

DOMINIQUE RABATÉ

KAROLINUM

LYRICKÁ GESTA

Dominique Rabaté

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



EVROPSKÁ UNIE
Evropské strukturální a investiční fondy
Operační program Výzkum, vývoj a vzdělávání



**Národní
plán
obnovy**



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

Vydala Univerzita Karlova

Nakladatelství Karolinum

Praha 2023

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

Redakce Jan Havlíček

Grafická úprava Filip Blažek, studio Designiq

Sazba DTP Nakladatelství Karolinum

První české vydání

© Éditions Corti, 2013

Translation © Martin Pokorný, 2023

ISBN 978-80-246-5438-6

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



Univerzita Karlova
Nakladatelství Karolinum

www.karolinum.cz
ebooks@karolinum.cz

Obsah

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

3. KAPITOLA

Volání hlasu	59
(O dvou sbírkách Yvese Bonnefoye)	
1. Scéna	60
2. Vyvolání a přivolání	63
3. Ambivalentní pohyb?	65
4. Ceres a vzdálený hlas	68
5. Doufající hlas	71

4. KAPITOLA

Přerušení – lyrického subjektu	75
--------------------------------	----

5. KAPITOLA

Jiný charakter	85
(Poezie a autobiografie)	

6. KAPITOLA

Dávání	
A) Dar květin	99
(Mimóza a pivoňky u Pongea a Jaccotteta)	
1. Ekonomie daru	100
2. „Jiný svět“ „bez já“	102
3. „Skrytý půvab květin“	104
4. „Nahrazení jména“?	107

Dávání

B) „Hle plody, květy...“	111
(Poznámky k básni jakožto daru z lásky)	
1. Vyčerpaná kytice?	112
2. Věc, anebo jméno?	113
3. Nazývání	115
4. Dar jako takový	117
5. O lyrickém gestu	120

Dávání

C) „Dávání dávání“	123
(Michel Deguy a dar)	

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

O AUTOROVÍ	201
LITERATURA	203
JMENNÝ REJSTŘÍK	205

Úvod

pro Olympe, Émila, Samuela a Ariane

„a tančím“

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

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

■

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

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

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

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

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

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

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

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

Plastičnost lyrického subjektu

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Gesta

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

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

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

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

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

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

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

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

10 Tamtéž.

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

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

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

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

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

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

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

13 Tamtéž, s. 30.

14 Tamtéž, s. 31.