roubaud redukuje báseň do rozměrů haiku a také Jacques Dupin soustřeďuje svou energii, avšak skrze hermetismus.“²² V publikaci *Poésie contemporaine en France* (*Současná poezie ve Francii*) vydané z iniciativy francouzského Ministerstva zahraničí se Claude-Michel Cluny vyjadřuje ke znovu a znovu se měnící podobě poezie následovně:

Jestliže poezie vyžaduje, aby byla bez ustání znovuobjevována, nemohou nové hlasy znít příliš dlouho z úst starých mistrů. Dokonce, i když by někteří z nich vytvořili malá náboženství zasvěcených, více či méně rodová a pomíjivá udržování si důvěry, jakými vždy byly, okolo hlasu „určité zprávy“ nebo postavy.²³

Neměli bychom zde opomenout ani důležitou roli Paula Ricœura v nových pojetích literatury. Paul Ricœur, jeden z posledních velkých filozofů, svými tématy jazyka a hermeneutiky ovlivňoval několik generací francouzských umělců. Jeho pojetí symbolu jako

²² Marie-Claire Bancquart, Pierre-Alain Cahné. *Littérature française du XXe siècle*. Vêndome: PUF, 1992, s. 428: „Michel Deguy voyage dans sa mémoire culturelle, Roche se révolte contre la poésie en une parole qui devient son poème. Jacques Roubaud rétrécit le poème aux dimensions de l'haïku japonais, et Jacques Dupin, lui aussi, concentre son énergie, mais par l'hermétisme.“

²³ Ministère des Affaires Étrangères. *Poésie contemporaine en France*. Paris: Ministère des Affaires Étrangères: ADPF association pour la diffusion de la pensée française, 1994, s. 42: „Si la poésie exige d'être sans cesse réinventée, les voix nouvelles ne peuvent chanter longtemps dans la bouche des maîtres. Quand bien même quelques-uns feraient naître de petites religions initiés, fidélisations plus ou moins claniques, éphémères, comme il y en eut dans tous les temps, autour d'une voix, d'un „message“ ou d'une figure.“

výrazu dvojího smyslu, zjevného a skrytého, hledání vztahu mezi symbolem a mýtem a snaha o překonání rozporů různých hermeneutik, zejména pak M. Heideggera a S. Freuda, které nás různými cestami vedou k hledání smyslu a pravdy, byly výzvou i pro francouzské básníky, neboť základní význam symboliky a tím i poezie tkví ve spojení s procesem rozptylování iluzí. „Modly musejí zemřít, aby symboly mohly žít“, výstižně charakterizoval Ricœurovy snahy Jean Lacroix.²⁴

3.2 Poezie ve dvou dekadách

3.2.1 Sedmdesátá léta ve francouzské poezii

Poezie sedmdesátých let se vyznačuje zejména termínem *littéralité* neboli *doslovnost*. Stejně jako v letech šedesátých je báseň prostorem pro studium podstaty jazyka, je i v letech sedmdesátých zkušebním prostorem řeči. Tento prostor představuje jakousi výslednici existenciální linie poválečné poezie a rysů poezie „učené“, jež ovlivňoval zejména strukturalismus. Jedním z hlavních témat poezie je zkoumání vztahů mezi jednotlivými prvky jazyka. Jde o zachycení jednotlivin v systému jazyka a o to, vytvořit z nich celistvý kontext. „V každém případě nám jejich roztržštěný, zlomený způsob psaní posetý „bílými místy“ i jejich antilyrika neustále ukazuje svět i „já“, které jsou ztuhlé, rozporuplné a zůstávají nezachyceni.“²⁵

Mezi básníky generace narozené ve 40. letech se řadí např. Emmanuel Hocquard, Claude Royet-Journoud, Anne-Marie Albiach či Jean Daive. Tato generace se narodila v době, kdy humanismus prožíval svou nejsilnější krizi a kdy byla ztráta hodnot běžným fenoménem. „Pesimismus je ve skutečnosti pánem senzibility, prochází úvahou nad zostřenými nevyřešitelnými spory, nad zničením myšlenky humanismu, studiem pojetí barbarství nebo tragického osvobození se.“²⁶ Zmínění básníci se snaží o pojetí moderní lyriky, jejímž cílem je spojit svět poezie do jednoho celku; tedy svět, ze kterého se pomalu vytrácejí

²⁴ Jean Lacroix. „Paul Ricœur, filosof smyslu“ in *Paul Ricœur: Život, pravda, symbol*. Praha: Oikoymenh, 1993, s. 128.

²⁵ Ministère Des Affaires Étrangères. *Poésie contemporaine en France*. Paris: Ministère des Affaires Étrangères: ADFP association pour la diffusion de la pensée française, 1994, s. 22: „Quoi qu'il en soit, leur écriture morcelée, cassée, semée de „blancs“, leur antilyrisme même, ne cessent de nous montrer un univers et un „je“ contractés, contradictoires et qui demeurent insaisis.“

²⁶ Marie-Claire Bancquart, Pierre-Alain Cahné. *Littérature française du XXe siècle*. Vendôme: PUF, 1992, s. 438 : „En fait le pessimisme est maître de la sensibilité, qu'il passe par la méditation des apories exacerbées, par la liquidation de l'idée d'humanisme, le travail sur le concept de barbarie ou le désengagement tragique.“

jednotlivé směry. Moderní lyrika dokonce zpochybňuje i samotný základ lyriky, kterým je romantický podmět „já“. Tento boj ostatně začal již v padesátých letech, jak již bylo zmíněno.

Generace sedmdesátých let za slovy nehledá ani pravdu ani skrytý svět ani Boží přítomnost. Básníci chtějí vytvořit „prostý“ jazyk, který pozoruje to, co přežilo. Poezie těchto let je jednou z podob tzv. *autotelismu*, tedy funkční radostí s cílem v sobě samé. Už Rimbaud definoval svou poezii v kontextu intranzitivity následovně: „Chtěl jsem říct, co to znamená, doslovně a v každém slova smyslu.“²⁷ Z básní se vytrácí metaforičnost, obraznost, hra s obrazem a nastupuje *doslovnost*. V duchu umírněné doslovnosti začal tvořit jako první již zmíněný Francis Ponge. Emmanuel Hocquard ve svém díle *Bibliothèque de Trieste (Terstská Knihovna, 1988)* zavedl termín *negativní modernismus*. Cílem poezie je podle něho zredukovat jazyk na jeho nejjednodušší formu a odkrýt tak jazykové mechanismy. Lyrický status poetického textu tak byl zpochybněn, stejně jako spojení mezi jazykem a skutečností. Ve svých úvahách byl nepochybně ovlivněn jedním z největších představitelů post-strukturalismu, Michele Foucaultem a jeho klíčovým dílem *Les mots et les choses (Slova a věci, 1966)*. Složitý vztah mezi jazykem a skutečností navíc zesiluje nedůvěru spisovatele vůči subjektivnímu pojetí, pocitům a melodii básně.

Avšak nesmíme zapomenout ani na básníky, jakými byli Marcelin Pleynet či Denis Roche, kritici revue *Tel Quel*, kteří se primárně považovali za tzv. *poéticiens*, neboli za ty, kteří odmítají oddělovat psaní od dalších činností a oborů, jako například od filozofie, politiky, fotografie, atd. Jejich poezie podstupuje jakési síto moderních nástrojů: lingvistiky, poetiky a strukturní analýzy.

²⁷Isabelle Rimbaud. *Rimbaud mystique*. Encyclopédie de L'Agora [online]. 2012 [cit. 2016-05-20]. Dostupné z: http://agora.qc.ca/documents/arthur_rimbaud--rimbaud_mystique_par_isabelle_rimbaud: „J'ai voulu dire ce que ça dit, littéralement et dans tous les sens.“

3.2.2 Osmdesátá léta ve francouzské poezii

Tak jak je pro sedmdesátá léta typická doslovnost, léta osmdesátá se nesou v duchu návratu k lyrice, neboli neo-lyriky. Básník Jude Stéfan (vlastním jménem Jacques Dufour, narozený 1930) charakterizoval soudobou poezii následujícími slovy:

V sedmdesátých letech jsme se setkali s určitým počtem velmi zajímavých lidí a v roce 1980 již nikdo takový není, všichni jsou absorbováni hlavním proudem. Všichni se zdají být zcela zbyrokratizováni a již nemluví o ničem jiném, než o práci a vážných věcech. To samé se stalo s poezií, existuje zde jistý návrat k jakési lyrice, k promlouvajícímu *já*. To, co bylo nazýváno generací osmdesátých let, je naprosto hloupé, líbí se to jen vlažným básníkům. Mezi roky 1965 a 1975 se objevila určitá odbočka, která se odehrála ve stejné době jako Nový román, a nyní je v popředí opět vyprávění. Hodně se to podobá době, kdy jsem byl sám mladý.²⁸

Oživení lyričnosti v poezii ve Francii na konci dvacátého století již dlouho polarizuje názory kritiků a intelektuálů. Nová lyrika byla již dlouho diskutována a stavěla se do diametrálně odlišné pozice oproti experimentální doslovnosti a avantgardě. V tomto ohledu by se dala zmínit žrávost Christiana Prigenta, který definoval novou lyriku jako „krásu, která po mně slintá“²⁹. „Kýčovitá“ a „banální“, nová lyrika se považuje za oddanou, dle svých jízlivých kritiků, za poezii „psanou krví tryskající ze zraněné hrudi básníka“³⁰.

Velkým kritikem a básníkem tohoto desetiletí je bezpochyby Jean-Michel Maulpoix, který se velmi rychle ujal rozvíjením teorie pojmu „lyriky“ a „nové lyriky“. V osmdesátých letech je návrat lyričnosti do poezie považován za jakousi renesanci poezie vzhledem k její tendenci v předchozím období zaměřit se výhradně na text jako na literární objekt svého veškerého zájmu a vzhledem k jejím snahám o doslovnou poezii, ne-li již zmíněný negativní modernismus. Opět tak nastupuje hledání nového pojetí „lyrického subjektu“ z hlediska literárního i filozofického.

²⁸Jan Mysjkin. *Heureux parmi des ruines en carton-pâte*. nY [online]. 2012 [cit. 2016-05-19]. Dostupné z: <http://www.ny-web.be/transitzone/heureux-parmi-des-ruines-en-carton-pate.html>: „Dans les années soixante-dix, il y avait un certain nombre de gens très intéressants, et en 1980 il n'y a plus personne, tout le monde est récupéré. Tout le monde semble complètement bureaucratisé, ils ne parlent que du travail et du sérieux. La même chose s'est produite en poésie, il y a un retour au lyrisme mou, un moi parlé. Ce qu'on a appelé la génération des années quatre-vingt, c'est complètement débile, cela plaît à tous les poètes tièdes. Il y a eu une parenthèse entre 1965 et 1975, ce qui coïncidait d'ailleurs avec le Nouveau Roman, et maintenant, il y a de nouveau le récit. Cela ressemble assez à l'époque où j'étais jeune“.

²⁹Tamtéž: „la beauté baveuse de moi“.

³⁰Tamtéž: „écrite avec le sang jaillissant de la poitrine blessée du poète“.

3.3 Prezentace nejvýznamnějších básníků (nejen) let sedmdesátých a osmdesátých

Cílem níže uvedených prezentací básníků není zachytit jejich tvorbu v celém jejím obsahu. Krátké medailonky se zaměřují výhradně na jejich díla sedmdesátých a osmdesátých let. Jejich případná románová tvorba je zde vědomě a cíleně opomíjena.

Jean Daive

Jedním z představitelů tzv. doslovné poezie je básník, spisovatel, překladatel, reportér, šéfredaktor a fotograf Jean Daive. Narodil se 13. května 1941 v Bonsecoursu. V dětství trpěl vadou řeči a autismem. Od sedmi let objevuje velikány jako Kafku, Joyce, Céline, Rimbauda či Faulknera a touží přečíst všechny knihy. Téměř ve dvaceti letech objevuje *Výtažky z těla* Bernarda Noëla a dílo Paula Celana, tedy knihy, ve kterých nachází sebe sama. Právě díky překladům Paula Celana se dostává i k tvorbě amerického spisovatele Roberta Creeela, mezi nimiž vidí hluboké souvislosti. Spolupracuje s mnohými časopisy jako *Fragment, fig.* nebo *Fin*. Poslední časopis, který vznikl v roce 2012 na jeho popud a který vychází u Erica Pesty, se jmenuje *K.O.S.H.K.O.N.O.N.G.* Název je odvozen od jezera v místě narození americké básničky Lorine Niedecker, se kterou se autor setkal během svého pobytu v New Yorku. Avšak prvním a dlouholetým zaměstnáním (1958 – 1975) Jeana Daiva bylo místo encyklopedisty ve společnosti SEDE (*Société d'éditions de dictionnaires et d'encyclopédies, Gallimard*). Od roku 1975 do roku 2009 pracoval v rádiu France Culture, kde uváděl řadu pořadů. Mimo jiné i jednou týdně uváděné vysílání *Peinture fraîche*, během kterého seznamoval své publikum se současným výtvarným uměním. V roce 1999 se stal prezidentem *cipM (centre international de poésie Marseille)*, ve kterém se pořádají konference, výstavy a další události spojené se současnou nejen francouzskou poezií.

Jeho první básně vyšly v revue *l'Éphémère* a později byly vydány pod názvem *Décimale blanche (Bílé desetinné číslo, 1967)*. Jean Daive se řadí mezi nejvýznamnější básníky tzv. negativní moderny. Hlavním prostorem jeho tvorby je samotná stránka knihy, kde se odehrává vše podstatné, včetně přeměny prosodie a ustupuje se od volného verše. Jde o meditaci, o doslovné uvědomění si básnického ticha. Dílo Jeana Daiva zaujme svým abstraktním plným algebraickým znaků (mísení číslic a písmen otevírá neomezené možnosti výkladu knihy či světa, stejně jako jazyka). Zároveň se v jeho díle setkáváme s prvky všedního života, banálních situací a jednoduchosti.

Hlavní básnické sbírky: *Décimale blanche* (1967, 1976), *Fut bâti* (1973), *Le jeu des séries scéniques* (1975), *Le Cri-cerveau* (1977), *Narration d'équilibre* (1982–1990), *Un transitif* (1984), *La Condition d'infini* (1995-1997).

Překlady: *Strette a Autres Poèmes* de Paul Celan (1971, 1990), *La Fin*, básně Roberta Creeleya (1997).

Claude Royet-Journaud

Claude Royet-Journaud se narodil roku 1942 v Lyonu a dnes žije v Paříži. Téměř celý jeho život je spojen s vydáváním a řízením časopisů. Svou kariéru na poli literatury započal roku 1963 v Londýně, kde společně s Anne-Marie Albiachovou a Michelelem Couturierem zakládají revue *Siècle à mains*. Roku 1973 zakládá novou revue s dosti fascinujícím názvem *llanfairpwllgwyngyllgogerychwyrndrobwllantysiliogogoch*, který spíše připomíná jakousi šifru. Následuje revue *A*, pro jejíž název se autor inspiroval básní amerického básníka Louise Zukofského. Je také zakladatelem prvního francouzského deníku zaměřeného výhradně na poezii, který vycházel pouze několik měsíců v roce 1978 a byl založen na počest Louise Zukofského, který téhož roku zemřel. Touto revue chtěl Royet-Journaud vytvořit určitý společný literární prostor pro básníky současnosti, jako např. Jeana Daiva, Dominiquea Fourcada nebo Marcela Cohena. Pro svůj zájem o americký objektivismus 50. let, kdy se na rozdíl od avantgardy zaměřuje na mladé básníky např. kolem revue *L=A=N=G=U=A=G=E*, je považován za jakési pojitko mezi současnou francouzskou a americkou poezií. V roce 1986 a 1991 také vydává společně s Emmanuelem Hocquardem dvě antologie současných amerických básníků. Od roku 1975 do roku 1984 připravuje a moderuje pořad *Poésie ininterrompue* na France Culture. Jean-Pascal Chaigne zhudebnil jednu z jeho sbírek *Les Objets contiennent l'infini (Předměty pojímají nekonečno)*.³¹

Základem jeho básnického díla je – původně nezamýšlená – tetralogie sepsaná mezi lety 1972 a 1997. Royet-Journaud se stejně jako Jean Daive odklání od lyriky a s ní spojené symboliky a přiklání se spíše k minimalistické poezii, i když ho s tímto typem poezie nelze plně spojovat. Jeho ústředním cílem je rozvíjet své psaní a být autorem neobrazné poezie. Knihu si představuje jako divadlo, stránku jako scénu a slova, mezery, bílá místa jako ústřední postavy svého příběhu. Nejde mu ani tak o významy slov, jako o jejich rozmístění, jako by byla slova na stránce až překážkou. Objekty v sobě podle Royet-Journauda obsahují nekonečné duše. Je nutno dodat, že i přes „útlé obsahy“ jeho děl, se za každou stránkou Royet-Journauda skrývá několik stran prózy. Roku 1982 uvedl:

³¹ Ukázky z děl Jeana Pascala lze poslechnout na jeho webových stránkách: <http://www.jeanpascalchaigne.com/extraitssonores.html>.

Když chci něco napsat, potřebuji dlouhou pracovní dobu. Jsou lidé, kteří jsou jazykem „obývání“, ale to není můj případ. Nikdy tu nic není. Trávím svůj čas ničím a stojím si za tím a trvám na tomto nic, zpočátku je tedy má práce velmi tělesná a spočívá ve psaní značného množství prózy bez literární hodnoty.³²

Posledním slovem poslední Royet-Journodovy knihy je slovo „konec“, ale je otázkou, zda tento konec není touhou po zrodu nového počátku.

Hlavní básnické sbírky: *Le Renversement* (1972), *La notion d'obstacle* (1978), *Les objets contiennent l'infini* (1983), *Les Natures indivisibles* (1997).

Anna-Marie Albiach

Anne-Marie Albiach (9. 8. 1937 – 4. 11. 2012) je jednou z mála žen, které se v poezii druhé poloviny 20. století dostalo značného uznání. Je spoluzakladatelkou již zmíněné revue *Siècle à mains*, kde vydává své první básně, mimo jiné sbírku *Flammigère* (*Časované zápalné zařízení*, 1967), a své první překlady Louise Zukofského (1970). Po přestěhování do Paříže se přidává k proudu tzv. negativní moderny, jejíž příznivci se sdružují především kolem nakladatelství *Orange Export Ltd* vedeného Emmanuelem Hocquardem a malířem Raquetem.³³

Tvorba A.-M. Albiach se vyznačuje stručností, krátkostí a zkoumá zejména téma *lisibilité* neboli *čitelnosti, srozumitelnosti*. Sbírkou *État* (*Stav*, 1971) překvapila úplně novou formou nesrozumitelnosti. Nejedná se ani o hermetismus, ani o aleatoriku či absurdní poezii. Texty A.-M. Albiach není možné interpretovat, překládat či vykládat jejich smysl. Její poezie by se ale mohla definovat i jako jasná poezie. Vycházíme zde ze začátku sbírky *Stav*. Jde o poezii, ve které chce A.-M. Albiach vyjádřit vše konkrétními situacemi a objekty. Psaní považuje za těžkou fyzickou práci. Nicméně zároveň nic není jasné, chybí kontinuita veršů.

V tvorbě A.-M. Albiach hraje důležitou roli i paměť a reminiscence. Jako by byl na dně paměti jakýsi uzel napětí, který spojuje spontánní lyriku se sklony ke zpěvu, ke zrytmizování vášní a pulzů. Jde o snahu vytvořit text s co nejvyšší objektivní přesností. I zde

³² Jean-Michel Maulpoix. *L'écriture commence: Note sur Les objets contiennent l'infini, de Claude Royet-Journoud*. Maulpoix [online]. 2012 [cit. 2016-05-19]. Dostupné z: <http://www.maulpoix.net/Royet-Journoud.html>: „Pour écrire, j'ai besoin d'un temps de travail très long. Il y a des gens qui sont "habités" par la langue, moi ce n'est pas le cas. Il n'y a jamais rien. Je passe mon temps avec rien et je m'obstine et j'insiste sur ce rien, et donc il y a d'abord ce travail qui est très corporel, qui consiste à écrire une grande quantité de prose sans valeur littéraire.“

³³ Nakladatelství *Orange Export Ltd* se aktivně podílelo na vydávání poezie mezi léty 1969 a 1986. Byly zde publikovány knihy moderních básníků, mezi které patřili např. Bernard Noël, André du Bouchet či Denis Roche. Šlo o skupinu básníků, kteří se podíleli o své texty a své názory na poezii a společně s ní/v ní experimentovali. V roce 1986 vyšlo v nakladatelství Flammarion souhrnné vydání všech děl vydaných v nakladatelství Orange Export Ltd.

se setkáváme s tendencí k teatralnosti psaní díky hře s typografií textů. Text je v neustálém pohybu a donekonečna se přetváří, zatímco úryvky a části dialogů se setkávají; dialogy mnoha hlasů společně vytvářejí jakýsi anonymní sbor. Tyto hlasy hrají v textu stejně důležitou roli jako jeho vizuální stránka. A.-M. Albiach mluví o tzv. grafickém zpěvu a sbírka *Stav* byla dokonce zaznamenána nejdříve na audionahrávku a poté přenesena do textové podoby. V této sbírce má jedna stránka odpovídat jednomu nádechu a být v souhře s tělesným vnímáním textu i jeho grafickým uspořádáním. Zatímco Royet-Journaud či Daive se snažili o poezii neobrazovou, A.-M. Albiach si klade za cíl poezii postavenou na hlasovém zobrazení. Ostatně Jean-Marie Gleize o Albiach napsal:

Anne-Marie Albiach je ve skutečnosti lyrickým básníkem, barokním básníkem [...]. Je tou, která nepřestává ztrácet a znovu nalézat svůj dech, nepřestává rozhazovat a znovu přepočítávat, je tou, jejíž tělo se rozkládá a znovu skládá dohromady a přeměňuje se, slovo za slovem a řádek za řádkem. 'Oslnění' je jedním z jejích slov.³⁴

Hlavní básnické sbírky: Flammigère (1967), État (1971), « H II » linéaires (1974), CESURE : le corps, Chutes (1975), Objet (avec des collages originaux de Raquel) (1975), "Figure vocative" (1985), Travail vertical et blanc (1989), Mezza Voce (2002), Figurations de l'image (2004), Anawratha (2006), Celui des „James“ (2013).

Emmanuel Hocquard

Básník a překladatel Emmanuel Hocquard se narodil v dubnu roku 1940 v Cannes, dětství však strávil v marockém Tangeru. Právě Emmanuel Hocquard je autorem již několikrát zmíněného spojení „negativní modernismus“. Tento termín zavedl ve své knize *La Bibliothèque de Trieste* (Terstská knihovna, 1988), která vyšla po jeho přednášce na Univerzitě v Kalifornii a která je i výslednicí toho, na čem pracoval již od sedmdesátých let. K propagaci nejen svého, ale i novodobě vypracovaného pojetí poezie přispíval řadou svých činností. Již v roce 1969 založil společně s malířem Raquelem nakladatelství *Orange Export Ltd*, které fungovalo až do roku 1986 a vydávalo autory, jako již zmíněné Royet-Journauda či Albiachovou. V letech 1971 až 1991 byl ředitelem oddělení současné literatury v *Musée d'art moderne de la ville de Paris*. V roce 1989 zakládá *Un bureau sur l'Atlantique*, asociaci na podporu šíření americké poezie ve Francii pomocí pořádání seminářů a setkání se současnými

³⁴Jean-Marie Gleize. *Anne-Marie Albiach*. Littéralité [online]. 2012 [cit. 2014-03-14]. Dostupné z: <http://litteralite.com/bodoni-by-jonny-holmes>: „Anne-Marie Albiach est de fait un poète lyrique, un poète baroque (sous ses « parures » magiques, un poète, selon la juste formule de Jean Daive, du « baroque insurrectionnel »). Une qui ne cesse de perdre et de retrouver le souffle, de disperser et de calculer, une dont le corps se défait et se recompose, et se métamorphose, mot à mot et ligne à ligne. « Eblouissement » est un de ses mots.“

americkými básníky a vydávání jejich publikací ve francouzštině. Dodnes se tato asociace těší podpory *Centre National du Livre* (Národní centrum knihy) a *Centre de Poésie & Traduction de la Fondation Royaumont* (Centrum poezie & překladatelství nadace Royaumontových), jehož je autor bývalým uměleckým poradcem. V letech 1992 až 2005 působil jako vyučující literatury a psaní na *École des Beaux Arts* v Bordeaux. V roce 1985 mu byla udělena cena France Culture za román *Aerea dans les forêts de Manhattan* (Aerea v lesích Manhattanu).

Termínem „negativní modernismus“ chtěl Hocquard vyjádřit svůj odmítavý postoj k lyrice. Prosazuje, aby se poezie zabývala i jinými oblastmi než literaturou, a to např. filozofií jazyka a lingvistiky, prací jazyka a způsobem, jak ho vyjádřit na stránce textu. Prosazuje nové zpracování již napsaného, ale tentokrát ve verších a pomocí prostého jazyka. Ke svým postojům se nechal inspirovat tvorbou amerických objektivistů třicátých let, zejména pak Charlese Reznikoffa a Michaela Palmera. Podle Hocquarda stačí rozdělit obyčejnou, neutrální až jednoduchou výpověď a vyjádřit tak změnu ve funkčnosti této výpovědi. Právě tato změna pojetí jedné věty by měla být básnickovým úkolem. Jazyk a slova jsou pro Hocquarda nejen stavebním materiálem, ale také běžným nástrojem. Jde o to nalézt nová spojení a vypracovat nové pojetí gramatiky, tentokrát však nezávislé na gramatice normativní.

Hocquard dále vychází z Wittgensteinova pojetí psaní založeného na tzv. tabulaci, tj. speciální metodě zjišťování frekvence jazykových jevů (dřívější metoda kvantitativní lingvistiky). Výpovědi jsou na sobě nezávislé a přitom současně závislé; jsou najednou přerušovány, aniž by byly dále rozvíjeny; výpovědi jsou osvobozeny od přísných pravidel zájmen. Model kombinace fragmentů a jejich nových seskupování je silně spjat s Hocquardovou představou „elegie“. Tato práce s fragmenty a osobními událostmi je však čistě autobiografická, nemá nic společného s lyrismem a zdržuje se veškerých metafor. Líčení běžných událostí je zasazeno do básnických textů, které jsou nazývány poezií. Tento způsob tvorby hrající si vesměs s obyčejnými skutečnostmi je navíc doplněn o specifický humor, který textu dodává originální náboj.

Současná tvorba Emmanuela Hocquarda je založena na „spojování a střihání“ a často na sebe bere podobu abecedního seznamu s vnitřními odkazy, které potvrzují práci na bázi *vytvořit a přepracovat*.

IV

Pour toute chose, nous eûmes les mêmes yeux:
le jardin d'autrefois et celui d'aujourd'hui,
le jardin immobile.
Nous avançâmes au milieu de ce qui porte un nom
et que nous avons appris à nommer;
Nous progressâmes dans les livres
au milieu de ce que nous apprenions,
L'arbre vivant et l'arbre mort au même titre,
songeant peut-être qu'une telle coïncidence
Ne durerait pas toujours car sa croissance serait sa mort
et la pensée du modèle sa fin.
Notre amour n'eut pas d'autres lieux
Qu'une succession de regards sur des lieux de fortune,
morceaux de choix ravis aux circonstances,
Une alternance de mémoire et d'oubli pour les choses connues
et puis l'indifférence aux choses sues.

(ze sbírky Les Élégies, Élégie 5)

Hlavní básnické sbírky: La Bibliothèque de Trieste (1988), Deux étages avec la terrasse et vue sur le détroit (1989), Les Élégies (1990), Théorie des tables (1992), Un test de solitude (1998).

4 Já, Bernard Noël

„Kým jsem, když promlouvám? Kým jsem, když naslouchám?“
„*Qui suis-je quand je parle? Qui suis-je quand j'écoute?*“³⁵

Bernard Noël se narodil dne 19. listopadu 1930 v Sainte-Geneviève-sur-Argence v regionu Midi-Pyrénées. Je nejen francouzským básníkem, ale také romanopiscem, esejistou a uměleckým kritikem. V posledních letech ilustroval některá díla. Stejně jako jeho generační vrstevníci, mimo jiné Michel Deguy, Denis Roche, Marcelin Pleynet – všichni z revue *Tel Quel* – nebo Claude Estebach, Paul-Louis Rossi, Jude Stéfan či Ludovic Janiver, i Noël byl silně poznamenán zejména následujícími událostmi: výbuchem první atomové bomby, odhalením koncentračních táborů, válkou ve Vietnamu, odhalením Stalinových zločinů, válkou v Koreji a válkou v Alžíru. Války v Alžíru se zúčastnil ne jako voják, ale jako pracovník odbojové organizace. V rozhovoru s Bertrandem Schmittem uvedl:

Naštěstí jsem splnil vojenskou službu těsně předtím, avšak hrůzy páchané naší armádou na mě doléhaly čím dál více. Zapojil jsem se do jedné odbojové organizace a plnil funkci jakési spojky. Trýznilo mě vědomí, že lze někoho mučit a používat při tom moji mateřštinu. Všichni, kdo mluví stejným jazykem, jsou podle mého soudu za jeho užívání tak trochu odpovědní.³⁶

Ve stejném rozhovoru Noël odpovídá na dotaz, jaký je jeho osobní postoj k současnému dění a jaký by podle něho měl být za těchto okolností postoj spisovatele, myslitele, umělce, zkrátka těch, kterým se dříve říkalo „intelektuálové“:

Společnost založená na ekonomii se pozvolna začíná jevit jako více totalitní než staré tyranské režimy; její brutalitu maskuje vychvalování konkurence, volné soutěže, kterou vydává za legitimní společenskou dynamiku. Přitom zavádí represivní systém, jehož důsledky jsou stále zřejmější: všudypřítomnost policie, její arogance a přehmaty. [...] Každého „intelektuála“ hodného toho jména musí tato situace pobuřovat tím spíše, že zároveň dochází k „antikulturní“ revoluci a k poškozování školství i samotného jazyka. Problém je, že tato revolta intelektuálů je bezmocná a jejich kritika neúčinná, protože se neprosazuje v médiích pro širokou veřejnost. Dělá se vše pro to, aby se tato kritika jevila jako záležitost úzké elitní skupiny, a tedy jako staromódní a sektářská. Za těchto podmínek má „intelektuál“, jak jste naznačil, jen jedno

³⁵ Bernard Noël. *Une messe blanche*. Saint Clément de Rivière: Fata morgana, 1972, s. 32.

³⁶ Bertrand Schmitt. *Všechno už volá po revoluci: S Bernardem Noëlem o poezii, touze, cenzuře a mentální kastraci*. A2 [online]. 2010 [cit. 2014-04-12]. Dostupné z: <http://www.advojka.cz/archiv/2010/16/vsechno-uz-vola-po-revoluci>.

řešení: protestovat psaním a přemýšlením a dbát přitom na správnost a přesnost, a nikoliv na to, jak je mu nasloucháno a jaký má úspěch.³⁷

I když Noël dodnes není mediálně známou osobností, nelze opomenout jeho kroky, které napomohly nemálo mladým začínajícím nakladatelům, mladým redaktorům a editorům nejrůznějších literárních revuí, kteří by bez jeho rad a dobrovolné spolupráce svou kariéru neodstartovali.

Z výše uvedené obsáhlejší citace poměrně jasně vyplývá, jakým způsobem si Noël vymezil prostor na pomyslném literárním poli. Cílem Noëlovy generace byla a dodnes je práce s jazykem, jeho tříbení, zdokonalování, a především jeho propojení s jednotlivinami světa. I přes schopnost obsáhnout celou řadu žánrů, zůstává poezie ústředním žánrem Noëlovy tvorby, neboť právě poezie vymezuje prostor a volá po nezbytnosti a potřebě. Dílo Bernarda Noëla se i v jeho pokročilém věku neustále rozšiřuje. Naši snahou zachytit na několika řádcích jeho život bychom tohoto autora mohli ironicky urazit, neboť, jak on sám říká: „spisovatelova bibliografie je obsažena v jeho knihách,“³⁸ a potřeba nahlížet do soukromí spisovatele tak podle něho zaniká. Budeme proto doufat, že se tato práce do Noëlových rukou nedostane, a těm, kteří ji budou číst, následující informace pomohou proniknout „pod kůži“ díla Bernarda Noëla.

Počátky Noëlovy tvorby se řadí do padesátých let. Již na střední škole byly jeho literární pokusy opěvovány spolužáky. Mezi první vyprávění patří i *La Table (Stůl)*, text datovaný na květen 1950 a později vydaný v díle *Le Lieu des signes (Místo pro znaky)*. Toto krátké dílo vypráví zvláštní příhodu: po dlouhém bloudění po ulicích zimního chladného města vstupuje hlavní hrdina a vypravěč zároveň do jedné kavárny, aby se ohřál. Stav jeho hluboké únavy způsobí, že začne velmi silně vnímat přítomnost stolu z bílého mramoru. Rozbíhá se tak pomalá a nehybná interakce těla na tělo mezi člověkem a stolem. Se stupňováním pocitu živosti stolu zároveň pocítuje hlavní hrdina, jak se z něho samého pomalu stává objekt, jako kdyby jím byl přemožen, a potřebuje téměř nadlidskou sílu, aby od této představy upustil. Tento obraz předznamenal i pojetí jazyka jako něčeho, co má být pojítkem mezi našimi představami, či fenomény, které mají být konfrontovány s realitou. Pokud nám ale jazyk neumožňuje prostoupit do podstaty věcí, musíme přistoupit k dalšímu kroku, tj. rozvrátit a přezkoumat jej zevnitř, z hlediska vlastní podstaty.

³⁷ Bertrand Schmitt. *Všechno už volá po revoluci: S Bernardem Noëlem o poezii, touze, cenzuře a mentální kastraci*. A2 [online]. 2010 [cit. 2014-04-12]. Dostupné z: <http://www.advojka.cz/archiv/2010/16/vsechno-uz-vola-po-revoluci>.

³⁸ Jean Orizet. *Anthologie de la Poésie française*. Paris: Larousse, 2007, s. 39: „la bibliographie d'un écrivain est contenue dans ses livres.“

Zkoumání podstaty vnitřního těla skrze akt psaní je otázkou, která hledá svou odpověď v celém Noëlově literárním díle. **Veškerý tvůrčí akt tohoto básníka spočívá ve vztahu těla k textu.** Tento vztah je však často jen letmý, neboť identita neustále uniká, stejně jako neustále uniká ono „já“. Pro jeho básnickou tvorbu jsou typické krátké, rozpojené verše, z jejichž četby nabýváme pocit totálního „vypětí“ autora. Avšak právě **vztah prostoru a času** je dalším klíčem k Noëlově poezii. Akt psaní je zejména prostorem pro hledání „já“ a jeho identity. Noël toto hledání uskutečňuje skrze reflexi slova a řeči. Nicméně hledání identity „já“ nemůže nikdy dospět ke svému konci, neboť akt psaní staví do protikladu nalezení odpovědi a lineární proměnlivost, „já“ si myslí, že je „vlastníkem“ smyslu věcí. Otázkou prostoru a času se budeme podrobněji zabývat v následujících kapitolách.

4.1 Noël a odkaz budoucím

Svou první sbírku *Les Yeux Chimères (Chimérické oči)* publikoval Noël již v roce 1955. Název sbírky napovídá o inspiraci dílem Gérarda Nerval. Svoji sbírku *Les Yeux Chimères* však sám Noël považuje za „zbytečnou“. Uživit se pouze vlastní tvorbou se Noëlovi daří až od let sedmdesátých. V mezidobí studuje sociologii a žurnalistiku; v oboru kultura a umění je považován za samouka. Studia však brzy opouští a věnuje se práci překladatele, spolupracuje na vzniku několika slovníků a podílí se na vydávání literárních revue. V roce 1956 zažije Noël významnou událost, a to počátek spolupráce na literární encyklopedii Laffont-Bompiani, jejíž součástí je *Dictionnaire des œuvres, des auteurs et des personnages (Slovník děl autorů a osobností)*. Této činnosti věnoval celých deset let. V jednu chvíli dokonce uvažoval, že literární dráhu opustí navždy, neboť ho studium a revidování již napsaného textu po jistou dobu „uspokojovalo“, a především mu umožnilo zapomenout na své pravé poslání. K touze po tichu a mlčení přispěla nepochybně i již zmiňovaná válka v Alžiru a Noëlovo znechucení skutečností o užívání jeho mateřského jazyka. Nechtěl lhát, nechtěl mít nic společného s hrůzami mučení, nechtěl se podílet na rozkvětu toho, co bylo nástrojem zla. Raději psal hesla a definice do encyklopedie a doufal, že tím přispívá ke vzdělanosti národa.

Jen o dva roky později ovšem vydává v edici Minuit poezii v próze *Extraits du corps (Výtažky z těla)* – jedno ze svých nejslavnějších děl napsané během několika nocí, na něž částečně naváže i sbírka *La Chute des temps (Pád časů)*. Nakladatel se v poslední chvíli odmítl podílet na nákladech spojených s vydáním sbírky, která nakonec vyšla na účet autora.

V rozhovoru s Jacquesem Ancetem z roku 1994 Noël vzpomíná:

Již deset let jsem nepsal, ale cítil jsem potřebu, aby tato kniha vznikla, abych s tím skoncoval. Vzhledem k tomu, že jsem neměl potřebné peníze, tedy sto tisíc franků (starých franků), napsal jsem za tři noci fejeton o Jamesi Deanovi (na sto nebo sto dvacet stran) a svěřil jsem ho jedné tiskové agentuře, která ho prodala do regionálních novin... James Dean zaplatil *Výtažky z těla*... Ačkoli zdaleka nejsem citlivý na směšnost této situace (toto vyprávím poprvé), bylo pro mě hodně ponižující, že jsem vydal svou první knihu s vědomím, že jsem přistoupil na to, že bude zkažena vydavatelem. A teď zde stojím jako zahanbený autor zdegenerované knihy.³⁹

Zlomový bod v Noëlově literární dráze představuje román *Château de Cène (Hrad oběti)*, jenž původně vychází pod pseudonymem Urbain z Orlhaku. Kniha byla napsána během tří týdnů na konci ledna 1969. Desátá kapitola byla částečně upravena po několikadenním přerušení. Zbytek vyšel beze změn v původní podobě a prošel pouze korekturou v nakladatelství Pauvert. Existovala však již první verze napsaná kolem roku 1958, tedy ve stejném roce, kdy vyšly *Výtažky z těla*. Poté ještě přišel *Vnější hrad*, který je i součástí nejnovějšího vydání z roku 1993 v nakladatelství Gallimard. Následovat mělo pokračování *Vnitřní hrad*, k čemuž ale nedošlo. V dopise svému příteli Brunovi, který je součástí posledního vydání a který představuje jakýsi náčrt tohoto díla, Noël uvádí: „Proč pokračování nebude nikdy napsáno? Protože už alespoň částečně napsáno bylo a protože to samo o sobě každou možnost pokračování rušilo.“⁴⁰ Obsahem posledního vydání je také esej *Outrage aux mots (Zneuctění slov)* z února 1975, kde Noël vysvětluje, co bylo původním záměrem k napsání tohoto románu. Noël vyjádřil své zklamání nad tím, jakou popularitu mu tento román vynesl. Pro něho byl tento román zlomovým bodem pro starého a nového spisovatele. *Hradem oběti* se chtěl odvrátit od dobrého vkusu: „Říkal jsem si: jelikož styl je hodnota, zabiji hodnotu tím, že ji nechám říkat věci, které se neříkají. Není nic snazšího než obnovit styl: představuje samotný pohyb obnovy.“⁴¹

Ke své knize se Bernard Noël přihlásil až v roce 1970, čímž se však sám prozradil mravnostnímu oddělení a v červnu 1973 s ním byl pro tento román veden proces pro urážku mravů. Proč urážka mravů? Dle Noëla představovaly onu urážku především dva obrazy v

³⁹ Jacques Ancet. *Entretien avec Bernard Noël*. Prétexte [online]. 1994 [cit. 2016-05-19]. Dostupné z: <http://pretexte.perso.neuf.fr/ExSiteInternetPr%C3%A9texte/revue/entretiens/bernard-noel.htm>: „Je n'écrivais plus depuis deux ans, mais je ressentais la nécessité que ce livre existe pour en avoir fini. Comme je n'avais pas l'argent nécessaire, soit une centaine de milliers de francs (anciens francs), j'ai écrit en trois nuits un feuilletton à propos de James Dean (cent ou cent-vingt pages) et l'ai confié à une agence de presse, qui l'a vendu à des journaux de province... James Dean a payé Extraits du corps... Loin d'être sensible au comique de cette situation (je raconte cela pour la première fois), j'en ai gardé une grande humiliation, celle de n'avoir publié mon premier livre qu'en acceptant qu'il soit estropié par son éditeur. Et me voilà l'auteur honteux d'un livre rendu bâtarde.“

⁴⁰ Bernard Noël. „Dopis B. R.“ in *Hrad oběti*. Brno: Host, 2007, s. 129.

⁴¹ Bernard Noël. „Zneuctění slov“ in *Hrad Oběti*. Brno: Host, 2007, s. 141.

románu – v jednom je hlavní hrdina znásilňován psy a přinucen jejich „pánem“, „hlídačem“ – černochem – s nimi mít pohlavní styk; druhá scéna se odehrává již v Hradu, a to když hraběnka Mona přivolá svou opici, aby sexuálně uspokojila hlavního hrdinu, a přitom s ním promlouvá o morálním pojetí života. Nicméně tyto dvě scény neměly představovat celý smysl této knihy. Především desátá kapitola ozřejmuje, že jde o protest proti válce v Alžíru, projev bezradnosti nad tehdejší politikou. Sám Noël ve svém vysvětlení uvádí, že chtěl situaci analyzovat poukazem na tři historické okamžiky: Pařížskou komunu, první světovou válku a gaullismus.⁴²

Primárně však nejde o erotický román. Po několikerém přečtení románu si již brutálních, často nechutných scén nevšimáme. Prožíváme zato krásu jazyka a slov, které jsou jeho stavebním materiálem. Poetickým jazykem je nám přednášeno něco, co bychom za normálních okolností odhodili a uznali za nevhodné. V celém příběhu se pohybujeme mezi snem a skutečností. Rozběsněná realita, je-li vůbec možné ještě něco považovat za reálné, se kříží se snahou vydobýt si i z těch nejkrutějších a bolestivých úkonů pocit slasti. A když už se zdá, že jí bude dosaženo, že jsme se dostali do cíle, zvrtně se jistota jen v další utrpení, které ovšem musí být ihned zapojeno jako nedílná součást hry. Nelze se vzpírat – jak jinak se podvolit něčemu tak těžce myslitelnému, jako je prožitek felace prováděné šimpanzem; **odporné se mění v příjemné a naopak.**

Proces, který byl s autorem veden po vydání knihy pod jeho skutečným jménem, Noëla přesvědčil o nesvobodě, ve které žijeme. Tehdy byl svět rozdělen tak, že na východě vládla cenzura a západ byl symbolem svobody slova. Z procesu vyplynulo, že dobrým spisovatelem je podle těch, kteří dohlíží na morální hodnoty společnosti, neškodný spisovatel. „Všechna slova jsou spoluviníky svého kontextu, stejně jako všichni utlačovaní jsou spoluviníky svých utlačovatelů, pokud se nespojí, aby zvítězili – vždyť přece tvoří většinu.“⁴³ Jak tedy vybudovat jazyk, který by utlačovatel nemohl používat? Nejde přece o jeho strukturu, syntax, skladbu, ale o smysl, kterým slovům dáváme. Noël smysl sice popírá, ale jen proto, aby vytvořil nový.

Esej *Zneuctění slov* je významný i z hlediska zavedení neologismu „sensura“⁴⁴. Vyjadřuje skutečnost, že ještě **horší zbrání, než je omezování svobody, jsou slova zbavená vlastního významu.** „Buržoazie“ se snaží ovládnout naše myšlení tím, že nám neumožňuje slova volně používat a vkládat jim svévolný smysl. Dostáváme se tak i k otázce morálního

⁴² Bernard Noël. „Zneuctění slov“ in *Hrad oběti*. Brno: Host, 2007, s. 150.

⁴³ Tamtéž, s. 150.

⁴⁴ Tamtéž, s. 146.

přístupu. Morálka je řád, který jsme si sami stanovili, který se proměňuje se změnou hodnot ve společnosti. Erotika není tím, co morálku pošpiňuje či popírá. Jsou to naše interpretace, které do obrazů promítáme, naše omezenost a neschopnost naplnit touhy – žijeme v materiální společnosti, vše má svůj zdánlivý řád, ale člověk, který byl odjakživa jejím středem a cílem, se ocitá na jejím okraji. „K tomu, aby morálka fungovala, je zapotřebí jedině: aby fungovaly také věty, a aby slova správně vyjadřovala to, co říkají.“⁴⁵

Dílo Bernarda Noëla tvoří desítky sbírek, románů, divadelních her a dalších literárních počinů. Nezapře se ani jeho vášeň pro výtvarné umění, což ho dovedlo nejen k umělecké kritice, ale také ke spolupráci na ilustracích několika knih. Dodnes je aktivním spisovatelem a básníkem, přednáší na univerzitách po celém světě, inspiruje studenty a vede s nimi dialog. Příkladem může být i již citovaný, nenápadný, přitom pro poznání Noëla zásadní spis *Une Rupture en soi* suivi de *L'Écriture du corps* (*Rozkol sám v sobě* následovaný *Psaním těla*) vydaný v roce 2011 po setkání spisovatelů a autorů s Bernardem Noëlem v Haute Provence ve Francii 10. července 2011. Svou poslední sbírku *Monologue du nous* (*Monolog o nás*) vydal v roce 2015 v nakladatelství P.O.L.

Po celý svůj básnický život stojí Bernard Noël tváří v tvář jazyku, prožívá ho a žije v něm skrze samotný akt psaní jako nejcennější zkušenosti. Svět psaní a tvorby je pro něho místem vzdoru, kde ono „já“ je „jiné“, otevřené přítomnosti a směřující do sdíleného meziprostoru.

Noël ve svém literárním díle jako celku hledá odpovědi na to, jak se v básni vytváří a promítá obraz autora, a to do té míry, že jej analyzujeme jako systém omezení – evokovaný již v úvodu této diplomové práce. Právě tato omezení tvoří svět možností, prostor pro interpretace, prostor, kde se setkává čtenář s autorem. Pro upřesnění myšlenky tohoto „omezení“ vyjdeme ze dvou výpovědí samotného Noëla.

Prvním, starším, zdrojem je citace z knihy *L'espace du poème* (*Prostor básně*), která se skládá ze tří obsáhlých rozhovorů mezi Noëlem a Dominiquem Sampierem, vydaných nakladatelstvím P.O.L. v roce 1998. Citace se zabývá tvůrčí funkcí omezení, nebo – abychom užili termínu Michaela Foucaulta – způsobem, v němž systém nedostatků zajišťuje *velké bujení diskurzu*⁴⁶:

Měřit svět, abychom jej učinili opravdu skutečným, abychom z něj učinili volajícího po přehánce, která se stane virtuální formou. Když mluvím o prostoru básně, mám pocit, že

⁴⁵ Tamtéž, s. 159.

⁴⁶ Srov. Michel Foucault. „Řád diskursu“ in *Diskurs, autor, genealogie*. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1994, s. 25.

existují virtuální formy, které báseň realizuje ve chvíli, kdy se uskutečňuje. Což znamená, že báseň existuje ještě před svou existencí. Nejdříve existuje jako možnost.⁴⁷

Další rozhovor, ze kterého můžeme vycházet, se uskutečnil 12. března 2012 na France-Culture v rámci pořadu *Hors-champs* (hlasatelka: Laure Adler). V tomto rozhovoru Bernard Noël především upřesňuje pojetí prostoru, který se vytváří omezováním expresivních možností. Pro ilustraci této myšlenky Noël vypráví o jistém období svého života: několik let po vydání sbírky *Výtažky z těla* Noël „ustupuje“ od poezie. Aby však odolal této výzvě, musel najít „výjimečný lék“: psaní a redigování článku do encyklopedií. Nicméně nešlo pouze o rozptýlení:

Myslím si, že mě [tyto články] přesto něco naučily, protože když si někdo objednal heslo do slovníků, první se stanovila délka a počet znaků na řádce. A myslím si, že tento žánr pevných forem pro mne byl zásadní školou – i když to tak nevypadá, jelikož 50 řádků, 300 znaků nevypadá na určitou formu – ale je důležité, že jde o prostor, a na základě této zkušenosti jsem vždy měl potřebu vytvářet si prostor, který bude schopen pojmout... psaní, samozřejmě. Než napíši báseň, stanovím si většinou rozsah, osnovu, atd. ... což ostatně neznamená, že napíši báseň... Jde o oblast, kde slova – jestli si to mohu dovolit takto říct – prší...⁴⁸

Podívejme se nyní, jak slova prší ve sbírce *La Chute des temps*.

⁴⁷ Bernard Noël. *L'espace du poème*. Paris: P.O.L., 1998, s. 70: „Compter un espace pour le faire exister fortement, pour en faire l'appelant d'une précipitation dont il devient la mise en forme virtuelle. J'ai le sentiment, quand je parle d'espace du poème, qu'existent des formes virtuelles que le poème vient réaliser quand il a lieu. Ce qui revient à dire que le poème existe avant d'exister. Il existe d'abord comme possible.”

⁴⁸ Laure Adler. *Laure Adler s'entretient avec Bernard Noël, poète*. France-Culture, Émission *Hors-champs* [rozhlasový pořad]. 12. 03. 2012, 44:50 [cit. 2016-05-20] Dostupné z: <http://www.franceculture.fr/emissions/hors-champs/bernard-noel>: „Je pense que [ces articles] m'ont tout de même appris quelque chose parce que quand on commandait un article pour ces dictionnaires on en fixait d'avance la longueur, et le nombre de signe à la ligne. Et je crois que pour moi ça a été un apprentissage assez déterminant ce genre de formes fixes – qui n'en ont pas l'air, puisque 50 lignes, 300 signes, ça n'a pas l'air d'être une forme – mais ce qui est important c'est que c'est un espace, et à partir de cette expérience j'ai toujours eu besoin de me construire un espace qui soit susceptible d'accueillir... l'écriture, justement. Avant d'écrire un poème j'en détermine en général la dimension, le trajet, etc... ce qui ne veut pas dire que j'écrirai le poème d'ailleurs... C'est un territoire où les mots peuvent – si j'ose dire – pleuvoir...”

5 Pád, vodopád či úpadek doby, aneb sbírka *La Chute des temps*

Sbírka *La Chute des temps (Pád časů)* vychází v roce 1983. Samotná sbírka začíná citátem Pierra Jeana Jouvea:

La nuit longtemps dévouée à la nuit
Tout à coup se poursuit dans l'ombre
et devient l'azur.

(*La Chute des temps*, s. 18)

P. J. Jouve, básník a romanopisec působící zejména v první polovině 20. století, jistě ovlivnil i Noělovo dílo. Zejména je pozoruhodný jejich společný zájem o hudbu, která v této sbírce hraje důležitou roli, a zároveň nelze přehlédnout ani jejich obdiv k řecké kultuře. Jouveovu citaci bychom po prvním přečtení mohli považovat za protiklad k názvu básně, která následuje. Slova v nás totiž vyvolávají pocit ticha, klidu, nového začátku. Tma, která dlouhou dobu byla královnou světa, ustupuje do stínu. Ale do stínu koho? Sebe samé? A odkud náhle přichází ono světlo? Do popředí se dostává „azuro“. Všude vládne klid a mír. Nebe je blankytné a pocit pádu a strasti je to poslední, co bychom v té chvíli v sobě pocítili. Ať už bychom *la chute* přeložili jako *pád* či *úpadek*, tato citace v nás vyvolává přinejmenším naději, že nepůjde jen o verše plné zloby.

Gleize o Bernardu Noělovi ve své eseji *A noir (Do temnoty)* uvádí: „V dochovaných spisech je Bernard Noël tím, kdo vytváří poezii v přítomnosti, v přítomném čase prostém, na začátku přítomnosti je: začátkem.“⁴⁹ Noël je v době sepsání a vydání sbírky známým autorem a od samého začátku jistě nezačíná. Nepřestává se zasazovat o změnu způsobu myšlení svého okolí, které po všech událostech ve 20. století nový začátek skutečně potřebuje.

Význam poezie pro Bernarda Noëla vychází z básnickovy vůle osvobodit jazyk uvnitř svého jazyka. Tato etika je vlastní každému básníkovi, každému spisovateli, který považuje za svou vlastní odpovědnost to, jak jazyk a význam mění náš pohled na svět.⁵⁰

⁴⁹ Jean-Marie Gleize. *A noir: poésie et littéralisme*. Paris: Seuil 1992, s. 170: „Dans le dépôt des cahiers, Bernard Noël est celui qui fait la poésie au présent, au présent-simple, au présent du commencement, il est: un commencement.“

⁵⁰ Fabio Scotto. *Bernard Noel: le corps du verbe*. Lyon: ENS, 2008, s. 99: „L'importance de sa poésie, pour Bernard Noël, vient de la volonté du poète de libérer une langue à l'intérieur de sa langue. Cette éthique est celle de tout poète, de tout écrivain, qui fait de la langue et du sens sa propre responsabilité dans le changement de notre vision du monde.“

Rozvést a **potvrdit úvahu o myšlence nového začátku**, jasně vyplývající z úvodních veršů, je jedním z našich cílů.

Psaní, či dokonce zkoumání jeho možností, je často opakovaným tématem v tvorbě básníků a v literární kritice. Jako by skutečnost vyřčení vyžadovala zakládající akt, který by mu z logiky věci musel předcházet. Ve chvíli, kdy popřeme nesprávnost a neospravedlnitelnost naivních slov, bude již příliš pozdě, protože se ocitneme v aporii, v rozporu se sebou samými. Jak tedy spravedlivě odsoudit nevhodnost řeči druhých? **Řeč, která odsuzuje svobodu slova, není o mnoho svobodnější než jakákoli jiná řeč.** Právě na základě této problematiky se mohla začít současná poezie ptát po statusu „psaného aktu“ – i J.-M. Gleize charakterizuje současnou poetickou tvorbu jako

cvičení výpovědi, která by chtěla být zaměňována se snahou ujmout se slova, nebo slova znovu nalézt, nebo ve slovech pokračovat. Jako poezii, která by tak byla silně inchoativní, stále na začátku a opět na začátku, nebo náhle se objevující, stále blízká svému tichu, od kterého se odvrací a které obývá, neustále vystavovaná prázdnotě, kterou vytváří při vlastním vyslovení...⁵¹

La Chute des temps se opírá o následující stěžejní témata. Nepochybně jde o **otázku života**: o otázku subjektu, který představuje „já“ v jeho mnoha podobách a který je jakýmsi vypravěčem básně; o **otázku tělesnosti** a jejího vztahu s minulostí, přítomností a budoucností. „Já“ se ptá po své schránce, hledá svůj vztah k tělu a zkoumá prodchnutost slov, myšlenek a jednotlivin v těle.

son corps n'est ni à toi ni à moi
il respire avec ce qui nous manque
il vit d'être toujours natif de son élan
(*Zpěv tři, s. 59*)

Z poslední citace vyplývá i často evokovaná **otázka časovosti v pojetí člověka** – jeho vztah ke smrti a nevědomosti, která přijde po ní. V básni *La Chute des temps* cítíme silné zklamání subjektu ze současného světa.

la vie n'a pas besoin
de visages reconnaissables
pas même besoin de moi
(*Zpěv dva, s. 48*)

⁵¹ Jean-Marie Gleize. *A noir: poésie et littéralisme*. Paris: Seuil 1992, s. 125: „un exercice de l'énonciation qui tend à se confondre avec l'effort pour prendre la parole, ou retrouver la parole, ou poursuivre la parole. Une poésie qui serait donc fortement inchoative, toujours commençante et recommençante, ou surgissante, toujours proche de son silence, dont elle part et qui l'habite, constamment confronté au vide qu'elle crée en s'énonçant...“

Subjekt si připadá ve světě zbytečný, jako by zde pro něho již nebylo místo. Žije podle svých hodnotových principů a jejich dodržování se od něho předpokládá, avšak právě tyto principy ho přivádějí ke smrti – ať už tělesné či mentální.

je vis de ma mort
ce futur soulève mon présent
le jour la nuit ne mesurent rien
(*Zpěv jedna, s. 27*)

Dále subjekt v básni evokuje **otázku statusu poezie v současnosti**:

on me dit poète, moi pas

Uvedené verše jsou jedny z mnoha příkladů vztahu básníka a poezie. Básník zde vyjadřuje své váhání a rozpaky nad tím, zda splňuje to, co se od něj očekává. Zdá se, jako by měl strach z okolního světa. Považuje ho za nepřítele, který mu ukrádá čas.

Předchozí díla Bernarda Noëla vesměs ve všech případech odpovídají stejnému konceptu: „Já“ pronáší určitou řeč, nad kterou se zamýšlí a analyzuje ji; z psaného a vyřčeného **slova se stává předmět nadšené, ale často beznadějně diskuze**; jazyk neustále zpochybňuje vypravěče a vše se odehrává, **jako by Noëlovo dílo nebylo než obsedantním metajazykem**, než aktem psaní zabývajícím se způsoby psaní.

5.1 Výstavba básně *La Chute des temps*

en chaque point du corps
la chair est faite d'un peu plus que l'histoire
et c'est pourquoi chacun de nous
est un homme particulier
à la fois porteur de l'interminable
et incapable de le porter

(*Zpěv tři, s. 61*)

Názvy jednotlivých částí jsou první branou k interpretaci básně a čtenář se neubrání jejich vlivu. Jak vyplývá z paratextu, báseň se skládá z pěti částí, a to ze tří **zpěvů**, které jsou odděleny dvěma pravidelně se střídajícími **proti-zpěvy**. Zpěv je „to, co označuje různé části dlouhé básně vysokého stylu podle tradice zpěvů *Ilias* nebo *Odysea*“.⁵² Tato tradice byla znovu obnovena básníky Plejády, kteří se řadí mezi „klasické“ básníky francouzské literatury. Výběrem takovéto tradice spojuje Noël své dílo s texty, které mu předcházejí: *La chute des*

⁵² Jacques Charpentreau. *Dictionnaire de la poésie française*. Paris: Fayard, 2006, s. 179: „ce qui désigne les différents parties d'un long poème de style élevé, suivant la tradition des chants de *L'Iliade* ou de *L'Odyssée*.“

temps bezpochyby navazuje na formu „tradiční lyriky“. Tuto spojitost je pochopitelně možné uskutečnit jedině tehdy, pokud je čtenář vybaven svobodou interpretace a schopností zachytit návaznost na tuto tradici.

Nicméně problém může nastat ve chvíli, kdy čtenář interpretuje *La Chute des temps* stejně jako texty s pravidelným veršem, s existenciálními tématy tradičními pro lyrickou poezii, jakými jsou smrt, láska či krása. Čtenář se v tu chvíli zaměřuje na „typické“ znaky literárního žánru, které jsou interpretovány a podobně vnímány velkou většinou čtenářů francouzské poezie. Problém totiž spočívá v Noëlově aktualizovaném pojetí tradiční lyriky. Čtenáři může připadat, že Noël svou tvorbou znesvěcuje francouzskou tradici a čtenáře úmyslně vyvádí z míry. Text je psán volným, nepravidelným veršem a rýmu je užito jen vzácně. Výjimečnost tohoto textu spočívá v Noëlově schopnosti **v jediném literárním aktu navázat na tradici a v tentýž moment se od ní vzdálit.**

5.1.1 Numerologie

Rozdíl mezi zpěvy a proti-zpěvy je patrný již v jejich formě. Celkový počet veršů v této básni je 1 111. Zpěvy jedna a tři čítají 333 veršů, zpěv dva 223. Proti-zpěvy mají danou strukturu 111 veršů. Numerologii v Noëlových básních je důležité vyzdvihnout, neboť má vliv i na způsob četby jeho veršů. Lze ji sice přehlédnout, ale daná aktivní organizace podporuje tvůrčí energii, která tak upozorňuje na stanovené hranice a limity. V síti veršů promlouvá dojatý, prudký, přísný hlas; hlas napomáhající vybudovat strukturu básně. Zatímco zpěvy jsou výrazně lyrické, pro proti-zpěvy jsou typické krátké, úsečné až nervózní verše s častým užitím alexandrinu.

Otázkou zůstává, zda počet veršů je, či není zcela náhodný. Pokud bychom totiž čísla prostudovali z hlediska numerologie, dojdeme k zajímavým poznatkům. V dostupné odborné literatuře se nám bohužel nepodařilo dohledat informace o skutečném vlivu numerologie na Noëlovo dílo, nicméně smysl trojčíslí 111 a 333, jež patří mezi andělská čísla, dodávají *La Chute des temps* příliš intenzivní duchovní podtext na to, aby se jednalo jen o náhodně vybrané číselné řady. Pro zajímavost uvádíme význam těchto andělských trojčíslí.

Andělské číslo 111: „Toto číslo vám přináší naléhavou zprávu, že vaše myšlenky se okamžitě projevují, proto i nadále soustřeďte své myšlení na své touhy. Odevzdejte všechny myšlenky plné strachu Nebesům k proměně,⁵³ takto vykládá číslo 111 kniha *Andělská čísla*.

⁵³ Doreen Virtue. *Andělská čísla*. Praha: Synergie, 2014, s. 42.

Jakoby nás Noël vyzýval k tomu, abychom koncentrovali naše myšlenky na to, na co chceme a máme a neodpoutávali naši pozornost.

Andělské číslo 333: „Jste zcela obklopeni, ochraňováni, milováni a vedeni laskavými nanebevzatými mistry.“⁵⁴ Andělské číslo 333 nás má naopak ubezpečit v tom, že nejsme na světský boj sami, a pokud uvěříme, nanebevzatí mistři jako Ježíš, Mojžíš nebo Marie nám budou vždy nablízku.

Je ovšem důležité upozornit, že u Noëla se nejedná o matematické a systémové vytváření poezie, jako např. v případě *potenciální literatury*, která si klade za cíl najít nové struktury a formy; nejedná se ani o *lipogramy* (programové používání či nepoužívání vybraných hlásek) ani o *tautogramy* (maximální využívání jedné hlásky). Numerologický přesah je podle našeho názoru založen na duchovním a filozofickém pojetí Noělovy poezie. Forma hraje důležitou roli, ale ne primární. U Noëla se setkáváme přesně s tím, co nazýváme *poetickým jazykem*.

5.1.2 Hledání smysluplného rytmu

Jazyk v díle Bernarda Noëla je protkán svou vlastní logikou: slova jako by si dávala navzájem echo a vytvářela svůj vlastní systém tím, že vstupují do syntagmatických a paradigmatických vztahů. Těmito neviditelnými vlákny a strukturními spojeními mohou slova vytvářet nekonečné množství významů. Proto je nutné tyto možnosti redukovat tak, aby byly nositeli omezeného počtu významů v právě realizované výpovědi. Jazykový systém představuje – ve svých nespočetných omezeních – absolutní neurčitost. Otázkou je, kolik po sobě jdoucích omezení bychom museli ponechat stranou, abychom docílili interpretace básně na jednoduché bázi veršů.

Noěluv strukturní plán je přesný a dotažený do detailu ne proto, že vychází z numerologické, předem dané struktury, ale proto, že jsme díky němu schopni definovat funkci omezení v psaném projevu: básnickým aktem rozhodně není snaha jakkoli narušit či omezit kreativní sílu fantazie, ale **podrobit řeč jazyku**. Tím docílíme redukce absolutních možností, aby se některá slova mohla odtrhnout od systému, do kterého patří, a začala nabývat významu v právě realizované výpovědi.

Při zkoumání provázanosti textu lze také vycházet z teorie „interpretační sémantiky“ Françoise Rastiera, současného francouzského lingvisty, který shrnuje své teorie primárně

⁵⁴ Tamtéž, s. 96.

v díle *Sémantique interprétative (Interpretační sémantika, 1987)*. Rastierova teorie vychází z předpokladu, že text lze studovat jako jazykový objekt mající svou vlastní strukturu a řídící se dle vlastních zákonitostí. V této práci se krátce zaměříme na tu část Rastierovy teorie, která se věnuje pojmu *izotopie*. Radim Sova ve své disertační práci uvádí, že Rastierova teorie „je spojením tradice strukturálního jazykovědného myšlení s tradicí filologického a hermeneutického přístupu k textu.“⁵⁵ **Provázanost textu** neboli vztahy mezi sématy, **lze zkoumat prostřednictvím opakovaného výskytu téhož sématu v textu – tzv. izotopií**. Tomáš Koblížek konstatuje:

Vlastní Rastierův textový model, [...], nevychází ze syntaktických vazeb, [...], ale z vazeb konkordančních. Popisovány jsou isotopní vztahy mezi obsahovými prvky (mezi opakujícími se sémy), aniž je brán ohled na to, v jakém syntaktické pozici a v jaké větě se termíny nesoucí tyto prvky vyskytují. Isotopní vztahy tak mohou být konstatovány mezi termíny jedné věty a mezi termíny spadajícími na různé jazykové roviny. Tyto a priori nevymezené vztahy v jazyce jsou *vztahy jazykové*.⁵⁶

Jestliže výpověď na sebe bere určitý význam, je to proto, že ze svého jazykového systému vylučuje řadu elementů tak, aby významově aktualizovala jen některé z nich. Což však neznamená, že by vyjmuté či vybrané elementy výpovědi přestaly zcela odkazovat na původní systém; neboť neexistuje jiná aktualizace, než ta, která je založena na souboru možností, ty však zůstávají pouze potenciální. Tím pádem každé slovo, které je obsaženo ve výpovědi, nevyplňuje pomyslnou mezeru, ale naopak prohlubuje prázdnotu a odvrací další alternativní slova od celkového souboru možností.

Nicméně je nutné upřesnit, co se skrývá pod pojmem **prázdnota věcí** – *nicota*, která se staví proti bytí; jde o prázdnotu a propast mezi vztahy způsobenou výběrem slov, veršů, zvukovou shodou a dalšími básnickými prvky. Každým dalším výběrem dochází k odchýlení se od původní cesty. Co jiného je básnický prostor, než soubor aktualizovaných vztahů, které se odlišují od nekonečného systému významů a zvuků, přičemž s ním zůstávají ve spojení? Skutečné umění znamená tvorbu nového; a nové je to, co tu ještě není.⁵⁷

⁵⁵ Radim Sova. *Aktuální členění isotopie*. Brno, 2013. Disertační práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Doc. RNDr. Tomáš Hoskovec, CSc., s. 18. Dostupné také z: http://is.muni.cz/th/11200/ff_d/Disertace_ACI.pdf.

⁵⁶ Tomáš Koblížek. *Interpretační sémantika: Úvod do textové teorie Françoise Rastiera*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2015, s. 42.

⁵⁷ Srov. Ladislav Hejdiček. „Objev budoucnosti“ in *O umění*. Praha: Oikoymenth, 2014, s. 9.

Popsat tento prostor jako prostor naplněný omezeními pak znamená posuzovat prezentaci každého prvku ve vztahu k možnostem systému, od kterého se odchyluje. Mluvit znamená učinit vztahy v jednom systému „vzácnějšími“: v tomto smyslu také Michel Foucault ve svém *Řádu diskurzu* popisuje promluvu jako „princip zředění“, neboli štěpení způsobené různými zdroji promluvy, jakými jsou autor, jeho vůle, jeho záměr.

Právě zde můžeme navázat se stručnou analýzou **prozodické úrovně izotopie hudebnosti**: způsob vyjádření básnického subjektu můžeme identifikovat pomocí znaků v jeho básnickém jazyce, ve kterém pracuje s označující materií v Saussurově pojetí. Greimas nazývá tuto úroveň analýzy promluvy „prozodickou“, neboli „suprasegmentální manifestací projevu počínaje akcentem přes modulační věty výpovědí, až po melodické křivky souvětí, řečnických dob, atd.“⁵⁸

Při zvukové analýze básně musíme mít na paměti rozdíl mezi provedením a zvukovým vzorcem. Při hlasitém čtení přidáváme do realizace něco osobního a individuálního, a proto skutečná analýza metriky a rytmu nemůže být založena na recitaci. Zároveň však **nelze analyzovat prosodii a význam individuálně**.

Zaměříme se nyní na systém a aplikaci versifikace v *La Chute des temps*. Versifikaci chápeme jako soubor znaků, které uskutečňují jakýsi kompromis mezi zvukovou a grafickou stránkou jazyka. Například J. Greimas hovoří o technice *prozodické distorze*, a tím staví básnický diskurz do opozice oproti „běžné“ řeči. Vezměme si následující verše sedm až čtrnáct ze Zpěvu jedna:

7 Ô les **dents**
8 **et derrière** elles ces lèvres **de vent**
9 **où ya et vient** le goût du présent
10 le compte n'y est plus qui faisait le jour
11 la lumière penche **et**
12 **là-haut** vient le bleu terrible
13 nul n'est sûr à soi-même
14 la faulx est dans le cœur caché

(Zpěv jedna, s. 21)

Žádný z citovaných veršů neodpovídá souvislé a kompletní výpovědi. Ani počet slabik není stálý a pohybuje se mezi třemi až jedenácti. Každý verš představuje fragment, jehož druhá část pokračuje v dalším verši. Sám Noël, který je pochopitelně nejpozornějším čtenářem vlastních básnických textů, říká:

⁵⁸ Algirdas Julius Greimas. „Pour une sémiotique poétique“ in *Essais de sémiotique poétique*. Paris: Larousse, 1972, s. 11: „les manifestations suprasegmentales du plan de l'expression, depuis l'accent, en passant par les phrases de modulation des énoncés, et jusqu'aux courbes mélodiques des phrases complexes, des périodes oratoires, etc.“

V *La Chute des temps* je význam vždy od hemistichu k hemistichu. Nakonec nejde ani o hemistich, ale řekněme spíše o prostor jednoho verše ke druhému. Jde o kroužky, které do sebe zapadají. Význam je v enjambementu a verš v horizontální jednotě.⁵⁹

Mezi sedmým a osmým veršem slouží spojka „et“/„a“/ jako disjunkce či konjunkce – jinými slovy logická spojka – která by měla navazovat na již pronesený diskurz, nicméně antecedent identifikovat nelze. Vyvolává efekt začátku nového diskurzu, který se objevuje z temnoty jako vlak z tunelu. Znak vokativu „Ô“ na začátku sedmého verše vyjadřující přímé oslovení, předpokládá imaginárního účastníka, na kterého se „já“ obrací a který byl svým způsobem v tomto básnickém prostoru přítomen ještě před samotným diskurzem. Jako by byl diskurzem přivoláván ze stínu: jsme tak odkazováni na skutečnost předcházející naší aktualizované přítomnosti, na kterou verš navazuje, ale kterou my nejsme schopni určit. Verš osm a devět je naopak spojen aliterací souhlásky „v“ a nazální samohláskou „en“. Verš devět je nejen navázán na předchozí verš touto nazální samohláskou, ale také jí je zakončen, což vyvolává určitý „kaskádovitý efekt“.

Oproti tomu verš deset tvoří výpovědní celek a jednoznačně nese vlastnost pauzy. Tato pauza v sobě hromadí napětí, které se postupně uvolňuje ve dvou následujících verších, krátkých a spojených opět spojkou „et“/„a“/. Tato spojka spolu s adverbiem „là-haut“/ „nahoru“/ na začátku dvanáctého verše vystupují jako pohyb shora dolů, negativně poznamenaný adjektivem „terrible“/„hrozný, děsivý“ majícím stopu intenzity.

Krátké verše, které nás téměř nutí k rychlé četbě, vyvolávají efekt náhlosti a překvapení: jako past děsivého nepřítele. Po tomto návalu tlaku přichází opět ucelené výpovědi ve verších třináct a čtrnáct, dvě temná konstatování potvrzující vyvolaný negativistický pocit.

Právě jsme provedli krátkou analýzu fenoménů, které považujeme za charakteristické znaky poetického diskurzu: **enjambementu a cézury**. Jejich výjimečnost tkví v tom, že umožňují skryté struktury básně vyjít do popředí, a *ukázat* – dle Wittgensteinovy terminologie – *co nelze říci*⁶⁰:

Jediná věc, kterou můžeme dělat v poezii, a ne v próze, jsou enjambementy a cézury. Básník může proti sobě stavět zvukovou hranici, metriku, a syntaktickou hranici. Nejde jen o pauzu,

⁵⁹ Bernard Noël. *L'Espace du poème: Entretiens entre Bernard Noël et Dominique Sampiero*. Paris: P.O.L., 1998, s. 47: „Dans *La Chute des temps*, le sens est toujours d'un hémistiche à l'autre. Enfin, ce n'est pas vraiment un hémistiche, disons du milieu du vers à l'autre. Ce sont des anneaux qui s'emboîtent. Le sens est dans l'enjambement et le vers, dans l'unité horizontale.“

⁶⁰ Ludwig Wittgenstein. *Tractatus logico-philosophicus*. Praha: Oikoymenth, 2007, s. 33: „Traktát 4.1212, jež celý zní: *Co lze ukázat, to nelze říci*.“

jde o ne-shodu, o oddělení zvuku a významu. Proto také mohl Valéry vyslovit tak výstižnou definici básně: „Báseň, prodloužené váhání mezi zvukem a významem.“... Nejde o zastavení se ve smyslu pauzy, posloupné, jde spíše o sílu zastavení, která pracuje, která uniká narativní síle před svým vystavením jako takovým.⁶¹

Soubor napětí a tenze, které jsme právě popsali, by mohl být také interpretován jako **soubor charakteristik** dávající **zpěvům rytmus**: anachronismus mezi dvěma časovostmi, váhavost mezi zvukem a významem, syntaktická struktura a zvukové navázání společně uskupené do verše. Struktura výpovědi je vystavěna na verši, stává se viditelnou, a zároveň se díky vzájemné interferenci podílí na výstavbě alternujících významů a výpovědí.

Ovšem **jiná organizace a struktura** se objevuje **v obou dvou proti-zpěvech**:

A **tout pour** oméga
A **pas le moindre** alpha
B **entonne** et **personne**
B ô **trac** et **maldonne**
A le **grand** **patatras**
A **de l'au –delà**
C **qui**

...

(Protizpěv jedna, s. 35)

A **l'un veut vivre**
A **l'autre mourir**
A **égal désir**
B **tuer le temps**
B **le sang le sens**

...

(Protizpěv dva, s. 53)

V obou výše uvedených ukázkách se rýmy pravidelně střídají, nejde však o pravidlo, které by nebylo porušováno. Každopádně v žádném případě se nejedná o volný verš jako v případě zpěvů. Použití řady **vokálních a konsonantických aliterací** a onomatopoií v Noëlově básnickém lexiku přebírá zvukomalebnou funkci; jako například aliterace konsonanty „r“ v nás vyvolává pocit zoufalství a úzkosti, stejně jako aliterující sykavka „s“ v posledním verši druhého protizpěvu. Samozřejmě analýza toho, co v nás efekt aliterace vyvolává, je vždy založena čistě na subjektivním prožitku čtenáře. V důsledku rozporu mezi rytmickým a syntaktickým členěním básnické promluvy i zde najdeme přesah neboli **enjambement**, markantní například ve verších:

⁶¹ Giorgio Agamben. *Image et mémoire*. Paris: éditions Hoëbeke, 1998. Dostupné také z: <http://espace.freud.pagesperso-orange.fr/topos/psych/psyssem/cinedebo.htm>: „La seule chose qu'on peut faire dans la poésie et pas dans la prose, ce sont les enjambements et les césures. Le poète peut opposer une limite sonore, métrique, à une limite syntaxique. Ce n'est pas seulement une pause, c'est une non-coïncidence, une disjonction entre le son et le sens. C'est pourquoi Valéry a pu donner une fois cette définition si belle du poème : "Le poème, une hésitation prolongée entre le son et le sens."... Il ne s'agit pas d'un arrêt au sens d'une pause, chronologique, c'est plutôt une puissance d'arrêt qui travaille, qui la soustrait au pouvoir narratif pour l'exposer en tant que telle.“

toi dis-je
mais qui es-tu
quand j'ai besoin
de toi
le souffle est plus
que le nom

(Protizpěv dva, s. 53)

Oproti zpěvům s užitím lyrického jazyka právě uvedené příklady ukazují elementární strukturu protizpěvů, která nám může připomínat infantilitu až nesmyslnost typickou pro řadu dětských říkanek. Protizpěvy jsou se zpěvy tematicky koherentní jen v několika tematických izotopiích, jakými jsou například tělo či čas. Nejvýstižnější charakteristikou protizpěvů je prázdná forma pravidelného verše (s odkazem na klasické básníky), ironicky přizpůsobeného jednoduché hře se slovy.

V protizpěvech máme pocit, jako by básník pracoval a stavěl na herním poli, kde není vždy důležité určit obsah a význam slov. Naopak se nám zdá, že právě obsah vynechává účelně sám sebe, aby dal přednost jednotlivým 'kouskům a částím jazyka', fragmentům jazykového systému, ve kterém čtenář není vždy schopen rozlišit aktualizované vztahy a ty, které by měly momentálně zůstat upozaděny. To, co ve hře protizpěvů přebírá roli *označovaného*, je schopnost poetického jazyka *označovat*. Termín poetický jazyk uvádíme proto, že ony kousky a části, které báseň nabízí, nejsou jen jednoduché gramatické kategorie, ale především prozodické distorze, které se Noël nezdráhá aplikovat.

Při četbě *La Chute des temps* si v proudu, nejen, volných veršů může čtenář připadat až ztracený. Rytmická jednotka často neodpovídá jednotce syntaktické a verš začíná uprostřed řádku. Metrická stopa enjambement je všudypřítomná. Markantní je i vynechání veškeré interpunkce v celé básni. Vše účelně a s jediným cílem: **autor vyzývá svého čtenáře, aby sám dešifroval a interpretoval**, aby se nenechal autorem ovlivnit, neboť autor slouží jen k produkci obrazu svého psaného aktu, ostatní je na čtenáři.

5.1.3 Záblesky fugy

Lyrická konotace se „vznešeným stylem“ a název „zpěv“ přímo vybízejí k diskurzivní izotopii hudebnosti. Termín „zpěv“ byl po dlouhou dobu považován za synonymum písňe (*chanson*), zvláště ve středověku, kdy byla poezie zpravidla hudebně doprovázena. Izotopie hudebnosti je zde zdůrazněna termínem „proti-zpěv“.⁶² Nejedná se v žádném případě o básnický žánr, ale o „techniku komponování spočívající ve vrstvení vícera melodických linií. Každá z nich je složena na základě harmonií mezi hlavním tématem a doprovodem“.⁶³

V odborném překladu *le contre-chant* znamená z hlediska hudební terminologie *protivěta*. Právě termín *protivěta* nás přivádí na myšlenku **zkoumat tuto báseň z pohledu hudby** a za formou lyrické básně si představit některé **prvky hudební skladby ve formě fugy**.

Fuga je typ hudební skladby, který vznikl již v baroku. Mezi vrcholné skladatele fugy patří bezpochyby Johann Sebastian Bach. Fuga je kontrapunktická, polyfonní melodie. V italštině fuga znamená útěk, únik – jak příznačné. Hlavní hlas se totiž snaží uniknout svému protihlasu. Typickými charakteristikami fugy jsou vůdce (*dux*), ucelené téma (někdy nazývané subjekt) a protivěta (*comes* neboli imitace subjektu). Dělí se na tři části: *expozici*, *provedení* a *reprízu*. *Expozice* předvádí téma, *provedení* obsahuje mezivěty, sekvence, prodlevy a připravuje nástup závěru, tj. tóniky. V *repríze* opět nastupuje hlavní téma, následuje prodleva na konci a celá skladba vrcholí vybočením do subdominanty. Vzhledem k tomu, že protivěta je přirozeným pokračováním vůdce, přechod mezi tématem a začátkem protivěty by měl být souvislý a nenápadný.

Především jde o **únik hlavního, vedoucího hlasu před protihlasem** (tzv. *contre-chant*). Nicméně **nakonec dojde k jejich harmonii a souzvuku**. I když jdou tedy v prvním plánu proti sobě, smysl dávají jen společně a smyslově se doplňují, což je hlavní myšlenkou. Přirovnání struktury lyrické básně a fugy zde má filozofický přesah a nejde ani tak o techniku, jako především o princip.

⁶² Zde se samozřejmě nabízí otázka správného překladu. Dalším možným překladem by byl pojem *anti-zpěv*; za tím však vidíme možnou konotaci s anti-zpěvem v českém kontextu, neboli za zpěv falešný, nelibozvučný. Tím ale Noëlův *contre-chant* není, proto raději zůstaneme u doslovného překladu *proti-zpěv*.

⁶³ *Contre-chant*. Wikipedia: the free encyclopedia [online]. 2001 [cit. 2016-05-19]. Dostupné z: <http://fr.wikipedia.org/wiki/Contre-chant>: „une technique de composition consistant à superposer plusieurs lignes mélodiques. Chacune d'elles étant composée à partir des harmonies du thème principal et l'accompagnant.“

Do naší básně se struktura fugy promítá následovně. Za vůdce básně můžeme považovat nezodpovězené zájmeno „qui“, otevírající všechny části a stále pátrající po své identitě:

zpěv jedna:

qui
et de ce mot lancé
est-ce vers toi ou bien vers qui

proti-zpěv jedna:

qui
langue pâlotte
étroit de la glotte
vers l'extrémité
cherche l'achevé
mais la tête trotte

zpěv dva:

qui
et la voix perdue la voix faussée
qui tire vers le haut la première salive
pour le retour du commencement

proti-zpěv dva:

qui
annonce la nuit
avec la peur du noir
je vois ceci cela
dit-il

zpěv tři:

qui
jette bas la cause avec l'explication
on ne me fera plus le coup de l'origine
dit-il je suis de l'homme

La Chute des temps, 1983

Z ukázek prvních veršů zpěvů a proti-zpěvů je zřejmé, že zájmeno „qui“ nabývá v průběhu básně různých syntaktických funkcí. Hledáním identity tohoto zájmena „qui“ a vztahu dalších zájmen jako „je“ nebo „tu“ se bude podrobně zabývat následující kapitola o identitě subjektu.

Bohužel se nám sice nepodařilo získat kazetovou nahrávku vydanou v roce 1984 ve vydavatelství Art&lectures/Artalect v Paříži, na které Noël předčítá *La Chute des temps*, avšak pro představu stačí číst nahlas Noëlovy verše, nevnímat jejich význam a zaposlouchat se do melodie vystavěné na slovech.

S časovým rozdílem téměř dvaceti let bychom zde i tak mohli připomenout některé snahy o zvukovou poezii v šedesátých letech, mezi jejíž hlavní představitele se řadí Henri Chopin a Pierre Garnier. Autoři takové poezie pracují nejen s hlasem, ale i s dalšími zvuky nejrůznějšího původu, a to včetně tělesného. Právě poezie Pierra Garniera je v příspěvku *Fonetická báseň a její vývoj* definována následovně:

Báseň vytvořená na magnetofonu pomocí dechu, hlasu, lingvistických prvků i rovin a – navíc – pomocí gest, hluků a zvuků. Cílem básně je vytvoření smyslově přístupných prostorů, výzkum nových vnitřních i vnějších oblastí pomocí uvolněné energie, zrod jiných lingvistických forem a jiných psychických komplexů a konečně vytvoření nového umění, jež dá vzniknout dosud ještě neznámému typu tvůrce.⁶⁴

⁶⁴ Pierre Garnier. *Fonetická báseň a její vývoj*. *Světová literatura*. Praha: Orbis, 1965, č. 8, s. 35.

Tímto se vracíme k citátu na začátku Kapitoly 4 z *Une messe blanche (Bílé mše)*: „Kým jsem, když promlouvám? Kým jsem, když naslouchám?“, který vyjadřuje, že jedním z Noëlových cílů je i umění naslouchat. Toto krátké ohlédnutí má za cíl jen připomenout možné sekundární vlivy na Noëlovu tvorbu.

Básníková hudebnost zároveň vyjadřuje jeho identitu. Odkazem na hudbu se básník staví ke svému dílu jako skladatel k partituře. Část jeho identity se přenáší na okraj poezie skrze vyvolání hudebního a poetického diskurzu. Nelze tedy interpretovat jednotliviny, báseň po obsahové stránce tvoří celek. Hudebnost verše se však samozřejmě liší od melodie v hudbě: je to uspořádání fonetických schémat, snaha vyhnout se hromadění souhlásek, nebo je to prostě přítomnost určitých rytmických účinků. V pokusech o dosažení hudebních účinků jde do značné míry o potlačení významové struktury verše, o vyvarování se logických konstrukcí.⁶⁵

Přirovnání struktury lyrické básně a fugy má filozofický přesah. V italštině fuga sice znamená „útek a únik“, ale v němčině *fug* znamená „skloubenost“, tedy to, k čemu fuga jako hudební skladba směřuje, k souzvuku a harmonii. M. Heidegger interpretoval pojetí pravdy neboli *alétheia* u presokratiků jako „neskrytost v dění vládnoucího jsoucna samého a jako to, čemu vládne shromažďující pojmání“.⁶⁶ „Pro rané řecké myšlení je tedy podle Heideggera charakteristická všude původní blízkost k bytí a původní rozumění pravdě jako *alétheia*“,⁶⁷ ve které „vládne skloubenost, *Fug*, ustavičně ohrožovaná bytností opačnou, rozkloubením, *Un-Fug*“.⁶⁸

V tomto pojetí, které je odlišné od pojetí Platóna a které navazuje na metafyzické tradice, je pak **pravda nepředmětnou skutečností**, ve které se jsoucno ukazuje, vyjevuje či vyznačuje (význam slova *fainesthai*), tedy vychází najevo. Neboť skutečnost není jen to, co je právě nyní a teď, ke skutečnosti patří také to, co již není, a také to, co ještě není, co ale může být. Heidegger nazývá pravdu „světlinou“, filosof L. Hejdánek „ryzí nepředmětností“, kdy v jeho pojetí je pravda tím, co „má být“ a co je skutečnější než to, co jest. Člověk se může takovému pravdě otevřít a odevzdat, tedy spolehnout se na jediné spolehlivé, ale neexistuje žádná možnost aktivního přístupu k pravdě, která má nás, a ne my ji.⁶⁹ Pokud však je člověk schopný zastavit tok svých myšlenek a umlknout, může „**zaslechnout oslovující výzvu toho,**

⁶⁵ René Wellek, Austin Warren. *Teorie literatury*. Olomouc: Votobia, 1996, s. 177-178.

⁶⁶ Rainer Thurner. „Martin Heidegger“ in: *Filosofie 19. a 20. stol. III*. Praha: Oikoymenh, 2009, s. 341.

⁶⁷ Tamtéž, s. 340.

⁶⁸ Tamtéž, s. 340.

⁶⁹ Emanuel Rádl. *Útěcha z filosofie*. Praha: Čin, 1946, s. 12: „Nemáme pravdu, řekl bych, nýbrž pravda má nás; neustanovujeme ji, nýbrž rodíme se do ní“.

co (ještě) není a čemu musíme propůjčit sama sebe, aby ten tichý hlas mohl být vyslyšen a uposlechnut“.⁷⁰

5.2 Identita subjektu

„Knihy jsou mimo jiné osobnostmi našeho života“
„Les livres sont parmi d'autres des personnages de notre vie“⁷¹

Básnický zpěv *La Chute des temps* je jako křik, který v sobě nese ještě čerstvé stopy těla. Slova a verše čekají, až budou moci vylétnout ven, až jim dech nebude stačit a vezme je až na hranice jejich možností. Literární text má obecně individuální identitu, protože konstruuje svůj vlastní, vymezený a ohraničený fikční svět. V těle tak vše tepe, napíná se, žene kupředu slova a odhaluje sebe sama. A kdo je onen „on“? Podle Noëla

v nás vzdělání buduje povrchní „já“ otevřené vlivům, které ho mají svést, zatímco „já“ o nich přemýšlí. Náboženství odhmotňuje „já“ pod záminkou ušlechtilosti; média reagují podobným způsobem, ale pouze proto, aby „já“ bylo k užítku jejich zprávám. Vše je odjakživa uděláno tak, aby v nás existovala jakýsi dvojítoť, která v nás pod maskou „já“ parazituje“.⁷²

Zde se musíme vrátit k myšlence, že autor vymaže sám sebe z vlastní výpovědi proto, aby dal prostor izotopii psaného aktu. V psaní nejde o projev nebo o zdůvodnění gesta psaní, nejde jakoby o nabodnutí nějakého námětu na špičku jazyka; **„je to otázka otevření jistého prostoru, v němž píšící subjekt neustále mizí.“**⁷³ Na jedné straně básně podléhá běžnému jazyku, na straně druhé básnickému diskurzu: podívejme se skrze stručnou **syntaktickou analýzu** básnických prvků, a to *konkrétně zájmen, na izotopii básnického subjektu.*

je n'écirai plus
disais-je et tu me répondais
il faut que vive de nous ce qu'aucune peau protège
et qui n'a pas même de chair
pour en mourir

(Zpěv jedna, s. 26)

⁷⁰ Ladislav Hejdiánek. *Nepředmětnost v myšlení a ve skutečnosti*. Praha: Oikoymenth, 1997, s. 112.

⁷¹ Hervé Carn. *Bernard Noël*. Paris: Seghers, 1986, s. 7.

⁷² Bernard Noël. *L'écriture du corps*. Bruxelles: ARTGO, 2011, s. 55: „L'éducation installe en nous un „je“ superficiel qui est ouvert aux influences destinées à le séduire alors qu'il pense les réfléchir. La religion désincarnait le „je“ sous prétexte d'élévation; les médias agissent d'une manière comparable mais uniquement pour rendre le „je“ disponible à leurs messages. Tout est fait depuis toujours pour qu'existe en nous une sorte de double qui, sous l'apparence du „je“, est notre parasite.“

⁷³ Michel Foucault. „Co je to autor?“ in *Diskurz, autor, genealogie*. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1994, s. 45.

Na první pohled se zdá, že jde o běžné užití osobních zájmen: jednalo by se o dva fiktivní mluvčí s tím, že mluvčí by přednášel výpověď, a klamná postava toho, na koho se mluvčí obrací. Jenže o několik stránek dříve čteme verš:

je est un écho
il roule sous le carne
(*Zpěv jedna, s. 22*)

nebo:

le corps porte tellement de je
l'un chasse l'autre et change la récolte
la saveur de la durée perle mieux
sur le il combien de places encore
en moi dessous l'unique peau
la succession est si légère
toute une histoire qu'on ne lira pas
sur le blanc de l'œil mais nul ne lit
non plus dans l'aire cette partie
qui fut le contenant de nos paroles
(*Zpěv jedna, s. 28*)

V této (a nejen této) strofě „je“/„já“/ nemá funkci osobního zájmena, neboť neodpovídá podmětu výpovědi. Toto „já“ nabývá spíše hodnoty *příkladu*: projevuje se jako prostor, který se nabízí k přijetí a označení kategorie „osoby“, ale nepředstavuje žádnou konkrétní osobu. Již od první chvíle, kdy se toto osobní zájmeno objevuje, v sobě nese dvojsmysl: buď je nositelem gramatické kategorie, nebo je dočasnou výplní prázdného prostoru předtím, než se tato kategorie aktualizuje v mluveném aktu. Spíše než o „podmět/subjekt“ jde o tzv. „place-sujet“, neboli „prostor-subjekt“, který autor ponechává pro čtenáře. Báseň tak vystupuje jako soubor trhlinek, které čekají na zásah čtenářovy subjektivity ve smyslu zmiňovaném Michele Foucaultem:

Bylo by stejně tak nesprávné hledat autora na straně spisovatele skutečného, jako na straně fiktivního vypravěče: funkce autora se uskutečňuje v samotném rozštěpu – právě v onom rozdělení a onom odstupu. [...] A skutečně, všechny diskursy, jež mají autorskou funkci, obsahují tuto pluralitu ega.⁷⁴

Mohli bychom provést analogickou analýzu vztažného zájmena „qui“/„kdo, který“. Vztažné zájmeno „qui“ slouží ve francouzském textu k vystihnutí sémantického znaku v jazykové skutečnosti vztahující se k člověku, a tím této skutečnosti přisuzuje syntaktickou roli „podmětu“. Sémantická jednotka převzatá vztažným zájmenem se tak stává antecedentem

⁷⁴ Michel Foucault. „Co je to autor?“ in *Diskurz, autor, genealogie*. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1994, s. 54.

neboli řídicím výrazem. Začátek básně *La Chute des temps* nás uvádí do dialogu mezi „qui“ a „tu“.

qui
et de ce mot lancé
est-ce vers toi ou bien vers qui
(Zpěv jedna, s. 21)

Podobných výskytů je v básni celá řada, ale ani v jednom případě **nejsme schopni určit, kdo je antecedentem vztažného zájmena „qui“**, neboť nemůžeme určit jeho historickou identitu. Nezávisle na svém antecedentu si zájmeno vystačí samo o sobě k tomu, aby nabylo kategorie osoby a odkazovalo nás tak k charakteristice člověka. Můžeme tedy konstatovat, že užití zájmena „qui“ má schopnost nést charakteristiku kategorii osoby, aniž by byla vyslovena, aniž by mu byla dána specifická a určitá skutečnost. Jedná se čistě o možnosti způsobu prezentace. Psát není tedy již jen o tom *vyprávět příběh*, ale nechat jazyk zcela *ovládat sám sebe*, nechat ho fungovat podle vlastních pravidel, bez zásahu do hry jeho vnitřních sil. Stejně tak je zapotřebí rozumět již zmíněné Noëlově citaci „nechat pršet slova“, neboť vyvedení z prostoru básně a překročení jeho hranice je základním hybatelem podmětu.

Ostatně negativní odpověď na otázku, zda můžeme určit identitu subjektu v psané výpovědi, dostáváme již v samotném textu na několika místech, ale nejvýstižněji ve Zpěvu III, kde jde v podstatě o nepřímou řeč mluvčího „já“, která přerývá, co mu sdělila druhá osoba, a to, že by měl *napsat knihu bez sebe sama*, kterou si bude moci jako první přečíst, ale která by bez něho zároveň nevznikla:

tu devrais disais-tu écrire
le livre qu'écrirait celui que tu n'es pas
et j'avais peur de devenir l'ennemi
de moi-même alors tu pourrais lire
pour la première fois disais-tu
ce que l'autre ne saurait écrire sans toi

(Zpěv tři, s. 59)

Jakou roli tedy podle Noëla autor hraje ve svém díle? Autor není tím, kdo řídí výběr a zužuje možnosti interpretací. Nejde ani o osobu Bernarda Noëla, ani o jeho podvědomí, ani o jazyk, který v něm promlouvá. Autor je osobnost představující komplex operací, které jsou vlastní logice básně a které umožňují porozumění, a případně popis struktury básně. Musíme předpokládat, že existuje jakési médium, které tvoří pojítka mezi tím, co bylo řečeno (myšlena báseň), a tím, co bylo odvozeno a od původního textu odděleno (myšlen systém

korelací, který vstupuje na scénu s prvním přečtením). Tím se nám také naplňuje meziprostor mezi skutečností a virtualitou.

dans le présent même la chute
ainsi je vois monter les choses autour
de moi et grandir doucement
le cercle je ne sais pas ce qu'est
cette figure ni le pourquoi
ni le comment je n'aime pas
le chant pas le poème
et cependant je leur donne mon temps
car ils sont comme lui
le contre-moi

(Zpěv jedna, s. 31)

V tomto světě možných interpretací se setkáváme i se silou kategorií času a osoby, kde se můžeme oprostít od ustálených forem. To také umožňuje aktualizované identity vzpomenout si, že existuje princip výběru a náhody, a že musíme počítat s tím, že se každý vydáme po jiné cestě. Právě tato vzpomínka se stává jakýmsi způsobem boje proti ustálenosti a neměnnosti identity a „moi“/„já“, které se ve výsledku zobrazuje jako jazyková konstrukce. Noël si je této výpovědní relativity velice dobře vědom a vyzývá své čtenáře, aby přijali fakt, že *mezi nimi* není zapotřebí žádného vztahu, jde jen o možné interpretace.

V každém jednotlivém případě jde tedy o aktualizaci básně, kdy vzniká již několikrát zmíněný nekonečný počet možných interpretací a také vztah mezi „ideálním autorem“ a „ideálním čtenářem“ tak, jak je popsal Umberto Eco. Na tuto ideu navazuje i Giorgio Agamben:

Pocit a mysl ze své podstaty vyžadují subjekt, který přemýšlí a zakouší je. Aby se staly skutečnými, musí někdo vzít knihu do ruky a odvážit se číst. Ale to pouze znamená, že jedinec, který obsadí v básni právě to prázdné místo, které mu přenechal autor, bude opakovat stejně o ničem nevypovídající gesto, kterým autor dal najevo svou nepřítomnost v díle.⁷⁵

Ze psaní se tak stává „meziprostor“: nejde jen o předání nové myšlenky, ani o reprodukci již řečeného; jde jednoduše „o možnost mluvit a vyslovit se“. **Mezi mlčením a řečí leží ustálená skutečnost čekající na interpretaci** – čekající na subjektivní a časovou modulaci, která předesílá definitivní místo pro „já“. Toto stanovené a neohebné „já“ je tím „le

⁷⁵ Giorgio Agamben. „L'auteur comme geste“ in *Profanations*. Paris: Payot & Rivages, 2005, s. 88: „Par définition, un sentiment et une pensée exigent un sujet qui le pense et en fasse expérience. Pour qu'ils se fassent présents, il faut donc que quelqu'un prenne le livre en main et se risque à lire. Mais cela signifie seulement que cet individu qui occupera dans le poème exactement la place vide que l'auteur lui avait laissé, qu'il répètera le même geste inexpressif par lequel l'auteur avait témoigné de son absence dans l'œuvre.“

contre-moi“/„proti-já“, které bojuje proti psaní, neboť ví, co nastane – interpretace, racionalismus, interpretace. Nicméně částečně se vzdorovat musí, protože nemůžeme tělo zcela opomenout v proudu řeči ani ho ponechat v rovině mlčení, neboť

– moi mon cher je ne suis pas un artiste
car mes yeux ne sont pas d'ici
mais mon corps sait des choses
il lui faudrait des mots des mots
des mots

(*Zpěv dva, s. 45*)

5.3 Tělosloví

„L'écriture est l'acte de la perte du corps et du retour vers lui.“
„Psaní je aktem pozbytí těla a návratem k němu.“⁷⁶

V průběhu celé Noëlovy básně *La Chute des temps* se setkáváme s lexikem spojeným s ideou tělesnosti. Název této kapitoly „Tělosloví“ byl však zvolen záměrně, neboť dle našeho názoru lépe vystihuje podstatu Noëlovy básnické tvorby: spojení těla a slov.

Báseň je protkána pohybem mezi tělem básníkovým a tělem básně. Právě tělo dává smysl nejen přirozenému předmětu, nýbrž i kulturním předmětům, jakými jsou slova.⁷⁷ Abychom vytvořili samotnou řeč – ne jakýkoli jazyk – musí se vše odehrávat přímo v těle. Ve filozofické tradici se tělo staví do protikladu k duchu. Fenomenologie jde dále a na jednu stranu břehu staví *tělo jako objekt* a na stranu druhou *vlastní tělo*. „Vlastní tělo“ existuje ve světě, podobně jako srdce v organismu: neustále udržuje naživu podívanou, na niž lze patřit, zevnitř ji uvádí do chodu a živí, tvoří v ní jeden systém.⁷⁸

Vnímání člověka se mění v průběhu života, v každém jeho okamžiku: mluvíme tedy o tzv. *subjektivním čase*, neboť toto vnímání času není ani „aktem“ vnímání („noèse“) ani „předmětem“ myšlení („noème“). Zde vycházíme z terminologie a filozofie francouzského fenomenologa Maurice Merleau-Pontyho, jehož snahou bylo zrušit karteziánské rozlišení ducha a těla, a na rozdíl od zakladatele fenomenologie Edmunda Husserla hledal jiné pojetí intencionality, kterou chápal jako „bytí ve světě“ a vědomí jako projekt světa. Tím dospěl k

⁷⁶ Bernard Noël. *L'écriture du corps*. Bruxelles: ARTGO, 2011, s. 57.

⁷⁷ Maurice Merleau-Ponty. *Fenomenologie vnímání*. Praha: Oikoymenh, 2013, s. 292.

⁷⁸ Tamtéž, s. 255.

závěru, že není možné univerzální konstituující vědomí a že reflexe disponuje vždy jen částečným pohledem a omezenou schopností.⁷⁹

le désir universel tout comme la pensée
ne se pense elle-même qu'en s'échappant
mais qui
qui voit dans l'échappée
une course en avant et qu'elle contient
dans sa transparente substance
tout l'avenir du présent la vue
de ce qui est là maintenant tel
que le temps le laissera derrière lui
et dès lors le mortel passage n'est plus que tempête roulant
pour qu'advienne l'après le temps

(*Zpěv tři, s. 61*)

Koncepce vnímání **Merleau-Pontyho** je mimo jiné silně **spjata právě s otázkou tělesnosti**. Ve svém díle *Viditelné a neviditelné* definuje „ducha“ jako „jinou stranu těla“, neboť „tělo jakožto to, k čemu přísluší tato jiná strana, nelze popisovat *objektivně*, jako bytí o sobě – znamená to, že tato jiná strana je opravdu jiná strana *těla, přesah*, že do něho přechází a je v něm skryta – a současně že tělo potřebuje, končí v něm, je v něm *ukotvena*.“⁸⁰ Podle Merleau-Pontyho není tělo pouhým objektem pro vědecké studium, ale díky svému prožívání je elementem, který otevírá světu novou perspektivu.

V této kapitole se však nezaměříme jen na to, **jak zkoumáme a vnímáme jevy kolem sebe**, ale především na to, **v čem v Noëlově básnickém díle spočívají všudypřítomné protiklady**, které ve výsledku tvoří jednotu. Budeme se primárně držet linie *autor – báseň – čtenář*.

Psaní se protíví tomu, co je činí veřejným, a přitom samo ono veřejné – ono zveřejnění – vyžaduje. Stane-li se psaní veřejným, už nepatří psaní. Odvolává se na sebe samo prostřednictvím svého čtenáře. Zveřejnění popírá písmo, ale současně je tlačí za jeho hranice. V této hře protikladů cítím počátek pravidla, které by změnilo společenskou situaci, vedlo by ke skutečné výměně. **Protiklad neznamená válku: je to nezbytnost,**⁸¹

uvádí Noël již ve vysvětlujících textech po vydání *Hradu oběti*.

U **Noëla** hovoříme především o **opozici vnitřního a vnějšího**. Tato opozice mimo jiné odpovídá koncepci Merleau-Pontyho, ve které je člověk vázán dualitou, a to ať již života a

⁷⁹ Srov. Jiří Pechar. Fenomenologie Merleau-Pontyho. Filozofia. Praha: Filozofia 64, 2009, č. 3, s. 200.

⁸⁰ Maurice Merleau-Ponty. *Viditelné a neviditelné*. Praha: Oikoymenh, 2004, s. 263.

⁸¹ Bernard Noël. „Pornografie“ in *Hrad oběti*. Brno: Host, 2007, s. 160.

smrti, nebo vnitřního a vnějšího. Filozofovým úkolem je čelit této diplopii skrze hledání chiasmu těla jako první pravdy založené na kulturní a jazykové tvorbě.

Pátrání po smyslu v Noëlových protikladech dělá z jeho poezie skutečné dobrodružství. Martin Serge ve svém díle *Toute rencontre est l'énigme* přirovnává Noëlovu básnickou tvorbu ke křiku: **tělo** v Noëlově poezii **trpí**, **slova** ho přímo **duší** a **psaní** je pro básníka **jedinou možností záchrany**. Podobně jako romány Franze Kafky, v jehož díle máme stejný pocit, že jsou všichni ve válce proti všem, dokonce proti sobě samým a jejich těla jsou tím pádem pod neustálým tlakem.

Jak říká Bernard Noël: „Cvičit se ve vědomí organické vitality tak, jak je obsažena v pozadí všech duševních aktivit, které nám ji zastírají, v nás má vyvolat schopnost odolávat různým formám zaneprázdnění našeho nitra.“⁸² Myslet pro básníka znamená dovést pravděpodobnost a možné básnické interpretace „až“ do skutečnosti a dotknout se tak životních otázek skrze slova. Myslet a tvořit poezii je ve své podstatě procesem prožívání básnických představ. Ve výsledku jde v básnické tvorbě o znovunalezení času a toho, jakou roli v něm hrají všechny její roviny, neboť ty jsou klíčové pro právě zmíněné pravděpodobnosti uskutečňování se. I Bernard Noël je básníkem a myslitelem zároveň; básníkem, jehož filozofie mění a ovlivňuje dopady fenomenologie vnímání sebe sama. Otázka po umění je mu tak tázáním se po bytí, které se skrývá v médiu řeči.

„L'image
qu'est-ce que l'image
quand la vie
vient sur nous“

(*Protizpěv dva*, s. 53)

A co je vně a uvnitř sebe sama? Kde hledat střed: existuje vůbec?

Tělo prožívá dvojí zkušenost vnitřního a vnějšího a díky tomu je schopno obrátit se a podívat se na sebe samé. Problém spočívá v tom, že tělo není schopno tento pohled zachytit, neboť subjekt neustále uniká a je nepolapitelný:

⁸² Bernard Noël. *L'écriture du corps*. Bruxelles: ARTGO, 2011, s. 54: „S'entraîner à la conscience de la vitalité organique, telle qu'elle est présente à l'arrière de toutes les activités mentales qui nous la dissimulent, a pour effet de ménager en nous une résistance aux diverses formes d'occupation de notre intériorité.“

peut-être suis-je quelqu'un
qui n'est plus là
mais qui
peut ouvrir son propre corps pour lire
les présages de son identité
(*Zpěv tři, s. 62*)

Máme pocit, jako by tělo žilo v prázdné přítomnosti, přestože realita je naplněna pohyby a životem:

qui donc voudrait
sentir sur la peau de ses yeux
autre chose que le vide du monde
(*Zpěv jedna, s. 21-22*)

Tělo je prezentováno jako disociované, nekompletní, jako by mu chyběla nějaká část a muselo se tak napínat mezi nebem a zemí. I sám subjekt se ptá, zda mu ještě tělo náleží, nebo ne:

son corps n'est ni à toi ni à moi
il respire avec ce qui nous manque
il vit d'être toujours natif de son élan
même quand l'heure est vide comme
un quai désaffecté souviens-toi
tu devrais disais-tu écrire le livre qu'écrirait celui que tu n'es pas
(*Zpěv tři, s. 59*)

Problematickým prvkem těla je primárně **kůže** – znamenající v Noëlově díle metaforu pro slova – která představuje pomyslnou **hranici mezi vnitřním a vnějším** a která je nyní poničená a plná „malých dírek“, z čehož vyplývá, že skrze kůži stejně jako prostřednictvím slov prochází vše libovolně, bez lidské vůle: **jako by člověk nebyl schopen své tělo nadále ovládat**. Přejícné operace mezi absolutní básnickou hodnotou a návratem k relativní hodnotě, stejně jako přechody mezi abstrakcí a konkrétnem, považujeme v Noëlově básni za zásadní:

je n'écrirai plus
disais-je et tu me répondais
il faut que vive de nous
ce qu'aucune peau ne protège
et qui n'a pas même de chair
pour en mourir
(*Zpěv jedna, s. 26*)

Slova v básni *La Chute des temps* jako by se nacházela v prostoru nerozhodnutelnosti. Tento pocit se v básni projevuje jako chiasmus jazykových a tělesných izotopií. Právě v tomto

chiasmu zažívá *čas* – at' už jako gramatická kategorie nebo jako „prostorové“ zařazení prožitku – svůj „pád“; neboli opětovný pád do místa, kde je nemožné odlišit minulost, přítomnost a budoucnost. Následující ukázka je toho jasným příkladem. Více než o studium jazyka v ní jde o stav vibrujícího a třesoucího se těla.

1 je est un écho
2 il roule sous le crâne
3 et qui l'a dit
4 la voix ne ressemble à rien
5 elle est le tremblement de la chair molle
6 sa fragilité faite invisible
7 l'homme s'oublie dans cette fumée d'air
8 il imagine et il voit l'imaginé
9 il est une fois

(Zpěv jedna, s. 22)

Tělo „se chvěje“, „vibruje“ jako struna (viz další příklad izotopie hudebnosti). Zvuk zde představuje ukázkou křehkosti a nestálosti tělesné matérie, která podléhá vlivu dalších a dalších tělesných materiálů. Avšak tato operace zaniká ještě před samotnou realizací: znak se stává arbitrárním díky své transparentnosti (viz verš 4: „hlas se ničemu nepodobá“/„la voix ne ressemble à rien“); a to díky své schopnosti stát se tichou neviditelnou podporou smyslu tak, aby mohl být vyjádřen svým referentem (tzn., že on „vidí“ to, co si představuje, a přitom si „zapomíná“ představovat). Řeč tímto zdvojením významu vytváří nezbytnou dualitu pro realitu a iluzi.

Touto výpovědí se dostáváme ke klíčové **otázce bytí samotného**, kde ptát se po pravdě či nepravdě pozbývá smyslu. Právě zde vyplývá na povrch **role tělesnosti v prostoru mezi bytím a fikcí** – do prostoru, kam spadá síla i křehkost těla. Psaní je prostředkem pro tělo, jak opustit jazyk a jak na něho pohlížet odděleně. Tělo tak zůstává přítomno v realizovaných a aktualizovaných aktech jazyka, který se ale od těla postupně odprošťuje. V těle je vše přítomno, ve výpovědi je vše řečeno. Psaní se stává prostorem, kde se přítomnost a minulost navzájem od sebe odpoutávají, přitahující jednu rovinu ke druhé: verš 9 „il est une fois“. V tomto prostoru vzniká **koexistence opaků, která otevírá možnosti budoucímu**:

je vis de ma mort
ce futur soulève mon présent
le jour la nuit ne mesurent rien
car la mesure qu'est-ce que la mesure
une goutte d'air dans l'air

(Zpěv jedna, s. 27)

Nejedná se o dialektické překročení křehkosti a smrtelnosti těla, ani o zřeknutí se aktuálního života ve prospěch minulosti; jedná se o místo, kde je jednoduše nemožné rozhodnout se pro jedno, nebo pro druhé; zdá se, že **psaní se staví do tzv. meziprostoru, kde je zachována dualita otázky života a smrti:**

je n'écirai plus
disais-je et tu me répondais
il faut que vive de nous ce qu'aucune peau protège
et qui n'a pas même de chair
pour en mourir

(Zpěv první, s. 26)

nebo:

deux pieds sur terre et une tête en l'air
entre les deux un corps
le corps est la forme de toute chair
entre le moi et moi

(Zpěv třetí, s. 57)

Tělo bez orgánů je osvobozeno od železných pout: je věčné, bez začátku i konce a slouží jako prostor pro uskutečňování veškerých přání. Bylo tedy Noělovým úmyslem odkazy na různé části těla, jako kůže, maso, kosti jizvy či lebka připomenout naši vlastní konečnost? Myslíme si, že ano, že **každý verš této básně nám má připomenout naši smrtelnost.** Nicméně nezapomínejme, že toto odkazování na tělesnost nás primárně upozorňuje na tvorbu slov, neboť právě skrze slova se člověk realizuje a vstupuje do mezilidských vztahů. Soubor všech částí těla tvoří jeho svět a slova v něm vyplňují meziprostory mezi jednotlivci, a zároveň jsou části těla jako celek nositeli identit jedince:

tout acte proclame notre liberté
puis l'action se perd dans la multitude
et je ne sais plus qui est qui
les yeux fermés les yeux ouverts
les uns mangent la réalité et les autres
cherchent une clé perdue

(Zpěv tři, s. 57)

6 Závěr

Cílem úvodní části této práce bylo seznámit čtenáře s určitou časovou výsečí současné francouzské poezie. Představili jsme si podrobněji několik jejích autorů, kteří jsou více či méně známí i mimo okruhy výhradně poetické. Snažili jsme se zaznamenat, čím se vyznačovala poezie ve dvou dekádách 20. století. Naše rozdělení, pro které jsme se inspirovali v odborné literatuře, jistě není nezpochybnitelné. Prolínání životů básníků, jejich děl a historických událostí je v tomto časovém období natolik pevně spjata až sevřeno, že ani nelze předpokládat jasně stanovené hranice mezi určitými druhy poezie. Lze však vybrat charakteristické znaky pro texty daného období či skupinu daných autorů, a právě druhá kapitola je výsledkem snahy tyto znaky zachytit. Mnohým může toto období připadat „preintelektualizované“, bez hlubších kontextů a konotací. Časté vypouštění metafor k tomu také silně přispívá, nicméně je to období, které by nám mělo být nejbližší již svým časovým charakterem.

Viděli jsme, že **pro léta sedmdesátá se báseň stává nástrojem ke studiu podstaty jazyka** a vztahů mezi jeho jednotlivými prvky. Totální ztráta hodnot, pesimismus a jeho partnerka sensibilita v tomto desetiletí dala vzniknout moderní doslovné lyrice oproštěné od obraznosti a subjektivita v básni je zcela zpochybněna. Básník se tak stává mírně „bezprizorním“, což může být i příčinou ústupu poezie a **převahy Nového románu v osmdesátých letech. Maulpoix zavádí pojem „nová lyrika“**, Prigent oponuje, že jde o poezii *banální a kýčovitou*. Ale cíl měli společný a jasný: hledání nového pojetí lyrického subjektu. Našli ho? Dosáhli spolu s autory jako Jean Daive, Claude Royet-Journaud či Emmanuel Hocquard a řadou dalších v psaném aktu až tam, kam sahají jeho hranice? Dle našeho názoru ano, nové pojetí lyrického subjektu skutečně našli, nicméně hranice psaného aktu nedosáhli. A to z prostého důvodu, že by již nešlo o poezii v novém smyslu slova.

Na otázku, co je *poezie v novém smyslu slova*, jsme se pokusili odpovědět ve druhé části této diplomové práce skrze problematiku identity subjektu v díle francouzského básníka a myslitele Bernarda Noëla. Propojením roviny času a básnického jazyka jsou jistoty subjektu popírány a ničeny. Nejedná se o konkrétní „já“, ale o nekonečné „já“, které na jedné straně představuje nás všechny, a zároveň nikoho. „Já“ je v Noëlově díle v úzkém dialogu s „ty“: neustálé hledání odpovědi na otázku, kdo je „já“ a „ty“, není marné ani zbytečné, neboť díky tomu má čtenář šanci obrátit se k sobě samému a nalézt vlastní identitu.

Závěrem druhé části této práce můžeme konstatovat, že **aplikací různých gramatických kategorií osob se básník pokouší situovat na druhý břeh oproti klasické poezii**, plné materiálních figur, konkrétních aktérů a lineárního dění.

Ono místo je místem pro básnickou tvorbu, pro dominantní izotopii projevu, která hledá možnosti, jak se zachovat a „přežít“. **Ono téma** utíká na okraj textu, a jako by jen našeptávalo titulky obsahu, které tak čtenáře vítají ve světě širokého intertextuálního zdroje. „Klasická poezie“ lyrického typu funguje jako implicitní odkaz díla, ve kterém se její formální znaky buď aplikují, nebo neaplikují. Zároveň „zpěv“ a „proti-zpěv“ ožívují hudební izotopii, ze které se stává něco jako „podpis“ básníka: geniální tah, jak vnuknout čtenáři určitou představu o poezii, a jak díky přirovnání básníka k hudebnímu skladateli charakterizovat jeho poetickou tvorbu.

Ona hudebnost se stává hlasem a prostředkem, jak vstoupit do subjektivity básně: právě báseň tak na své prozodické úrovni vybízí čtenáře, aby byla čtena jako hravý prostor s řadou prozodických variací. Tato myšlenka je koherentní s naším obrazem o psaném aktu, který jsme uvedli: izotopický chiasmus, kde život těla pokračuje v ne-životě jazyka a kde jsou jeden od druhého nerozeznatelní. Přesně v tomto smyslu je třeba interpretovat i ideu, že psaný akt představuje „meziprostor“.

Psaný akt je tak procesem, pro který je **historická identita nadbytečná**. Foucault ve své přednášce *Co je to autor* použil Beckettovu citaci: „Co záleží na tom, kdo mluví, že někdo něco řekl: nezáleží na tom, kdo mluví.“⁸³ Otázkou tedy není identifikace mluveného subjektu, ale to, jak zpřístupnit možné prostory k přijetí subjektivity. Z toho důvodu jsme se také pokusili o interpretaci a analýzu zvláštního užití zájmen, které se stávají podmětem: v básni nepředstavují nikoho konkrétního, jsou zde proto, aby čtenář nenabyl dojmu, že jde jen o chvění oslabeného těla. Jedná se o odosobněné psaní, ve smyslu toho, že žádná konkrétní osoba není vyvolána zaujmout místo, ale kde kdokoli toto místo může převzít. Jeho funkcí je, aby nabídlo k dispozici prostor subjektu připravený a vypracovaný autorem tak, aby se v něm každý mohl stát tím, kým je.

Autorka této práce přiznává, že poezie nebyla jejím vnitřně blízkým literárním žánrem. Právě proto si však vybrala toto téma, protože na konci svých studií chtěla poznat, proč se celá století vyznačují zejména tímto žánrem. Zároveň autorka chtěla pochopit, proč verše stačily na vyjádření nejhlubších myšlenek a proč nebylo zapotřebí plnit strany dlouhými

⁸³ Michel Foucault. „Co je to autor“ in *Diskurz, autor, genealogie*. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1994, s. 44.

větami o tom, co je to jazyk, co je to tělo a jakou spojitost mají tyto dva naprosto primární elementy, které však jsou často pomíjeny, a jaký vliv mají na fungování našich životů.

Poezie je jediným žánrem, který nám dovoluje myslet a přitom nezničit to, co myšlení předchází. Skrze slova, která na sebe necháme působit, nacházíme sami sebe, a to na průniku filozofování a běžného života.

Résumé en français

Le mémoire de maîtrise «*Qui sommes-nous pour la poésie française contemporaine?*» *La Recherche d'identité dans le poème La Chute des temps de Bernard Noël* a pour le but d'examiner la poésie contemporaine – dans notre cas la poésie française. La première partie de ce mémoire tente d'identifier les causes de la crise de la poésie dans le sens de la popularité de ce genre et en même temps il tente de trouver la réponse à la question si la poésie peut enrichir son lecteur encore aujourd'hui.

La « crise de la poésie » aussi bien que son essor, ce sont les thèmes principaux de beaucoup de discours depuis les années 1980. La popularité de la poésie auprès des lecteurs est décroissante, elle est peu lue, elle n'est pas trop enseignée à l'école et les médias en général ne lui donnent pas assez d'importance et d'espace. En outre, le rôle du poète dans les yeux du lecteur a radicalement changé depuis la première moitié du 20^e siècle. Dans les cas extrêmes, le lecteur contemporain voit le poète comme une figure fière et orgueilleuse, existant seulement dans son monde des mots et avec peu d'intérêt d'attirer l'attention de son lecteur. D'autre part, nous ne pouvons pas négliger l'augmentation des séminaires et des activités culturelles liées à la poésie et d'autres efforts pour rentrer la poésie "dans le jeu" pour chaque lecteur.⁸⁴

En même temps, il n'est pas possible d'omettre les débats et les discussions qui ont lieu dans le champ de la critique de la poésie. En particulier, la « querelle » entre les défenseurs du « lyrisme renouvelé » et les défenseurs du « littéralisme », ou la poésie qui prend la responsabilité complète de la langue de la poésie. Au cours des deux dernières décennies (1990 et 2000), les théoriciens de la création poétique contemporaine, y compris par exemple Gleize, Pinson, Maulpoix, Prigent et bien d'autres, se sont tournés vers un côté ou de l'autre. Mais il y a aussi ceux qui sont à la recherche de manière complètement nouvelle et qui "méprisent" leurs prédécesseurs.

La deuxième partie du mémoire a pour le but de trouver la réponse à la question *ce que c'est la poésie au sens nouveau du mot* grâce à l'analyse de l'œuvre de Bernard Noël, un grand poète et penseur français contemporain. Nous avons essayé d'appliquer les acquis de la première partie du mémoire concernant la question de la subjectivité concrètement au recueil de poésie *La Chute des temps* publié en 1983.

⁸⁴ Cf. Henri Meschonnic. „Situation de la poésie“ in *Célébration de la poésie*. Lonrai: Verdier, 2001, p. 83-131.

En identifiant des isotopies du sujet poétique, nous y avons cherché l'identité de « je » de l'auteur et du lecteur. Nous pouvons constater que l'écriture de Bernard Noël est un procès qui rend surabondante toute identité historique. La question, ce n'est pas donc d'identifier le sujet parlant, mais d'ouvrir des espaces disponibles au lecteur et à sa propre subjectivité. C'est ainsi que nous avons voulu interpréter l'usage particulier des pronoms qui deviennent sujets : ils ne désignent personne en particulier. Ces « qui », « ces mots lancés » courent vers celui qui veut en devenir le sujet désigné. Ensuite nous avons analysé la musicalité des vers du point de vue d'une voix d'entrée de la subjectivité dans le poème, qui au niveau prosodique se donne à lire comme l'espace ludique de variations prosodiques possibles.

Ensemble avec des acquis de l'analyse de la relation entre le corps du poète et celui du lecteur, nous sommes arrivés à la conclusion que la poésie est le seul genre littéraire qui nous permet de penser sans détruire ce qui précède la pensée. L'écriture de la poésie représente donc un espace où aucune personne en particulier n'est appelée à y prendre place, mais où quiconque peut s'y mettre. Sa fonction, c'est de rendre disponible des sujets évoqués par l'auteur dans son œuvre, pour que chacun devienne, par sa parole, ce qu'il est.

Bibliografie

Primární literatura:

BONNEFOY Yves. *Poèmes*. Paris: Mercure de France, 1978.

HOCQUARD Emmanuel. *Les Élégies*. Paris: P. O. L., 1990.

NOËL Bernard. *Hrad oběti*. Přeložil: Marek Sečkař. Brno: Host, 2007.

NOËL Bernard. *Le Château de Cène*. Paris: Gallimard, 1993.

NOËL Bernard. *La Chute des temps*. Paris: Flammarion, 1983.

NOËL Bernard, *Une messe blanche*, Saint Clément de Rivière: Fata morgana, 1972.

TARDIEU Jean. *Monsieur Monsieur*. Paris: Gallimard, 1987.

Sekundární literatura:

ADLER Laure. *Laure Adler s'entretient avec Bernard Noël, poète*. France-Culture, Émission *Hors-champs* [rozhlasový pořad]. 12. 03. 2012, 44:50 [cit. 2016-05-20] Dostupné z: <http://www.franceculture.fr/emissions/hors-champs/bernard-noel>.

AGAMBEN Giorgio. *Image et mémoire*. Paris: éditions Hoëbeke, 1998. Dostupné také z: <http://espace.freud.pagesperso-orange.fr/topos/psych/psysem/cinedebo.htm>.

AGAMBEN Giorgio. „L’auteur comme geste“ in *Profanations*. Paris: Payot & Rivages, 2005.

ANCET Jacques. *Entretien avec Bernard Noël*. Prétexte [online]. 1994 [cit. 2016-05-19]. Dostupné z: <http://pretexte.perso.neuf.fr/revue/entretiens/bernard-noel.htm>.

BANCQUART Marie-Claire, CAHNÉ Pierre-Alain. *Littérature française du XXe siècle*. Vêndome: P.U.F., 1992.

BERTHIER Patrick, JARRETY Michel. *Histoire de la France littéraire: Modernités XIXe - XX siècle*. Paris: P.U.F, 2006.

CARN Hervé. *Bernard Noël*. Paris: Seghers, 1986.

COLLOQUE DE CERISY/ sous la direction de Fabio Scotto. *Bernard Noël: le corps du verbe*. Lyon: ENS Éditions, 2008.

Contre-chant. Wikipedia: the free encyclopedia [online]. 2001 [cit. 2016-05-19]. Dostupné z: <http://fr.wikipedia.org/wiki/Contre-chant>.

DÉCAUDIN Michel. *La crise des valeurs symbolistes: vingt ans de poésie française 1896 – 1914*. Paris: Honoré Champion, coll. "Champion Classiques", 2013.

- DESSONS Gérard, MESCHONNIC Henri. *Traité du rythme, des vers et des proses*. Paris: Dunod, 1998.
- DOMINIQUE François. Disparition, apparition. *Revue Action poétique: La forme-poésie va-t-elle, peut-elle, doit-elle disparaître?*. Paris: Action Poétique, 1983, č. 133 – 134.
- FOUCAULT Michel. *Diskurz, autor, genealogie*. Překlad: Petr Horák. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1994.
- FRÉMON Jean, NOËL Bernard. *Le double jeu du tu*. Paris: Fata morgana, 1977.
- GARNIER Pierre. Fonetická báseň a její vývoj. *Světová literatura*. Praha: Orbis, 1965, č. 8.
- GLEIZE Jean-Marie. *A noir : poésie et littéralisme*. Paris: Seuil, 1992.
- GLEIZE Jean-Marie. *La poésie contemporaine en question*. Tazatel: Lionel Destremau. Prétéxte [online]. 2014 [cit. 2016-05-15]. Dostupné z: <http://pretexte.perso.neuf.fr/ExSiteInternet>.
- GLEIZE Jean-Marie. *Anne-Marie Albiach*. Littéralité [online]. 2012 [cit. 2014-03-14]. Dostupné z: <http://litteralite.com/bodoni-by-jonny-holmes>.
- GREIMAS Algirdas Julius. *Essais de sémiotique poétique*. Paris: Larousse, 1972.
- HEJDÁNEK Ladislav. *Nepředmětnost v myšlení a ve skutečnosti*. Praha: Oikoymenh, 1997.
- HEJDÁNEK Ladislav. *O umění*. Praha: Oikoymenh, 2014.
- CHARPENTREAU Jacques. *Dictionnaire de la poésie française*. Paris: Fayard, 2006.
- KOBLÍŽEK Tomáš. *Interpretační sémantika: Úvod do textové teorie Françoise Rastiera*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2015.
- LACROIX Jean. „Paul Ricœur, filosof smyslu“ in *Paul Ricœur: Život, pravda, symbol*. Praha: Oikoymenh, 1993.
- MAULPOIX Jean-Michel. *L'écriture commence: Note sur Les objets contiennent l'infini, de Claude Royet-Journoud*. Maulpoix [online]. 2012 [cit. 2016-05-19]. Dostupné z: <http://www.maulpoix.net/Royet-Journoud.html>.
- MAULPOIX Jean-Michel. *Qu'est-ce que le lyrisme*. Maulpoix [online]. 2010 [cit. 2016-07-15]. Dostupné z: <http://www.maulpoix.net/lelyrisme.htm>.
- MERLEAU-PONTY Maurice. *Fenomenologie vnímání*. Překlad: Jakub Čapek. Praha: Oikoymenh, 2013.
- MERLEAU-PONTY Maurice. *Viditelné a neviditelné*. Překlad: Miroslav Petříček. Praha: Oikoymenh, 2004.
- MESCHONNIC Henri. *Célébration de la poésie*. Lonrai: Verdier, 2001.
- MESCHONNIC Henri. *Pour la poétique III*. Paris: Gallimard, 1973.

- MESCHONNIC Henri. Qu'entendez-vous par oralité?. *Langue française: Le rythme et le discours*, 1982, č. 56, s. 6-23. DOI: 10.3406/lfr.1982.5145. Dostupné také z: http://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1982_num_56_1_5145.
- MINISTÈRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES. *Poésie contemporaine en France*. Paris: Ministère des Affaires Étrangères: ADPF association pour la diffusion de la pensée française, 1994.
- MYSJKIN Jan. *Heureux parmi des ruines en carton-pâte*. nY [online]. 2012 [cit. 2016-05-19]. Dostupné z: <http://www.ny-web.be/transitzone/heureux-parmi-des-ruines-en-carton-pate.html>.
- NOËL Bernard, SERGE. *Avec Bernard Noël: Toute rencontre est l'énigme*. La Rochelle: éd. Rumeur des âges, 2003.
- NOËL Bernard. *L'écriture du corps*. Bruxelles: ARTGO, 2011.
- NOËL Bernard. *L'Espace du poème: Entretiens entre Bernard Noël et Dominique Sampiero*. Paris: P.O.L., 1998.
- NOËL, Bernard. *Une Rupture en soi* suivi de *L'Écriture du corps*. Aix-en-Provence: ARTGO, 2011.
- ORIZET Jean. *Anthologie de la Poésie française*. Paris: Larousse, 2007.
- PECHAR Jiří. Fenomenologie Merleau-Pontyho. *Filozofia*. Praha: *Filozofia* 64, 2009, č. 3.
- PINSON Jean-Claude. *La poésie contemporaine en question*. Tazatel: Lionel Destremau. Prétexzte [online]. 2014 [cit. 2016-05-15]. Dostupné z: <http://pretexte.perso.neuf.fr/>.
- PRIGENT Christian. *A quoi bon encore des poètes?*. Lonrai: P.O.L., 1996.
- RÁDL Emanuel. *Útěcha z filosofie*. Praha: Čin, 1946.
- RIMBAUD Isabelle. *Rimbaud mystique*. Encyclopédie de L'Agora [online]. 2012 [cit. 2016-05-20]. Dostupné z: http://agora.qc.ca/documents/arthur_rimbaud--rimbaud_mystique_par_isabelle_rimbaud.
- SCHMITT Bertrand. *Všechno už volá po revoluci: S Bernardem Noëlem o poezii, touze, cenzuře a mentální kastraci*. A2 [online]. 2010 [cit. 2014-04-12]. Dostupné z: <http://www.advojka.cz/archiv/2010/16/vsechno-uz-vola-po-revoluci>.
- SCOTTO Fabio. *Bernard Noel: le corps du verbe*. Lyon: ENS, 2008.
- SOVA Radim. *Aktuální členění isotopie*. Brno, 2013. Disertační práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Doc. RNDr. Tomáš Hoskovec, CSc. Dostupné také z: http://is.muni.cz/th/11200/ff_d/Disertace_ACI.pdf.
- THURNHER Rainer. „Martin Heidegger“ in *Filosofie 19. a 20. stol. III*. Překlad: Miroslav Petříček. Praha: Oikoymenh, 2009.
- VIRTUE Doreen. *Andělská čísla pro každého*. Praha: Synergie, 2004.

WELLEK René, WARREN Austin. *Teorie literatury*. Překlad: Jitka Ondryášová. Olomouc: Votobia, 1996.

WITTGENSTEIN Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Překlad: Petr Glombíček. Praha: Oikoymenth, 2007.

Internetové odkazy:

<http://www.societedespoetesfrancais.eu/index.html>

<http://www.jeanpascalchaigne.com/extraitssonores.html>