
IRONIE JAKO ECHOIC MENTION

PODOBY OZVĚN V KONKRÉTNÍ POEZII

JULIE KOBLÍŽKOVÁ WITTLICHOVÁ

IRONY AS ECHOIC MENTION: FORMS OF ECHOES IN CONCRETE POETRY

This paper deals with irony as a basic formal principal of concrete poetry. Based on Sperber and Wilson's theory of irony as *echoic mention*, it approaches concrete poem as a poetic form composed by two elements, which ironically mention one another. The ultimate target of this irony may be language or literature in general.

Keywords: Irony, concrete poetry, experimental poetry, echoic mention, Dan Sperber, Deidre Wilson

Poetické útvary, jež lze označit shrnujícím žánrovým pojmenováním konkrétní poezie,⁽¹⁾ se začaly objevovat v padesátých letech. V letech 1953–1958 publikovali postupně Švéd Oyvind Fahlström, Švýcar Eugen Gomringer a brazilští básníci ze skupiny Noigandres manifesty, které popisují principy jejich nové tvorby, minimalistických básní využívajících vizuálních kvalit písma či seskupujících slova na stránce do různých vizuálních kompozic. Okolnost, že zmínění autoři o sobě zřejmě navzájem vůbec nevěděli, bývá

1 Pojem konkrétní poezie zde používáme ve značně širokém významu – jako označení experimentální tvorby básníků, kteří jsou zahrnuti např. do antologií *Concrete poetry: a world view* (Solt 1970), *An Anthology of concrete poetry* (Williams 1967), *Konkrete Poesie: deutschsprachige Autoren* (Gomringer 1972) či spojení s hnutím *fluxus*. Pojmu konkrétní poezie dáváme přednost před pojmem vizuální poezie nejen vzhledem k označení použitému v názvu zmíněných antologií, ale i vzhledem k tomu, že básnické útvary, které nás budou v tomto článku primárně zajímat, jsou často uspořádány na základě jiného než přísně „vizuálního“ principu. K rozdílům mezi konkrétní a vizuální poezií stejně jako kategorizaci experimentální poezie šedesátých let viz *Vizuální poezie: pojmy, kategorie a typologie ve světovém kontextu* (Krátká 2016).

někdy připomínána jako kuriozita provázející vznik konkrétní poezie (Solt 1970: np), můžeme ji však chápat také jako znamení proměny literárního pole: co bývalo vždy přítomným, avšak většinou poněkud okrajovým jevem na hranici literatury a jiných uměleckých druhů – barokní carmina figurata, experimenty historické avantgardy –, stává se, alespoň na několik let, silným a progresivním hnutím. Na předchozí experimenty navazuje konkrétní poezie zaměřením na vizuální aspekty literatury (rozložení slov na stránce do nějakého figurativního útvaru, důraz na typografii), zároveň však vytváří zcela novou svébytnou formu. V manifestech básníků stejně tak jako v teoretických textech se často setkáme s nějakou obdobou vyjádření, že v konkrétní poezii se zachází s jazykem jako s „materiálem“. Toto velmi obecné tvrzení je však třeba specifikovat, neboť s ohledem na jazyk jako materiál je psána i „tradiční“ literatura. Zde se však s jazykovým materiálem zachází v souladu s jeho vnitřní logikou: gramatické a syntaktické vztahy jsou nastaveny tak, aby výsledný text odpovídal referentu, a přitom dosáhl žádaného estetického účinku. V konkrétní poezii se s jazykovým materiálem naopak zachází na základě principů, které jsou jemu samému do jisté míry vnější, ať už se jedná o vizuální schéma, matematické vzorce nebo od konkrétního obsahu odtržené jazykové struktury. „Materiálem“ se zde tedy stávají menší textové jednotky (převážně slova), které jsou v jednotlivých básních uspořádány dle určitých principů, na významu těchto jednotek částečně nezávislých. Vzniká tak poetický útvar, který se skládá minimálně ze dvou složek: „materiálu“ a jeho uspořádání. Cílem tohoto článku je v první řadě na základě zkoumání vztahů mezi těmito složkami ukázat, jak jsou konkrétní básně utvořeny, dále pak naznačit, jaká obecnější témata takto vedené interpretace jednotlivých básní otevírají, zejména v souvislosti s „tradiční literaturou“.

Jak bylo řečeno, konkrétní báseň se skládá nejméně ze dvou složek. Těmi jsou na jedné straně text, na druhé obraz nebo jakékoliv jiné organizační schéma uspořádávající „materiál“. (Další složkou může být např. zvuk, ať už jako samostatné organizační schéma v případě zvukových básní, nebo jako další složka působící vedle jiného organizačního principu. Vzhledem k omezenému záběru tohoto článku a specifické povaze složky zvukové, a to i ve

vztahu k „tradiční“ poezii, nebude zde tomuto aspektu věnován prostor.) Organizační schéma je samozřejmě integrální součástí básně, můžeme si však představit, že by její „materiál“ – jednotlivá slova či věty – mohl být prezentován zcela tradiční formou, tedy jako lineárně se odvíjející text.

Co tvoří složky konkrétní básně a jaké vztahy se mezi nimi utváří? Může se jednat o text a obraz, oba s nějakým konkrétním referentem. Ten může být oběma složkám společný, nebo může být pro každou z nich odlišný. Obraz a text pak vyjadřují každý něco jiného nebo vyjadřují totéž odlišným způsobem, jako např. u kaligramů. Mnohem častěji je však vizuální uspořádání nefigurativní, nemá tedy svůj jasně ohraničitelný význam. Složky básně pak tvoří slova ve svých slovníkových významech a rozložení na stránce, které citelně zasahuje do těchto slovníkových významů, jak je tomu např. u konstelací. Třetí možnost představuje báseň uspořádaná podle organizujícího principu, který má charakter nějaké obecné rigidní formy. Tou může být třeba abeceda nebo matematický vzorec, jako např. u permutačních básní. Složky básně pak tvoří text a jeho pře-uspořádání. Výše popsané složky zároveň tvoří jeden celek – konkrétní báseň. Ta však nevzniká splnutím jednotlivých složek, nevytváří se zde žádná nová hybridní forma, výsledný poetický útvar se naopak vyznačuje napětím mezi těmito složkami. Tento napjatý vztah můžeme označit jako *ironický*, a právě ironie je klíčovým principem, jenž stojí v základu formy i smyslu básně. Co se tím napětím přesně míní a o jaký druh ironie jde?

Tyto otázky nyní otevřeme za pomoci příkladu, básně Václava Havla „Válka“ ze sbírky *Antikódy* (celá báseň na s. 103). Báseň je založena na opakování jediného slova – „mír“ – v kombinaci s interpunkčním znaménkem – vykřičníkem. Dvě skupiny, jež se na vrchu stránky utváří opakováním slova „mír“, se k sobě pomalu přibližují s postupně rostoucí agresivitou. Ta je znázorněna vizuálními prostředky jazyka: nejprve vykřičníkem, k němuž se poté přidávají kapitálky. V místě, kde se obě skupiny setkají, násilí eskaluje ve změti jednotlivých písmen a vykřičníků, v níž se ztrácí význam slova stojícího na začátku básně. Písmena postupně úplně mizí a v dolní polovině stránky nalezneme již jen vykřičníky, „odkapávající“ z chaotické změti ve

středu textu. Vzájemnost agrese je v básni vyjádřena jejím symetrickým uspořádáním. Slovo „mír“ je sice v rámci obou skupin psáno zleva doprava a nikoliv zrcadlově – což by mohlo odkazovat k autentičnosti „hlasu“ u obou skupin, kdy ani jedna není odrazem druhé –, vykřičníky ve skupině napravo jsou však umístěny před, a nikoliv za slovem, tedy na straně obrácené ke skupině slov vlevo. Význam slova „mír“ se samozřejmě neslučuje s takovým způsobem vizuální prezentace.

Podle nejběžnější a nejjednodušší definice, jak ji uvádějí klasická rétorická pojednání Quintiliana a Cicerona, znamená ironie říkat pravý opak toho, co je ve skutečnosti míněno (Colebrook: 3, 15). Je tedy založena na protikladu, strukturním prvku, jež nalezneme také v Havlově básni vystavěné na dvou protichůdných významech: „míru“, k němuž odkazuje jediné slovo použité v básni a „válce“, k němuž odkazuje interpunkční znaménko, název básně a její vizuální uspořádání. Zdá se, že „Válku“ bychom tedy mohli interpretovat na základě klasického chápání ironie, avšak některé její důležité aspekty by tak zřejmě zůstaly stranou. Např. to, že každý ze tří elementů básně odkazující k významu „válka“ – název, interpunkční znaménko a vizuální uspořádání – je významu slova „mír“ protikladný jiným způsobem. V nejpřímější, slovníkové opozici se vůči tomuto významu nachází název básně: jedná se o dvě slova ve vztahu antonymním. Význam vykřičníku je ovlivněn významem věty, již ukončuje. Kdyby výraz „mír!“ stál samostatně, mohl by vykřičník přirozeně podtrhovat radostnost zvolání. V Havlově básni se však na jeho významu podílí i název a vizuální uspořádání, a vykřičník tak vůči výrazu „mír“ působí spíše kontrapunkticky. Co se týče nefigurálního vizuálního uspořádání, to ze své podstaty nemůže vstoupit do antonymního vztahu k žádnému slovu.²⁾ Jako tvar však vyvolává asociace – chaos, agrese, násilí –, které se s významem slova „mír“ neslučují. Klasická definice není schopna rozlišit tyto nuance či stupně ironie.

Jiný problematický bod představuje interpretace básně: zdá se celkem zřejmé, že tím „o co jde“, není vyjádřit význam slova „válka“ tak, že se napíše

2 Jiná situace nastává, je-li vizuální složka figurální. Pak může eventuelně referovat k nějakému významu, jenž má svůj přirozený slovní protiklad.

slovo „mír“. Ironický vztah, na němž je založena konkrétní báseň, totiž není negativní, jak předpokládá klasická rétorika, nýbrž *reflexivní*: ironizovaná složka není popírána, ale nějakým způsobem poznávána. Tím, že vizuální složka či pořadající princip ironizují složku textovou (nebo text ironizuje své vizuální či jiné uspořádání) naznačují, že text (nebo uspořádání básně) se vyjadřuje nedostatečně, neadekvátně či neúplně. Doslovný význam slova „mír“ se tak v Havlově básni ukazuje jako lživý, nebo při nejmenším zavádějící; pravděpodobně s odkazem na stalinistické slogany padesátých let či jako obecná připomínka toho, že kdo příliš křičí „mír“, často zasévá válku.

IRONIE JAKO *MENTION*

Dříve než na dalších příkladech blíže prozkoumáme modalitu ironie v konkrétní poezii, představíme zde jednu z nejdůležitějších teorií ironie, kterou v druhé polovině minulého století rozvíjeli francouzský lingvista a kulturní antropolog Dan Sperber a britská lingvistka a kognitivní vědkyně Deirdre Wilsonová. Vzhledem k tomu, že jejich teorie bude představovat pilíř dalšího výkladu, věnujeme rozboru jejich základních myšlenek více prostoru. Sperber a Wilsonová se vymezují proti výše zmíněnému klasickému přístupu, který ironii chápe jako typ tropu: čtenář či posluchač má pochopit figurativní význam, který se odvozuje z významu doslovného. Figurativní význam ironické promluvy pak představuje přesný opak jejího doslovného významu. Ironický výraz „To jsi mi opravdu pomohl“ má tedy znamenat „To jsi mi vůbec nepomohl“. Podle Sperbera a Wilsonové jakákoliv sémantická teorie ironie vystavěná na předpokladu odvozování protikladného figurativního významu selhává, protože nedokáže uspokojivě odpovědět na některé zcela základní otázky: jakým způsobem je figurativní význam vyvozován z doslovného (tzn. jak je stanoven opačný význam nějaké promluvy) a jakou funkci má ironický způsob vyjádření (tzn. proč mluvčí preferuje nepřímé vyjádření před přímým).

Není nutné ani dlouho pátrat, abychom dokázali uvést příklad výpovědi, která je nepochybně ironická, avšak pokusíme-li se odvodit její opačný význam, výsledkem bude zjevný nesmysl. Zřetelně se tato potíž projevuje

např. u ironických otázek. Pokud se někoho dospělého, kdo se chová dětinsky, zeptáme „Kolik jsi říkal, že ti je let?“, nesnažíme se tak zjistit, kolik dotyčný ne-říkal, že je mu let, případně kolik říkal, že mu let není. Dokonce se jedná o otázku, kterou neklademe proto, abychom na ni dostali odpověď. To nás přivádí k problému funkce ironické výpovědi. Když se uprostřed vycházky snese náhlý déšť a někdo prohlásí „To je opravdu báječné počasí“, podle klasické definice ironie tím chce říci „To je ale ošklivé počasí“. Pokud by jediným účelem ironické promluvy bylo vyjádřit názor tak, že vyslovím názor opačný, není zcela jasné, proč by se měl mluvčí obtěžovat s tím, aby nějakou zcela očividnou skutečnost (všichni přece vidí, že prší) popisoval takto komplikovaným způsobem.

Další problém, který podle Sperbera a Wilsonové pramení z tradičního chápání ironie jako obrazného vyjádření, spočívá v jejím nejasném vztahu k ostatním tropům, zejména k metafoře. Pokud je ironie jedním z tropů, měla by její formální struktura odpovídat formální struktuře metafory. Na první pohled tomu tak je: v obou případech je figurativní význam odvozován z doslovného, u metafory na základě vnější podobnosti, u ironie na základě protikladnosti. Při podrobnějším zkoumání se však ukáže, že ironie má několik rysů, jejichž varianty u ostatních tropů nenajdeme. Jedním z nich je např. specifický tón hlasu. Pokud ke struktuře tropu patří také intonace, měl by paralelně k „ironickému“ tónu existovat také tón „metaforický“ či „synekdochický“ (Sperber–Wilsonová 1981: 311). Další zvláštnost ironie oproti ostatním tropům spočívá v tom, že má specifický vztah k hodnotám: je častěji než ke chvále, užívána k haně (ibid.: 312). Přítelovu chybu lze celkem přirozeně okomentovat slovy „To se ti teda povedlo“, ale chválit jeho výkon slovy „To jsi opravdu nezvládl“ by vyžadovalo nějakou speciální okolnost. U ostatních tropů bychom ekvivalentní rysy hledali marně.

Teoretický přístup k ironii, který rozvíjejí Sperber a Wilsonová, vychází z pragmatiky, navazují zejména na teorii konverzačních implikatur Paula Grice.³ Ve středu jejich zájmu stojí především to, jakým způsobem pře-

3 Odkazují se zejména na jeho studii „Logic and Conversation“ (Grice 1975). Sperber s Wilsonovou kritizují Griceovo chápání ironie jako konverzační implikatury (*conversational implicature*), jsou však do velké míry ovlivněni jeho pojetím pragmatiky obecně.

dává mluvčí v promluvě významy, a také, jak jim její příjemce rozumí. Při zkoumání ironie si nejprve kladou zásadní otázku, jak příjemce pozná, že je určitá promluva ironická? Prvním vodítkem by mohl být již zmiňovaný „ironický“ tón hlasu, existuje ovšem řada zjevně ironických vyjádření, které tento tón nevyužívají, případně ho ani využít nemohou (např. písemný projev, tedy všechny případy literární ironie). Podle Sperbera a Wilsonové neleží zdroj intuitivního rozpoznání ironie ve vlastní promluvě: neexistuje žádný důvod, proč bychom např. samostatně stojící větu „To máme dnes ale krásné počasí“ měli chápat jinak než v jejím doslovném významu. Nic v její struktuře nepoukazuje k tomu, že by skutečný význam měl být „To máme dnes ale ošklivo“. Indicie k pochopení takové promluvy jako ironické tedy musí poskytnout kontext (ibid.: 301). Naše příkladová věta „To máme dnes ale krásné počasí“ získává ironický rozměr pouze tehdy, když je vyslovena v nějaké situaci, jež obsahu této věty neodpovídá, např. na vycházce uprostřed dešťové přeháňky. Podle klasického pojetí ironie by záměrem mluvčího bylo komunikovat opačný názor, než jaký vyjadřuje doslovný význam jeho promluvy: v našem případě upozornit na to, že prší. Ironie chápána jako jeden z tropů umožňuje příjemci ironické promluvy přístup k tomuto názoru. Sperber a Wilsonová však ukazují, že „při absenci nějaké speciální intonace, by jeho záměr byl rozpoznán pouze někým, kdo by již věděl, že mluvčí takový názor má“ (ibid.: 301). Zdá se tedy, že názor, jež se mluvčí snaží komunikovat, je spíše něčím, co musí posluchač už předem znát, aby mohl danou promluvu chápat jako ironickou. Opět se zde vynořuje otázka, proč by mluvčí, v případě, že by chtěl pouze vyslovit svůj názor na počasí – a vlastně tak jen konstatovat zjevný fakt –, volil na místo přímého vyjádření takto komplikovaný způsob.

Podle Sperbera a Wilsonové mluvčí sice výše popsaným způsobem projevuje svůj názor na nějakou skutečnost (např. počasí), ale nemůžeme usuzovat, že to je nutně také jeho hlavní záměr. Pokud někdo vyslovuje větu „To máme dnes ale krásné počasí“ uprostřed průtrže mračen, nevyjadřuje tak primárně svůj názor na stav počasí, ale na obsah počasí hodnotící věty, kterou pronáší. Může poukazovat např. na to, že bylo celkem naivní doufat, že bude hezky (ibid.: 301). Mluvčí „vyjadřuje přesvědčení o své promlu-

vě, spíš než jejím *prostřednictvím*“ (ibid.: 302). Rozdíl mezi těmito dvěma druhy promluv – o světě a o nějaké jiné promluvě – popisují Sperber a Wilsonová pomocí pojmů *use* a *mention*, jak je definuje filozofie jazyka. *Use* – použití či užití výrazu – se vztahuje k referentu tohoto výrazu, jedná se tedy o způsob vyjádření se o světě. *Mention* – zmínění výrazu – se naopak vztahuje k tomuto výrazu samotnému, jedná se tedy o způsob vyjádření se o jazyce. Např. slovo „skleněný“ může být, jak *použito* (ve větě „Na stole stojí skleněná láhev“), tak *zmíněno* (ve větě „Slovo ‚skleněný‘ je adjektivum“). Podle Sperbera a Wilsonové náleží všechny ironické promluvy právě do kategorie *mention*: nevyjadřují se primárně o světě, ale o výpovědi samotné.⁽⁴⁾

Je zřejmé, že ne každá promluva, která patří do kategorie *mention*, je zároveň ironická. Jako běžné příklady *mention* uvádí Sperber a Wilsonová některé případy anglických *reported speech* a *free indirect style*, tedy obdob nepřímé a polopřímé řeči (ibid.: 304). Oba způsoby zmiňování slouží k tomu, aby posluchače informovaly o obsahu promluvy, resp. myšlenek osoby, jejíž řeč je zmiňována. Jsou však i jiné případy *mention*, např. ty, kde má posluchače informovat o postoji, jaký ke zmiňované promluvě zaujímá mluvčí. Tento typ zmiňování označují Sperber s Wilsonovou jako *echoic mention* (ibid.: 306–308). Mluvčí může k promluvě, o níž se zmiňuje, zaujímat celou řadu postojů, na něž ukazuje mimo jiné tón hlasu, konkrétní formulace nebo bezprostřední kontext (ibid.: 307). Může např. vyjádřit uznání jako v následujícím dialogu:

A: „Včera jsem byl jmenován docentem“

B: „Aha, byl jste jmenován docentem, moc vám gratuluji!“

4 Během práce na své teorii relevance, opouští postupně Sperber a Wilsonová termín *mention* a ironii nadále popisují jako případ *attributed use of language*, klíčový pojem *echo* ovšem zůstává (Sperber–Wilsonová 2012: 128). Výpověď slouží k tomu, aby reprezentovala myšlenku mluvčího, která si s touto výpovědí obsahově odpovídá. Oproti *descriptive use of language*, kdy se tato myšlenka týká stávajícího nebo možného uspořádání věcí ve světě, při *attributed use of language* se tato myšlenka týká jiné „myšlenky“, se kterou si obsahově odpovídá a kterou mluvčí přisuzuje jinému zdroji, než je on sám (ibid.: 128). Ironie potom výpověď nezmiňuje, ale přisuzuje ji někomu jinému; mluvčí nevyjadřuje své vlastní představy o světě, ale odkazuje k představám jiného mluvčího.

Echoic mention stejného výroku může ale za jiných okolností vyjadřovat třeba pohrdání:

A: „Včera jsem byl jmenován docentem“

B: „Jo, byl jste jmenován docentem, to už dneska nic neznamená!“

Všimněme si, že mluvčí „B“ neopakuje doslova vyjádření, které pronesl „A“. Sperber a Wilsonová upozorňují, že kategorii *mention* není možné redukovat na doslovné opakování, a ukazují, že vedle zmínění výrazu (*mention of expression*) existuje i zmínění tvrzení (*mention of proposition*). Většina ironických promluv jsou právě takovými *mentions of proposition*, jež zmiňují nějaký názor či myšlenku spíše než doslovné vyjádření (ibid.: 310). Ironie zahrnuje podle Sperbera a Wilsonové takovou formu *echoic mention*, kdy se mluvčí od obsahu promluvy, ke které odkazuje, zároveň distancuje: „Mluvčí zmiňuje tvrzení způsobem, kterým dává jasně najevo, že ho odmítá jako absurdně chybné, nevhodné nebo irrelevantní“ (ibid.: 308). *Echoic mention of proposition* se uplatňuje v následujícím příkladu. Jeden z přátel prohlásí „Uvidíš, jak báječný upeču dort!“, načež druhý přítel okomentuje dým valící se z trouby slovy „Ty jsi hotový Pohlreich!“. Promluva druhého mluvčího je ozvěnou myšlenky, kterou svými slovy vyjádřil její příjemce, v tomto případě zároveň oběť ironie. Ve výrazu „Uvidíš, jak báječný upeču dort!“ je navíc myšlenka o kuchařském mistrovství prvního přítele obsažena pouze implicitně, což ukazuje, jak široké pole působnosti se ironii nabízí: nejen zmiňování výrazů a tvrzení, ale také všech jejich implikací.

Echoic mention se však nemusí vztahovat pouze na tvrzení, která byla nějakým způsobem vyjádřena v dialogu dvou mluvčích. Zmiňovat je možné např. i přísloví, obecně známé citáty či poučky. Zde můžeme uvést příklad: „Josef si svého spolužáka Jana dobíral, protože chodí na hodiny náboženství. Ten se zachoval jako pravý křesťan: levým hákem ho složil k zemi.“ Ironie tohoto drobného příběhu spočívá v odkazu k Novému zákonu, podle nějž by měl každý křesťan, děje-li se mu křivda, „nastavit i druhou tvář“. Předmětem ironie se mohou stát i myšlenky nebo představy, které nejsou reprezento-

vány nějakým konkrétním výrokem nebo takové, které můžeme přisoudit nějaké skupině lidí či lidstvu obecně a mohou mít svůj základ v sociálních, morálních či estetických normách, obecných představách a očekávání či běžné zkušenosti (Sperber–Wilsonová 2012: 130). Příklady, jež jsme uvedli výše, mohou tedy zároveň odkazovat na obecně sdílené představy o tom, že na vycházce má být hezké počasí a dorty se mají povést.

Nyní můžeme jednoduše popsat také mechanismus ironie v otázce „Kolik jsi říkal, že ti je let?“ uvedené na začátku této podkapitoly. Lze předpokládat, že partner v dialogu mluvčího o svém věku neinformoval – nebo alespoň ne v rozhovoru těsně předcházejícím situaci, ve které je promluva pronesena. Zároveň mluvčí neopakuje slova, která jeho partner předtím pronesl, ani tvrzení, která by bylo možné z jeho slov vyvozovat: je dokonce možné, že partner v dialogu neřekl vůbec nic. Mluvčí zde odkazuje k obecné normě určující, že lidé by se měli chovat přiměřeně svému věku. Nedistancuje se od doslovného obsahu své promluvy, ale od jedné z jejích implikací, totiž, že jeho partner v dialogu je již dospělý (za předpokladu, že je promluva použita v situaci, kdy se partner chová dětinsky).

Vraťme se nyní k problému, jak posluchač pozná, že je nějaká promluva ironická. Nejprve musí rozpoznat, že se jedná o případ *mention*, tzn., že se mluvčí nevyjadřuje o světě, ale o tvrzení jiného mluvčího, případně o obecných normách či očekáváních v souvislosti s danou situací. Následně musí rozpoznat postoj, který mluvčí k těmto tvrzením, normám či očekáváním zaujímá: poukazuje na to, že nepopisují určitou situaci adekvátně, a tudíž se od jejich obsahu – v této situaci – distancuje (Sperber–Wilsonová 1981: 308). Je zřejmé, že se jedná o zcela jiný mechanismus než o vyvozování figurativního významu z obsahu ironické výpovědi, jak by tomu bylo u tradičního sémantického přístupu.⁽⁵⁾ Pokud ironie není jedním z tropů, nemusí nás ani znepokojovat, že k ní (jako volitelný nástroj) patří nějaký tón hlasu, či že vyjadřuje nějaký hodnotící postoj. Tón hlasu je jen jedním z možných způsobů, jak vyjádřit odstup; vyjádření postoje není něčím, co

5 Podle Sperbera a Wilsonové však není ironie na sémantice zcela nezávislá. Naopak podmínky nutné pro její efektivní komunikaci (*mention* vyjadřující odstup od obsahu výpovědi) jsou sémantického rázu (Sperber–Wilsonová 1981: 316).

by ironie oproti ostatním tropům uměla navíc, ale naopak její základní vlastností. To, že se ironie často obrací k nějaké normě, resp. poukazuje na její nedosažení (počasí není krásné, ale ošklivé; dort není chutný, ale spálený), vychází z faktu, že tyto normy jsou vždy „k dispozici“ a je možné na ně ironicky odkazovat, pokud nejsou naplněny (Sperber–Wilsonová 1981: 312). Teorie Sperbera a Wilsonové dále vysvětluje, proč jsou některé promluvy více a některé méně ironické. V této souvislosti citují slavnou větu z *Julia Caesara*, kterou Markus Antonius opakuje ve své pohřební řeči: „Brutus is an honourable man“. Zatímco při prvním výskytu by bylo možné smysl promluvy pochopit doslova, s každým dalším opakováním získává stále ironičtější nádech, až je zcela jasné, že se Markus Antonius od tohoto tvrzení distancuje a Bruta haní, nikoliv chválí (ibid.: 314–315). Tato postupná změna významu je vysvětlena následovně: „Podle tradiční teorie je promluva buď ironická, nebo ironická není. Předkládáme jinou představu: Ačkoliv promluva buď je nebo není *mention*, *mention* sama může být více nebo méně ironická“ (ibid.: 315).

Shrňme nyní výše popsanou teorii. Podle Sperbera a Wilsonové se smysl ironické promluvy neustavuje odvozením figurativního významu z doslovného, jak by tomu bylo v souladu s tradičním výkladem. Ironická promluva patří do kategorie *echoic mention* zahrnující promluvy, které vyjadřují postoj k nějakému předchozímu tvrzení. Specifikum ironie spočívá v tom, že postoj mluvčího vyjadřuje distanci od obsahu této promluvy: považuje jej za nepravdivý, neadekvátní nebo irelevantní. „Opak řečeného“ vyjadřuje ironická promluva tehdy, kdy může být vyjádřený postoj reprezentován nějakým explicitním tvrzením, které je protikladem doslovného významu zmiňované promluvy. Touha vyjádřit postoj k nějakému předchozímu tvrzení je také důvodem, proč mluvčí zvolí ironickou formu. Tvrzení, které mluvčí ironicky zmiňuje, může mít různé formy: od explicitního výrazu přes tvrzení, která implicitně vyplývají z řečeného, nebo tvrzení, která mluvčí v rozhovoru anticipuje, po společenské, morální či estetické „normy“, ať už jsou reprezentovány explicitně (příslloví, citát), či nikoliv.

IRONIE JAKO *MENTION* V KONKRÉTNÍ POEZII

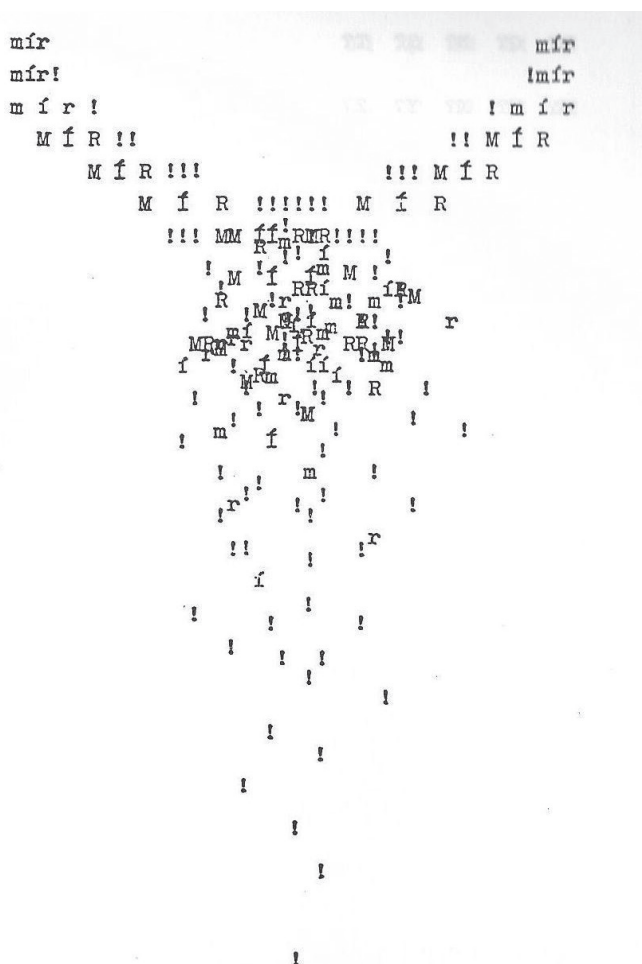
Teorie Sperbera a Wilsonové popisuje tzv. slovní ironii a vychází z toho, jakým způsobem je jazyk používán v běžné mezilidské komunikaci. Přestože je jejich myšlení pevně usazeno v pragmatice, přináší nové možnosti uvažování o ironii i pro literaturu. Ironické vyjádření má – podle teorie Sperbera a Wilsonové – stejně jako podle tradičního pojetí ironie jako tropu – podvojnou strukturu. U Sperbera a Wilsonové však „druhý“ člen netvoří „skutečný“ figurativní význam ukrytý za doslovným, nýbrž celá ironická promluva je rozpoznána jako cosi druhotného – ozvěna nějaké předchozí promluvy. Zásadní roli zde hraje kontext a volba slov ukazující na to, že se mluvčí distancuje od obsahu promluvy, kterou zmiňuje. Takové pojetí nabízí přesnější analytický nástroj pro zkoumání ironie v literatuře než pojetí tradiční. Pokud se setkáme v rámci literárního textu s ironií, nemusíme, proto abychom porozuměli jejímu smyslu, hledat nějaký jiný význam ironického vyjádření, nýbrž rozpoznat ho jako ozvěnu nějakého jiného vyjádření. Smysl ironického vyjádření v textu, který čteme, bude pak spočívat v tom, že projevuje skeptický postoj k vyjádření, které zmiňuje. Vyjádřením, které je ironicky zmiňováno, může být přitom jak tvrzení formulované v rámci toho samého literárního díla, tak tvrzení formulované jinde, ať už ve veřejném prostoru (např. reklama, novinový článek, oficiální projev) nebo v literatuře. Francouzský literární teoretik Philippe Hamon, který se opírá o teorii Sperbera a Wilsonové při studiu ironie ve francouzském románu devatenáctého století, si všímá, že právě intertextuální vztahy mohou plnit funkci tzv. náhradního kontextu, tedy že dialog mezi jednotlivými literárními díly může nahradit dialog mezi mluvčími (Hamon 1996).⁽⁶⁾

Jedním z nejdůležitějších aspektů pojetí ironie jako *echoic mention*, který ukazuje na její přínosnost i pro oblast literatury, je také to, že zmiňované tvrzení může nabývat různých forem. Jak jsme již naznačili, podle Sperbe-

6 Hamon zkoumá ironické vztahy ve francouzském románu v podstatě z naratologické perspektivy: postavy a stejně tak vypravěč či implicitní autor společně vytvářejí „scénu ironie“, v níž zastávají různé role (např. oběť ironie; strážce normy atd.). Hamon dochází, mimo jiné, k závěru, že zatímco v klasickém vyprávění je rozdělení těchto rolí jasně definované, v literatuře devatenáctého století se „scéna ironie“ stává nejednoznačnou. Jak vidno, Hamon se vydává cestou paralelní našim zájmům, jeho výklad tedy nebude v dalším textu hrát významnou roli.

ra a Wilsonové je ironická výpověď ozvěnou nějaké myšlenky – např. přesvědčení, úmyslu, či očekávání založeného na určité normě –, která původně mohla patřit jak individuu, tak také skupině lidí či lidstvu jako takovému. Tím, co je zmiňováno, může být tedy nějaká představa, obecná očekávání, lidské naděje a přesvědčení, stejně tak jako morální či estetické normy (Sperber–Wilsonová 2012: 130). Nejenže se vše výše zmíněné často objevuje na tematické a motivické rovině literárního díla, ale s literaturou obecně je spojena celá řada rigidních forem, estetických norem nebo čtenářských očekávání proměňujících se v rámci celé literární historie, které se mohou stát předmětem *echoic mention*, a tedy také ironie. Další z důležitých aspektů teorie Sperbera a Wilsonové, který může být užitečný i pro studium literatury, je ten, že rozlišuje stupně a odstíny ironie. Jak jsme viděli, sami autoři v této souvislosti citují ze Shakespearova *Julia Caesara*, dávají tedy příklad literární. Pokud budeme ironii chápat jako *echoic mention*, měli bychom tedy být schopni popsat i nuance různých ironických vztahů uvnitř jednoho díla.

Ve zbytku tohoto textu se pokusíme ukázat, jakým způsobem lze na základě uvažování o ironii Sperbera a Wilsonové porozumět konkrétní poezii. Na první pohled by se toto spojení mohlo zdát problematičtější vzhledem k tomu, že v konkrétní poezii málokdy najdeme nějaký autorský hlas či jinou formu promluvy, nejsou zde žádné postavy, ani zde zpravidla nejsou reprezentovány žádné obecně známé představy či hodnoty. Přístup Sperbera a Wilsonové však může poskytnout základ pro zkoumání ironie i v tomto abstraktním terénu, neboť je na jednu stranu dostatečně přesně vymezený – detailně popisuje formální vztahy a mechanismy ironického vyjádření – a na stranu druhou dostatečně otevřený – do těchto formálních vztahů mohou vstupovat různorodé proměnné. Chceme-li princip ironie jako ozvěny zmiňovaného tvrzení uplatnit v konkrétní poezii, vynořuje se nejprve základní otázka: co je v konkrétní poezii zmiňováno? Než tuto problematiku podrobněji prozkoumáme na příkladech, můžeme princip ironie v konkrétní básni předběžně popsat následujícím způsobem. Jak jsme již popsali na začátku tohoto článku, konkrétní báseň chápeme jako poetický útvar skládající se minimálně ze dvou složek. Tyto složky mají každá sama za sebe nějaký význam, ale zároveň se také společně podílí na smyslu básně jako celku. A právě mezi



(Havel 1993: 52)

Vraťme se nyní k básni Václava Havla „Válka“, kterou jsme uvedli na začátku tohoto textu. Jak jsme popsali, skládá se ze slova „mír“ a několika dalších elementů, které jsou vůči němu v různém stupni významové opozice: antonymní název, chaotické vizuální uspořádání a výhružný vykřičník. Nyní se na vztahy mezi jednotlivými složkami básně podíváme z hlediska *use* a *mention*. Substantivum „mír“ odkazuje k nějakému referentu ve světě a – minimálně v prvním verši básně – je jeho účelem informovat čtenáře o obsahu tohoto referentu. Slovo „mír“ je tedy *použito* (*use*). Vizuální uspořádání k sobě, za stálého opakování tohoto slova, obě dvě vytvořené skupiny přibližuje (rostoucí agresivita je znázorněna vizuálně – kapitálkami a vykřičníky), až se spojí v chaotické změní. Původní slovo se v této mele rozpadá na jednotlivá písmena, jež se spolu s vykřičníky snáší ke spodnímu okraji stránky. Vizuální uspořádání tímto způsobem textovou složku – slovo „mír“ – *zmiňuje* (*mention*). O *echoic mention* se jedná z toho důvodu, že vizuální složka neinformuje o obsahu složky textové, ale vyjadřuje k tomuto obsahu nějaký postoj. O ironii se jedná proto, že tento postoj projevuje vůči obsahu textu skepsi: považuje ho, pokud ne za lživý, pak tedy alespoň za neadekvátní situaci.

V básni se nachází ještě jeden výraz, který je *použit* – slovo „válka“, jež tvoří název básně. I tento výraz je předmětem *echoic mention* vizuálního uspořádání, avšak v jiném režimu. Vizuální uspořádání zde opět zaujímá postoj k obsahu tohoto vyjádření, v tomto případě je to však postoj afirmativní. Skutečnost, že vizuální uspořádání zmiňuje také název, jehož význam je protikladný významu textové složky básně, posiluje ironii, již toto vizuální uspořádání vůči složce textové uplatňuje. Zároveň se zde zřetelně ukazuje, že antonymie výrazů pro ustanovení ironického vztahu nestačí, vždy je třeba, aby do hry vstoupilo ještě *echoic mention*, v tomto případě vizuální uspořádání, jež je ozvěnou obou výrazů.

Posledním prvkem, jehož funkci z hlediska *use* a *mention* jsme ještě nepopsali, je vykřičník. Jak jsme vysvětlili, význam tohoto interpunkčního znaménka je do jisté míry určován kontextem, resp. tím, jaké tvrzení uzavírá: výraz „mír!“ je radostným zvoláním, výraz „válka!“ naopak agresivní výhružkou. Význam vykřičníků však proměňuje také vizuální uspořádání básně. Na jejím začátku jsou obyčejným interpunkčním znaménkem, na

jejím konci se proměňují v obraz kapek krve odkapávajících z místa střetu dvou skupin hlásajících mír. Tento posun lze interpretovat tak, že vykřičník na konci básně je ozvěnou vykřičníku na jejím začátku. Jaký je však postoj, který tento případ *echoic mention* vyjadřuje? Jistě jej není možné jednoduše popsat nějakým explicitním tvrzením. Spočívá především ve změně perspektivy, kdy se z běžného interpunkčního znaménka, jež má v systému jazyka svůj konvenční význam, stává čistě vizuální prvek evokující významy na základě svého tvaru. Ukazují se tak především další možné významy, které v sobě zmiňovaný výraz ukrýval. Způsob, jímž vizuální uspořádání zmiňuje „vykřičník“, bychom mohli označit jako ironický v tom smyslu, že poukazuje na omezenost souvislostí, v nichž obvykle připisujeme význam vykřičníku. Jde však o ironii slabší – nebo snad jen subtilnější –, než je ta, kterou vizuální uspořádání uplatňuje vůči slovu „mír“.

**schweigen schweigen schweigen
schweigen schweigen schweigen
schweigen schweigen
schweigen schweigen schweigen
schweigen schweigen schweigen**

(Gomringer 2018: 90)

Vidíme, že popis vztahů mezi jednotlivými složkami básně „Válka“ za využití pojmů *use* a *echoic mention* dokáže lépe zachytit jejich nuance a odstíny než jejich popis na základě protikladnosti významů, o jaký jsme se pokusili na začátku tohoto článku. Smysl básně by se ostatně příliš nezměnil, i kdyby v názvu neměla antonymum slova použitého v jejím těle. Název chybí např. ve známé básni Eugena Gomringera „schweigen“, která se skládá pouze ze čtrnáctkrát opakovaného slova „mlčet“. Jednotlivá slova jsou na stránce rozložena tak, že tvoří obdélník o třech slovech na řádek a pěti slovech na sloupec, přičemž přesně uprostřed tohoto uskupení je jedno opakování slova „mlčet“ vynecháno. Složky této básně také tvoří text a jeho vizuální uspořádání. Nenalezneme zde ani jeden případ protikladnosti významu – jistě by nikdo vážně netvrdil, že opakem slova „mlčet“ je

čtverec s dírou uprostřed –, přesto báseň můžeme intuitivně označit jako ironickou. Vizuální uspořádání zmiňuje sloveso „mlčet“, a to takovým způsobem, že upozorňuje na diskrepanci mezi jeho formou a jeho referentem. Prázdný prostor uprostřed básně evokuje skutečnou absenci, ticho a mlčení. Shluk opakujícího se slova „mlčet“ působí naproti tomu nepatříčně hlučně a mnohomluvně.

Obě výše uvedené básně ukazují jeden podstatný rys, který ironii v konkrétní poezii odlišuje od ironie v běžné řeči, předmětu zkoumání Sperbera a Wilsonové. Slovní ironie se vždy uplatňuje v nějaké situaci, která jí poskytuje kontext, nezbytný k jejímu správnému pochopení. Autor ironické promluvy pak vyjadřuje skepsi k platnosti či adekvátnosti zmiňovaného tvrzení právě vzhledem k této situaci. Do struktury konkrétní básně však žádná taková externí situace nezasahuje. Vizuální složka, která zmiňuje složku textovou, tu nejen poukazuje na neadekvátnost tvrzení v nějaké situaci, ale sama tuto situaci aktivně vytváří. Význam slova „mír“ ztratí na své jednoznačnosti, jakmile je toto slovo prezentováno formou dvou střetávajících se skupin, slovo „mlčet“ se v konfrontaci s prázdným prostorem, který skutečně „nic neříká“, stane mnohomluvným. Vztahy mezi vizuální a textovou složkou jsou v obou básních založeny na stejném principu, charakter ironie se však v určitém ohledu liší. Jak jsme ukázali, v Havlově básni „Válka“ vizuální uspořádání aktivně vytváří situaci, při níž dochází ke zpochybnění jednoznačnosti významu slova „mír“. Ironie se však vztahuje pouze na kontext této básně, v jiných kontextech může být slovo „mír“ použito či zmíněno, aniž by jakkoliv utrpěla jeho důvěryhodnost. V Gomringerově básni „schweigen“ je tomu jinak, neboť ironie se zde uplatňuje vůči specifickému rysu vztahu zmiňovaného slova a jeho referentu, nezávislému na konkrétní situaci. Skutečné mlčení se odehrává jinde, v prázdném prostoru mezi slovy a vizuální uspořádání upozorňuje na to, že chce-li výraz „schweigen“ toto mlčení vyjádřit, musí ho vždy zároveň zrušit. Gomringer tu v podstatě ukazuje na určité obecné omezení jazyka: vždy je nějakou formou „promluvy“ a věci, jež se takovému způsobu uchopení vzpírají, může popsat jen velmi přibližně.⁽⁷⁾

7 S ironií v Gomringerově kritice jazyka nemusíme souhlasit (např. proto, že jazyk nepovažujeme

za jediný možný nástroj poznávání světa; limity, na něž Gomringer poukazuje, tedy chápeme jako přirozené), analýza vztahů v básni „schweigen“ nás ale přirozeně vede k jejímu konstatování.

Dosud jsme se zabývali pouze básněmi, u nichž je vizuální složka ozvěnou složky textové. Může však nastat i situace opačná, kdy text zmiňuje formální uspořádání. Následující báseň Clause Bremera je jedním z takových případů. Její forma je na první pohled zcela konvenční: řádky o shodné délce rovnoměrně uspořádané jeden za druhým. Text, jenž se řádek za řádkem opakuje, zní „immer schön in der reihe bleiben“, tedy „vždy krásné zůstat v řadě“. Toto tvrzení v sobě ukrývá dvojí *echoic mention*.

Zprv je text ozvěnou známého doporučení, aby na sebe člověk nijak neupozorňoval a nezpůsoboval si tak problémy, často vyjadřovaného úslovím „nevybočuj z řady“. Text básně říká, že je krásné se tímto doporučením vždy řídit, ale zároveň se od svého tvrzení distancuje: celek básně nevytváří nic, co bychom označili jako krásné. Neustálým opakováním tohoto výrazu naopak vzniká monotónní a esteticky veskrze nepřitažlivý blok textu. Ironické vyznění ještě podporuje další prvek, slovo „reihe“, které je, ač substantivum, zapsáno s malým počátečním písmenem. Navzdory gramatickým pravidlům se srovnává do řady k ostatním písmenům stejné velikosti, čímž na sebe paradoxně spíše upozorňuje.

Zadruhé text básně zmiňuje svou vlastní vizuální formu, tradiční uspořádání do řádků následujících jeden za druhým. I báseň je totiž spojena s určitou normativností – verši řídícími se pravidly metra a rýmu, z nichž podle tradiční představy není radno vybočovat, pokud chceme dosáhnout krásy. Tím, co je zde zmiňováno, tedy není v přísném smyslu slova tvrzení, ale forma, jež s sebou nese určité konotace.

Klíčovým výrazem pro oba případy *echoic mention* je v textu slovo „Reihe“. Pro označení řádku textu by v němčině nejspíš bylo přirozenější použít slovo „Zeile“, nicméně právě tím, že se v Bremerově básni „řádek“ stává spíše „řadou“, propojují se a podporují obě ozvěny: nenajdou-li básníci odvalu „vystoupit z řady“, bude literatura jen monotónním opakováním starých tradic. Bremer tímto způsobem vyjadřuje podporu jak myšlenky, tak konkrétním formám soudobé experimentální poezie (za zmínku snad stojí, že jeho vlastní básně mají skutečně málokdy tradiční veršové uspořádání).

Charakteristiku ironie v konkrétní poezii doplníme ještě krátkou poznámkou srovnávající Gomringerovu a Bremerovu báseň. Případ, kdy je

ironický vztah utvořen tak, že vizuální uspořádání zmiňuje textovou složku, se zdá již celkem jasný: text reprezentuje nějaké tvrzení, přičemž vizuální uspořádání vytváří takovou situaci, v níž vyjdou najevo limity tohoto tvrzení. Takovou operaci je teoreticky možné provést s jakýmkoliv textem. Může však také text za všech okolností zmiňovat obraz? Viděli jsme, že je to možné v případě Bremerovy básně, kde má text funkci ironické ozvěny jak nějakého tvrzení, tak vizuálního uspořádání. Lze si též představit, že by toto vizuální uspořádání mohlo být ironizováno i pomocí jiného tvrzení: na jednotlivých řádcích by se mohla opakovat např. slova „báseň ve verších“ nebo „pěkně uspořádaný text“ (žádná z variant samozřejmě není tak vtipná jako původní Bremerův text).

Nyní si můžeme položit otázku, zda by bylo možné za použití jiného textu ironizovat také vizuální uspořádání v Gomringerově básni „schweigen“. Pomocí textu lze jistě měnit význam tohoto uspořádání: pokud bychom místo výrazu „mlčet“ takto použili např. výraz „lopata“, pravděpodobně bychom prázdný prostor v centru básně interpretovali figurálně jako „díru“. Nejednalo by se však o změnu perspektivy, která by odhalila nějaké limity významu vizuálního uspořádání, ale o posun týkající se kontextového významu, který nemá nic společného s *mention* ani s ironií. Vizuální uspořádání v Gomringerově básni nemůže být zmíněno proto, že zde vlastně není co zmiňovat. Aby se nějaké tvrzení mohlo stát předmětem zmiňování, musí také existovat možnost toto tvrzení *použít*. Samostatná vizuální forma být použita nemůže, protože se nijak nevyjadřuje „o světě“, pouze předkládá nějaké prostorové uspořádání. Jak jsme si však ukázali výše, zmiňovány nemusí být přímo konkrétní promluvy či tvrzení, ale také to, co z nich vyplývá. Pokud tedy vizuální uspořádání odkazuje k nějaké formě tvrzení, které lze *použít*, může se toto uspořádání stát předmětem *mention*, a tedy i terčem ironie textové složky. V konkrétní poezii tato možnost nastává zejména, má-li vizuální uspořádání figurální charakter, tedy odkazuje-li k nějakému referentu, ať už je jím nějaký objekt, jako třeba květina či holubice, nebo „tradiční forma básně“. Tato asymetrie ironického vztahu mezi textovou a vizuální složkou vyplývá přirozeně z rozdílů mezi médiem textu a médiem obrazu, jež zde však nemáme prostor podrobně rozebírat.

CALL ME ISHMAEL

Circulation. And long long
Mind every
Interest Some how mind and every long

Coffin about little little
Money especially
I shore, having money about especially little

Cato a little little
Me extreme
I sail have me an extreme little

Cherish and left, left,
Myself extremest
It see hypos myself and extremest left,

City a land. Land.
Mouth; east,
Is spleen, hand mouth; an east, land.
(Mac Low 1971)

Poslední básní, kterou chceme v souvislosti se zkoumáním ironie v konkrétní poezii uvést, je text „Call Me Ishmael“ Jacksona Mac Lowa. Báseň se od předchozích příkladů na první pohled liší, neboť zde chybí výrazný vizuální element, je však stejně jako ony vystavěna na principu dvou složek: textového materiálu a jeho formálního uspořádání. Jako materiálu je zde použito románu Hermana Melvilla *Bílá velryba*. Slova, pocházející z první kapitoly tohoto románu, jsou v básni sestavena na principu akrostichu, který zde hraje roli formálního uspořádání podobně jako u předchozích básní vizuální složka. Klíčem pro akrostich se stala první věta první kapitoly – jedna z nejslavnějších úvodních vět velkých moderních románů – „Call Me Ishmael“, v českém překladu „Říkejte mi

Izmael“. Tato věta se ukrývá v prvních písmenech slov každé jednotlivé sloky básně. Po ustanovení akrostichového klíče postupoval Mac Low tak, že v první sloce použil nejprve první slovo zdrojového textu začínající písmenem „c“, poté první slovo začínající písmenem „a“, první slovo začínající písmenem „l“ atd. Druhá sloka se skládá z druhého slova první kapitoly *Bílé velryby* začínajícího na „C“, druhého slova začínajícího na „a“, druhého slova začínajícího na „l“ atd. Třetí sloka je analogicky tvořena třetími slovy stejných charakteristik, čtvrtá čtvrtými a pátá pátými. Pokud se v klíči k akrostichu nějaká písmena opakují, nezařazuje Mac Low další slovo začínající na danou hlásku, nýbrž příslušné slovo uvede několikrát. Zachována zůstávají také interpunkční znaménka, která v původním textu následují po jednotlivých slovech.

Co je v této básni zmiňováno? Na prvním místě zřejmě slova, jež jsou původně *použita* v Melvillově románu. Nadto se jedná o *echoic mention*, neboť vzhledem ke způsobu uspořádání těchto slov není cílem jejich uvedení seznámit čtenáře s jejich obsahem. Otázkou ovšem zůstává, jaký postoj vůči slovům první kapitoly *Bílé velryby* uspořádání básně vyjadřuje. Forma akrostichu zde nevytváří situaci, v níž by se nějaké tvrzení stávalo neadekvátním či lživým, ale takovou situaci, v níž přestávají platit některé podstatné rysy původního narativu. To, co se tak stává předmětem ironického zmiňování, je Melvillova próza, k níž slova použitá v básni odkazují, jako zástupce velkého moderního románu. Věta „Říkejte mi Izmael“ a budování komplexní identity vypravěče, které se od ní odvíjí, je předmětem bádání mnoha literárních vědců. Co se s touto identitou stává v Mac Lowově básni? Množství slov z Melvillova textu, která odkazují k formování nějakého promlouvajícího „já“ – „Me“; „Mind“; „I“; „Me“; „Myself“; případně „Mouth“ – se zde seskupuje podle nějakého vnějšího algoritmu, nikoliv s ohledem na vytváření identity promlouvajícího subjektu uvnitř románu. Nejde však pouze o identitu mluvčího uvnitř vyprávění, ale především o suverenitu autora, který má jakkoli ambivalentní řeč vypravěče plně pod kontrolou a s textem umně manipuluje tak, aby dosáhl kýžených účinků. Uspořádání Mac Lowovy básně tuto autorskou suverenitu ruší, její text se odvíjí výhradně podle externího,

předem ustanoveného řádu. Jak jsme již předeslali, formální uspořádání v „Call Me Ishmael“ nevytváří takovou situaci, v níž se obsah nějakého tvrzení stane neadekvátním, ale situaci, v níž se nemůže uplatnit nějaký základní rys stylu zmiňované promluvy, v tomto případě všudypřítomný a sebejistý autorský hlas. Ironický postoj, který zde formální uspořádání uplatňuje vůči původnímu textu, tedy spočívá v tom, že tento text ztrácí své bývalé estetické účinky a stává se vůči danému uspořádání zcela podřízeným.

Výše popsaný ironický vztah není tak přímý a jednoznačný jako u předchozích příkladů, zároveň ale také není jediným, který se v Mac Lowově textu uplatňuje. Jak upozorňuje Brian McHale, akrostich vytvořený v básni „Call Me Ishmael“ je poněkud zvláštní: „Tradičně slouží metoda akrostichu k tomu, aby se v ní předvedl básníkův důvtip a vynalézavost, jeho či její schopnost vytvořit něco smysluplného (a pokud možno vtipného), při zachování podmínky vyhláskování věty, jména nebo jiného slova (tradičně) pomocí prvních písmen každého verše v básni. Mac Low, vzdálen tomu předvádět své schopnosti, se ve skutečnosti části své básnické autonomie naopak vzdal, přičemž dovolil své metodě, aby báseň vytvořila sama“ (McHale 2000: 5).⁽⁸⁾ Původní účel akrostichu je tedy prokázat, že autor svůj básnický jazyk ovládl natolik, aby dokázal sestavit dobrou báseň i s takto přísnými omezeními. Pokud však slouží této formě jako materiál nějaký již existující text, z něhož jsou předem vybírána slova odpovídající jejím kritériím, ztrácí akrostich punc básnické finesy. Omezení, jež měla původně vyzdvihnout básníkovu originalitu a kreativitu, jsou v textu „Call Me Ishmael“ natolik komplexní, že se jeho realizace stává automatickým přiřazováním příslušných výrazů na příslušná místa.

V Mac Lowově textu je tedy zmiňován nejen Melvillův román, ale také akrostich, jenž není *použit* v souladu se svou původní funkcí. Forma básně „Call Me Ishmael“ je jeho ozvěnou rezonující v situaci, kdy nástroj svrchované kreativity degraduje na pouhý mechanický postup. Dvě slož-

8 Brian McHale také podrobně popisuje celý princip, na němž je báseň „Call me Ishmael“ vystavěna a jejíž jsme reprodukovali výše.

ky básně zde reprezentují dvě formy – pečlivě vystavěná próza a metoda akrostichu –, které mají ukázat, že jejich autor zcela ovládá jazyk, jímž se vyjadřuje. Jako celek však Mac Lowova báseň vytváří takovou situaci, v níž je jakákoliv autorská kontrola nemožná, text je generován předem stanovenou metodou a jeho estetické účinky – opakování, asonance či juxtaopozice slov – jsou tak čistě nahodilé. Předmětem Mac Lowovy ironie se zde stává zejména představa básníka jako svrchovaného tvůrce svého díla. Jeho báseň ukazuje, že literární dílo lze vytvořit čistě mechanicky, nadto za použití textu, který předtím napsal někdo jiný. V kontextu této nové poezie se originalita ukazuje jako nerelevantní kategorie a pečlivá práce s jazykem jako neadekvátní nástroj.

ZÁVĚR

Na výše uvedených příkladech jsme se pokusili ukázat, že ironické vztahy tvoří základ různorodých forem konkrétní poezie. Rozpoznáme-li jednu ze složek tohoto poetického útvaru jako *echoic mention* složky jiné, můžeme jednoduše popsat, na jakých principech se zakládají vztahy uvnitř básně, a pochopit, jakým způsobem je utvořena. Tato zjištění udávají také jasný směr interpretace básně: složka zmiňující vytváří takovou situaci, v níž se obsah či forma složky zmiňované, nebo jiné obsahy či formy, k nimž tato složka odkazuje, ukazují jako neadekvátní, nedostatečné nebo nerelevantní. Viděli jsme, jak vizuální uspořádání v Havlově básni zmiňuje její název „Válka“ i jediné slovo „mír“, z něhož je utvořen její text, a odhaluje tak pravou podstatu pacifických hesel stalinské doby. V Gomringerově básni uspořádala vizuální složka slova „mlčet“ takovým způsobem, že vyšlo najevo, jak špatně toto slovo postihuje svůj referent. Bremerův text zase ukazuje tradiční lineární formu básně, verše skládající se jeden za druhým do slok, jako konzervativní a nudnou. Ve výtvaru Jacksona Mac Lowa se vzájemně zmiňují text a jeho uspořádání, aby tak otevřely nové literární pole, v němž se prostředky tradiční literatury stávají zcela neadekvátními.

Z výše uvedeného je patrné, že uspořádání básně – ať už vizuální nebo jiné – není něčím, co by se k textu přidávalo navíc, ani něčím, co by svým významem nahrazovalo původní význam textu. V tradičním pojetí ironie jako tropu slouží doslovný význam textu pouze jako prostředník skutečného smyslu figurálního. V procesu odvozování figurálního významu se tedy význam doslovný dostává do pozice něčeho minulého, co sice posloužilo na cestě ke skutečnému smyslu, na co však již není třeba brát zřetel. Naproti tomu v konkrétní poezii složka zmiňující neruší význam složky zmiňované, ale podržuje jej v platnosti a obě složky – text i jeho uspořádání – tak působí současně. Synchronní charakter této ironie vychází z její podstaty jako *echoic mention*: promluva, jež ironicky zmiňuje nějaké tvrzení, v sobě obsahuje také možnost užití tohoto tvrzení, vůči níž se v dané situaci distancuje. Tuto formu verbální ironie najdeme i v našich příkladech, zejména v Bremerově větě „immer schön in der reihe bleiben“, jež je sama o sobě ironickou ozvěnou doporučení „Nevystupuj z řady“. Synchronní charakter ironie v konkrétní poezii má však tu zvláštnost, že se materializuje ve formě tohoto poetického útvaru, v jeho rozdělení do několika relativně samostatných složek. Tvar sestavený ze dvou složek, které můžeme do jisté míry vnímat samostatně a které se zároveň obě současně podílí na vzniku ironie, představuje výzvu pro zkoumání procesu čtení konkrétní poezie.

Jak jsme také ukázali, zmiňující složka aktivně vytváří situaci, v níž je zmiňovaná složka ironizována. Vzhledem k tomu, že je ironie v konkrétní poezii nezávislá na nějaké externí situaci, může do ironického vztahu, jakožto jedna ze složek básně, vstoupit značně různorodý materiál: od slov v jejich konvenčních významech přes vizuální prvky jazyka a přes texty z veřejného prostoru až po existující literární díla či literární formy. Poslední jmenované jsme zkoumali v básni Jacksona Mac Lowa „Call Me Ishmael“. Předmětem ironického zmiňování se zde stávají uznávaný moderní román a starobylá veršová forma, jedná se tedy o báseň vyjadřující se o literatuře a její poetické tradici. To, že se literatura obrací sama k době, samozřejmě není nic, co by se objevovalo až v druhé polovině dvacátého století, naopak díla literárního modernismu dominující jeho první polovině jsou velmi sebereflexivní. Je

však otázka, z jaké perspektivy se literatura sama na sebe dívá: zda svými vlastníma očima, kdy v sobě rozpoznává a vyzdvihuje své nejpodstatnější rysy, nebo očima cizíma, kdy, tak jako v Mac Lowově básni, překračuje své vlastní, dosud platné hranice a tím, jak se odcizuje svým podstatným rysům, tvoří něco, co literaturou do té doby nebylo. V neposlední řadě nám tak zkoumání ironie v konkrétní poezii naznačuje také to, jakou pozici zaujímá tento experimentální poetický útvar vůči dějinám literatury.

Mgr. Julie Koblížková Wittlichová
Ústav české literatury a komparatistiky
Filosofická fakulta Univerzity Karlovy
náměstí Jana Palacha 2
116 38 Praha 1
julie.wittlichova@gmail.com

PRAMENY

BREMER, Claus

1967 "immer schön in der reihe bleiben"; in: WILLIAMS, Emmett (ed.): *An Anthology of concrete poetry* (New York City: Something Else Press)

GOMRINGER, Eugen

2018 [1972] „Schweigen“; in idem (ed.): *Konkrete Poesie: deutschsprachige Autoren: Anthologie* (Stuttgart: Reclam), s. 90.

HAVEL, Václav

1993 [1964] Antikódy (Praha: Odeon)

MAC LOW, Jackson

1971 *Stanzas for Iris Lezak* (New York City: Something Else Press)

LITERATURA

COLEBROOK, Claire

2004 *Irony* (London: Routledge)

GRICE, Paul H.

1975 „Logic and Conversation“; in Cole, Peter – Morgan, Jerry L. (ed.): *Syntax and Semantics, Vol. 3, Speech Acts* (New York: Academic Press), s. 41–58

HAMON, Philippe

1996 *L'ironie littéraire: essai sur les formes de l'écriture oblique* (Paris: Hachette supérieur)

KRÁTKÁ, Eva

2016 *Vizuální poezie: pojmy, kategorie a typologie ve světovém kontextu* (Brno: Host)

MCHALE, Brian

2000 „Poetry as Prosthesis“; *Poetics Today* 21, č. 1, s. 1–31

SPERBER, Dan – WILSON, Deirdre

1981 „Irony and the Use-Mention Distinction“; in Cole, Peter (ed.): *Radical Pragmatics* (New York: Academic Press), s. 295–318

2012 „Explaining irony“; in idem: *Meaning and Relevance* (Cambridge: Cambridge UP), s. 123–145

SOLT, Mary Ellen, ed.

1970 *Concrete poetry: a world view* (Bloomington: Indiana University Press)